Siglo diecinueve, 2022, vol. 28

págs. 383-406, ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

CUERPOS QUE TRABAJAN POR SU PERDICIÓN. LA MUJER TENTADORA EN *SANTA* DE FEDERICO GAMBOA

BODIES IN THE PATH TO PERDITION. THE WOMAN AS A TEMPTATION IN FEDERICO GAMBOA'S *SANTA*

Manuel de Jesús Llanes García
Universidad de Sonora
ORCID: 0000-0002-3381-2844

Resumen: En el presente artículo proponemos la representación del cuerpo, sobre todo femenino, como una de las claves de análisis de *Santa* (1903), la novela de Federico Gamboa. Al tratarse de la historia de una prostituta, quien además viaja desde el campo hasta la ciudad, entran en juego multitud de factores que están relacionados con el contexto de una gran ciudad que aspira a ser moderna, en el México de Porfirio Díaz. Al mismo tiempo que Santa deja la seguridad del hogar materno, entra en contacto con la metrópoli en la cual será finalmente destruida, luego de ser deseada por todos y socorrida apenas por algún enamorado que la idolatra. La novela, a pesar de responder a un conservadurismo de corte católico (Gamboa es un creyente confeso), pone de manifiesto una sexualidad femenina que la mirada del hombre aspira a poseer y controlar. Así, el cuerpo de la joven se vuelve el centro alrededor del cual gravita un conjunto de fenómenos que integran una novela acerca de aquello que en México es contado de forma subrepticia: el mundo de la prostitución.

Palabras clave: literatura mexicana, prostitución, porfiriato

Abstract: In this article we propose the representation of the body, especially feminine, as one of the keys to the analysis of *Santa* (1903), Federico Gamboa's novel. As it is the story of a prostitute, who also travels from the countryside to the city, a multitude of factors come into play that are related to the context of a large city that aspires to be modern, in the Mexico of Porfirio Díaz. At the same time that Santa leaves the safety of her mother's home, she comes into con-

tact with the metropolis in which she will finally be destroyed, after being desired by everyone and only helped by a lover who idolizes her. The novel, despite responding to a Catholic conservatism (Gamboa is a confessed believer), reveals a female sexuality that the man's point of view aspires to possess and control. Thus, the young woman's body becomes the center around which gravitates a set of phenomena that are part of a novel about what is surreptitiously recounted in Mexico: the world of prostitution.

Key Words: Mexican literature, prostitution, porfiriato

Entre las obras de la literatura es posible establecer nexos a través de las situaciones en las que se ven inmersos los personajes, para examinar el tratamiento que de una determinada problemática hacen los diversos autores, cada uno con sus alcances y limitaciones. En los últimos años, debido al auge de los estudios de género, podemos encontrar multitud de trabajos en los cuales se examina, con mayor o menos fortuna, según el caso, la representación y la imagen de las mujeres. Lo mismo puede decirse de los estudios en torno a las nuevas masculinidades, así como las llamadas de atención acerca de las diversas ideologías que entran en juego al momento de clasificar y sistematizar la presencia de cierto tipo de personajes marginados, aunque con mucho recorrido en la literatura, como el caso emblemático de la prostituta. Hablamos de ideología porque la forma en la que se retrata a ese tipo de caracteres dice mucho de nosotros como sociedad aunque no de forma inequívoca, como le hubiera gustado a Zola, por ejemplo, partidario de equiparar la ficción con la ciencia; para el escritor francés, ya se sabe, era cuestión de tiempo para que el arte literario asimilara, gracias al naturalismo, la escritura metódica propia de una ciencia, con todo y su objetividad. En el presente texto, vamos a ver de qué manera la literatura señala aquellos momentos claves en que es posible dilucidar qué valoración se tiene de tal o cual problemática social: la pobreza, la prostitución, el crimen, etc. Por consiguiente, vamos a proponer cómo la representación del cuerpo, con especial atención en el caso femenino, es fundamental para el filtrado de esas ideologías que luego cristalizan en una cierta representación de las mujeres. Una manera de verlas que para nada es desinteresada, porque en la representación de los cuerpos está cifrado una manera de entender lo femenino, con todo lo que ello implica.

¿Qué trascendencia tiene el cuerpo de la mujer en Gamboa? El caso de *Santa*, desde luego, es paradigmático en este sentido.

Como se recordará, en "Es que somos muy pobres", el conocido cuento de Juan Rulfo, la creciente del río arrastra a la Serpentina, la vaca de la adolescente Tacha. Como el narrador nos informa, la vaca era el patrimonio de la joven, para evitar que esta también se dedicara a la prostitución, como lo han hecho sus hermanas mayores, de ahí la preocupación de la familia ante la desgracia:

> Según mi papá, ellas se habían echado a perder porque éramos muy pobres en mi casa y ellas eran muy retobadas. Desde chiquillas ya eran rezongonas. Y tan luego que crecieron les dio por andar con hombres de lo peor, que les enseñaron cosas malas. Ellas aprendieron pronto y entendían muy bien los chiflidos, cuando las llamaban a altas horas de la noche. Después salían hasta de día. Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima.
>
> Entonces mi papá las corrió a las dos. Primero les aguantó todo lo que pudo; pero más tarde ya no pudo aguantarlas más y les dio carrera para la calle. Ellas se fueron para Ayutla o no sé para dónde; pero andan de pirujas. (Rulfo, 2019: s.p.)

La madre de las jóvenes, sin embargo, no se explica la conducta de sus hijas, porque en su familia todos han sido educados en el temor de Dios. ¿De dónde viene el *peligro* entonces? Del propio cuerpo de las jóvenes, ahí está el origen del mal: "La peligrosa es la que queda aquí, la Tacha, que va como palo de ocote crece y crece y que ya tiene unos comienzos de senos que prometen ser como los de sus hermanas: puntiagudos y altos y medio alborotados para llamar la atención. —Sí —dice—, le llenará los ojos a cualquiera donde quiera que la vean. Y acabará mal; como que estoy viendo que acabará mal" (Rulfo, 2019: s.p.).

Son los pechos, puntiagudos y altos, los que son capaces de llenar los ojos de cualquiera; es decir, en el propio ser de las mujeres radica la semilla de su futura caída: "El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición" (Rulfo, 2019: s.p.), dice el narrador de "Es que somos muy pobres". Es el propio cuerpo de las mujeres el que conspira contra ellas, nos cuentan.

Varios años atrás, en 1903, otro cuerpo de mujer habría empezado a trabajar por su perdición, de manera similar a como le ocurre a la pequeña Tacha. Nos referimos al cuerpo de la joven Santa, quien llega a la capital para trabajar en un prostíbulo, procedente de su pueblo. Pero aquí no hay ríos crecidos, sino otro tipo de amenazas, que se relacionan con el ascenso brutal de la capital de la metrópoli porfiriana. Es decir, Santa no huye de la pobreza, porque en su pueblo no le falta nada, sino que es expulsada como si de una nueva Eva se tratara. Santa ya no es digna del jardín del Edén de Chimalistac porque ha tenido una relación ilícita con un hombre, ha quedado embarazada y ha abortado; por eso su madre la corre de la casa familiar, en la que además no hay padre (en eso también se distingue de Tacha), sino dos hermanos que hacen las veces de protectores (no muy eficientes, hay que decirlo, porque nada puede impedir el amorío de Santa con el alférez). ¿De qué manera el cuerpo femenino es el origen, el pecado original que hace que Santa no sea digna del *locus amoenus* sino más bien una figura adecuada para la ciudad del mal, la Babilonia de la que habla Rovira?: "En cualquier caso, interesa destacar el signo de destrucción que la ciudad conlleva en sus orígenes, las historias rescatadas por la crónica en la que la mujer adquiere a veces un carácter de coadyuvante del desastre". En estos casos es "difícil no imaginar el símbolo principal de ciudad del mal, con Lot y Sodoma y Gomorra al fondo" (2005: s.p.).

Pareciera que el cuerpo pecador no tiene cabida en el campo, que por otra parte ya acusa los embates de la modernidad y, como atestiguará el mismo Gamboa y la literatura que está por venir, las urgencias de lo urbano están a la vuelta de la esquina; por el contrario, la joven tiene que ser expulsada cuanto antes de ese espacio debido a su escandalosa falta de pertenencia, porque luego de haberse entregado a un hombre y quedar embarazada ya no es digna. Poco importan los detalles: el hombre que ha seducido a Santa es un militar que le prometió casarse con ella y nunca abandonarla, pero que deja atrás el destacamento sin tener la delicadeza de al menos despedirse de ella. Lo cierto es que Santa es echada del hogar familiar y así empiezan sus problemas. No obstante, la desgracia cae sobre ella por su belleza, por su cuerpo, un detalle en el cual Gamboa, como dice Martínez Suárez (2016) no deja de insistir. Es el cuerpo el que condena a Santa, tanto por sus formas mórbidas (como las adjetiva el narrador en más de una ocasión) como por los reclamos del instinto: Santa cede a la excitación sexual que le provoca el alférez Marcelino y de ahí que se haya dicho que la novela, con todo y

conservadurismo, católico además, también de cuenta de la sexualidad femenina, como veremos más adelante.

En lo que sigue, haremos un recuento de aquellos momentos de la novela en la cual el cuerpo tentador (a veces masculino, por lo general femenino) juega un papel preponderante. Es un cuerpo pecaminoso, como el de las hermanas de Tacha, que las empuja a la perdición, diría el narrador de "Es que somos muy pobres", un destino que caza muy bien con los afanes positivistas de principios de siglo, así como con su rígida moral porfiriana; una moral que, como veremos, se rige por apariencias (la ciudad moderna que aspira a ser metropolitana oculta el rezago de la provincia y sataniza a las clases populares) y un cientificismo muy pronunciado, evidente en la misma novela de Gamboa, que tiende a simplificar ciertos problemas sociales. De ahí que, a diferencia de lo que ocurre en el caso de Rulfo, donde la caída de las hermanas de Tacha no tiene explicación más allá de las dificultades económicas, en Gamboa se busca el origen de Santa en una tendencia innata, heredada de algún antepasado vicioso: "es de presumir que en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo", dice el narrador a propósito de la rápida adaptación de Santa a la vida del burdel de la española Elvira (Gamboa, 2003: s.p.). En cambio, los personajes de Rulfo ni siquiera pueden invocar la ciencia como dogma, porque el narrador de su cuento no es una voz culta como en el caso de Gamboa, quien no duda en exponer puntos de vista como el que señalamos, de naturaleza profundamente androcéntrica, como veremos con más detalle. Una moral, la del porfiriato que, sin embargo, se detiene en el cuerpo de las mujeres como lugar de disputa, pero luego los personajes femeninos van a encontrar en un destino aciago la confirmación de todos los malos pronósticos. El cuerpo de la joven va a enfrentarse con su destrucción, como se anuncia en varios momentos apenas inicia la novela.

Gamboa es un hombre de su tiempo que explica (simplifica, más bien) los fenómenos sociales con las herramientas del momento, pretendidamente modernas, como ya había ocurrido en el caso citado de Zola y su llamada novela experimental; un experimento no en el sentido en que podemos entender una obra de vanguardia como *Obsesivos días circulares* de Gustavo Sainz, pongamos por caso, sino como una novela de laboratorio, es decir, una novela que recurre a las pruebas sistemáticas de carácter científico para probar su hipótesis. Recordemos que la novela experimental de Zola no pretendía ser solo ficción, sin más, sino

una forma de acercarse científicamente a la realidad, como en nuestro tiempo suele decirse de disciplinas como la sociología, la antropología y la historia, por más que el estatuto científico de estas (ya no digamos de la literatura) pueda ponerse en entredicho, sobre todo si se les compara con otro tipo de ciencias como la física o la biología. De ahí la supuesta causalidad entre la existencia de un antepasado vicioso y la joven Santa, instalada como la reina del burdel capitalino. Una relación que se establece sobre la base de un conocimiento que reclama su calidad de científico, aunque en realidad poco tenga de ello y se trate de un conocimiento en buena medida adventicio. En todo caso, el México de principios de siglo reclama esa modernidad en su proyecto positivista con el cual tanto habría de antagonizar el Ateneo de la juventud, contrario a los designios de Porfirio Díaz y su manera de lidiar con lo popular, por ejemplo.

Illades expone cómo en la época de Gamboa los intelectuales percibieron lo que interpretaban como una crisis moral. Esto dice Illades a propósito de los textos de Gamboa: "Sus novelas fueron prolijas en mostrar el demonio que acechaba detrás de los primeros besos, en la penumbra de las alcobas, y en el farol rojo de los prostíbulos, para después ofrecer una salvación cristiana a las víctimas del pecado carnal. El mundo sin Dios que había dibujado la ciencia de la época dejaba a los mexicanos en el desamparo" (Illades, 2016: s.p.). En efecto, obras como *Santa* cobran un especial interés en sociedades secularizadas y descreídas, aunque no pueda decirse que la joven de Chimalistac sea una hereje que reniega de Dios. En cambio, ni siquiera se atreve a mencionar su nombre en el burdel.

En palabras de Martínez Suárez: "El proyecto porfiriano, en cuanto proyecto de modernización, no puede desligarse de un concepto de moral social que estimuló normas encaminadas a lograr el tipo de ciudadano que convenía al plan económico y de dominación del Estado" (2016: s.p.). Esto va a concretarse de diversas maneras, siendo una de las principales la marginación de ciertos individuos, la prostituta entre ellos, que será superada por la magnitud de la urbe que obsesionaba al porfiriato.

Vicente Quirarte nos explica cómo el México de Porfirio Díaz es retratado en obras como *México y su evolución social*, a cargo de Justo Sierra, una publicación que busca "interpretar el mensaje de modernidad que el sistema encabezado por el general desea transmitir al país y al mundo. En el tomo correspondiente a la capital, la Ciudad de México aparece retratada a través de sus calles, monumentos y obras públicas que inauguran el siglo XX, en fotografías firmadas por un artista de apellido Thomas" (2001: 339).

A diferencia de *México y sus alrededores*, agrega Quirarte, "la visión romántica —pero aún virreinal y levítica— de la urbe, las fotografías de *México y su evolución social* revelan a una capital deseosa de incorporarse a la nueva centuria". En las fotografías del volumen, "la ciudad es representada por sus poderosos edificios levantados para cubrir las demandas de una poderosa maquinaria administrativa" (2001: 339-340). O bien: "el individuo es devorado por los grandes espacios" (2001: 340), como bien puede decirse de la joven Santa, en una obra que se adelanta a la gran urbanización que va a llevarse a cabo luego de la Revolución mexicana. El proyecto político de esta se caracterizará por una transición entre el campo y la ciudad que en la obra de Gamboa ya se anuncia, precisamente en el abandono de las afueras (Santa vive cerca de la Ciudad de México), del campo, por la ciudad populosa. Una transición que en el libro de Gamboa, que al fin y al cabo busca ser aleccionador, está cifrada por la pérdida de la gracia de la joven, a la sazón consumada pecadora. Es decir, en el ascenso y en la caída de Santa, que del espacio natural y sin desdicha de San Ángel pasa a la urbe, puede verse también la pérdida de ese espacio costumbrista e inocente, que ahora ya no podrá ser idealizado como ocurría antes. El destino de Santa es también el de su Chimalistac infantil, porque la urbe terminará por fagocitar tanto a la joven como al campo del cual proviene. Agrega Vicente Quirarte, a propósito de la factura de *Santa*:

> Tras varios años de hacer en su *Diario* el proyecto de la novela sobre una prostituta, Federico Gamboa logra su anhelo. Luego de hacer incisiones en su propio ser, a través de ese examen de conciencia corporal que significa escribir en un diario, con *Santa* realiza la operación quirúrgica de la Ciudad de México. La recorre en sus paraísos de Chimalistac, Pedregal y San Ángel; examina sus espacios elegantes, sus burdeles de lujo para el libertino pudiente y sus lupanares para el miserable; sus hoteles ínfimos y sus hospitales. Hija de la Arcadia, Santa es devorada por la ciudad. (2001: 374-375)

Por demás interesante es la recapitulación que hace Quirarte de los personajes que habían precedido a Santa, lo cual permite ubicarla en una tradición muy rica de caracteres femeninos:

> La que iba a convertirse en la novela más popular de varias generaciones, la que lograría ser la segunda en incorporarse al cine sonoro, contaba con un público que estaba a su espera. En *Santa* confluyen la energía salvaje de la Cecilia de *Los bandi-*

> *dos de Río Frío*; los andares de la inquietante Rumba perfumando los portales de la Plaza Mayor; la implacable coquetería de la Anselma de José Peón Contreras; los vaivenes de la Fragatita de Alberto Leduc, que sólo se iba con hombres del mar. Descubrimiento y exaltación del barrio. Expulsada de la traza, la nueva ciudad mantiene intactos sus valores nacionales. Refugio del caló, de los usos de la ciudad decimonónica. (2001: 375-376)

También puede caber aquí la joven Manuela de *El Zarco*, en la medida en que su desventura viene de la desobediencia y la idealización del bandido (lo que muy pronto en la novela queda desmentido, hay que decirlo); sin embargo, la novela de Altamirano no tiene lugar en una urbe, como en el caso del Santa, sino en la tierra de nadie que es el campo mexicano durante la restauración republicana. Una lista de personajes femeninos en la cual se puede incorporar, ahora sí sin problema, a personajes del siglo XX como Jesusa Palancares, por otra parte síntoma de algo que el antropólogo Oscar Lewis supo ver muy bien: la mucho que la antropología (no la literatura) ignoraba de los estratos más pobres de la sociedad y cómo obras señeras como *Los hijos de Sánchez* van a tratar de llenar ese vacío. No es exagerado afirmar que Gamboa se adelanta a Lewis en su interés por mostrar esa otra Ciudad de México que la antropología no había advertido, por estar concentrada en los indígenas o los campesinos, por ejemplo. Es decir, la novela naturalista aspira a mostrar una supuesta verdad científica que, como hemos dicho, sería propia de las ciencias sociales. Como nos dice Illades: "Desde *El Zarco* hasta *Santa* las novelas quedaron pobladas de mujeres caídas, ya fuera por amor, la expectativa de ascenso social o la consecuencia obligada de cierta sensualidad 'bestial', censuradas invariablemente. La ciudad acabaría por devorarlas" (2016: s.p.)

Sin embargo, lo que proyectos como *México y su evolución social* no muestran, con su parafernalia de edificios que le dan a la ciudad un aspecto eficiente, al mismo tiempo que la dotan de una arquitectura ecléctica y sin identidad, como explica Quirarte (2001: 341-342), sí lo va a mostrar en su oportunidad *Santa*:

> Del mismo modo en que el cine de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX convierte los adjetivos con que se refiere a la ciudad en sinónimos de su musa caída, la ciudad porfirista ensalzaba a la cortesana de moda desde el nombre, a un tiempo irónico y terrible. *Santa* es la lectura naturalista que Gamboa hace de la capital, la antropología de la ciudad interior y de la

> ciudad nocturna. La ciudad descompone la carne y el alma. Mientras en lo exterior la urbe crece y progresa, por debajo corre la podredumbre de sus aguas negras. (Quirarte, 2001: 376)

En la analogía que hace Gamboa entre las aguas negras de la ciudad y la Santa más devaluada, Quirarte ve una de las cumbres de la novela, como puede leerse en este pasaje de la novela: "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, con siniestro glú glú, de líquido aprisionado que en invariable dirección ha de correr aunque se oponga, aunque se arremoline en ángulos y oquedades sospechosas y hediondas, que los de arriba no conocen, aunque brame y espumajee en las curvas y en los codos de su cárcel" (Gamboa, 2013: s.p.).

Eso es lo que representa Santa, "lo negro, lo escondido, lo innombrable que no debe mostrarse". Es decir, esa verdad desconocida, "que los de arriba no conocen", es decir, que no aparece en las páginas de *México y su evolución social*, de la misma manera en que Porfirio Díaz era contrario "a la aparición de la manta y el percal" (Quirarte, 2001: 342) en las películas urbanas de la época; por el contrario, en las páginas de *México y su evolución social* hay un interés en mostrar una escenografía más que un país real con todas sus contradicciones, como dice Quirarte.

Pero veamos de qué manera se representa el cuerpo femenino en Gamboa, así como la forma en que este se va deteriorando hasta las escenas finales. No se nos escapa, desde luego, que Gamboa sigue un proceso análogo al de Zola, como puede verse en uno de los párrafos finales de *Naná*, que se detiene a describir con detalle el cadáver descompuesto de la cortesana:

> Era pura carroña, un montón de humores y de sangre, una paletada de carne putrefacta, arrojada allí sobre un almohadón. Las pústulas habían invadido toda la cara, tocándose unas con otras; y marchitas, hundidas, con su agrisado aspecto de lodo, parecían ya un moho de la tierra sobre aquella papilla informe, donde no se reconocían los rasgos. Un ojo, el izquierdo, había desaparecido completamente en el hervor de la purulencia; el otro, entornado, se hundía como un agujero negro y corrompido. La nariz supuraba aún. Toda una costra rojiza partía de una mejilla e invadía la boca, estirándola en una sonrisa abominable. Y sobre aquella máscara horrible y grotesca de la nada, los cabellos, los hermosos cabellos, conservando sus reflejos de sol, corrían como chorros de oro. Venus se descomponía.

> Parecía como si el virus recogido por ella en el arroyo de las calles, en la carroña abandonada, ese fermento con que había empozoñado a tanta gente, acabara de subírsele al rostro y lo hubiera podrido. (1992: 566-567)

Nótese cómo Zola pone especial atención en describir el rostro de la cortesana, a todas luces irreconocible a causa de la enfermedad. Semejante proceso de decadencia vamos a ver en el recorrido urbano de la joven Santa, quien se marcha del pueblo y en ese momento comienza también con su descomposición, que será no solamente física. Véase a propósito de lo anterior la siguiente reflexión de la joven, cuando piensa acerca de la maldad que parece poseerla, porque al parecer hay varias maneras en que Venus puede descomponerse, como dice Zola: "Y la infinita tristeza, agorera de las enfermedades incurables, la que sin fundamento aparente predice la muerte cuando nadie aún alcanza a divisarla, acometió a Santa sólo un instante, mas un instante intensivo que la forzó a reconocerse con llagas hediondas en su interior, al estilo de esos frutos que invisiblemente se pudren y agusanan en el corazón, y con gusanos y podredumbre los compran, los muerden y los alaban, a reserva de arrojarlos a los basureros en cuanto el daño asoma…" (Gamboa, 2013: s.p.).

Por eso estudios como *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social* (1901), del abogado Julio Guerrero, uno de los ideólogos del régimen porfirista (con Martínez Baca y Vergara, Miguel Macedo, y Carlos Roumagnac), "ofreció una tentativa de explicación científica del problema de la criminalidad, una sociología de la misma, cuyo espacio de análisis es la ciudad y la unidad de referencia las colectividades y no los individuos en particular, de acuerdo con el enfoque del liberalismo corriente" (Illades, 2016: s.p.).

Illades nos explica cómo en el libro de Guerrero hay un intento por clasificar los regímenes de convivencia, en lo que parece una anticipación de los conflictos que se van a presentar en Santa: "Una aproximación de conjunto lo forzó a establecer tipologías con base en patrones de relaciones sexuales, de tal manera que la monogamia guardaba correspondencia con los matrimonios estables, la poligamia generaba celos y conflictos" (Illades, 2016: s.p.).

El estudioso da cuenta de cómo Gamboa combinó ideas análogas a las de Guerrero para representar la tendencia de Santa a practicar una sexualidad conflictiva, con las pretensiones científicas propias del caso: "Gamboa agregó rasgos naturalistas a la

estética realista mostrando la predisposición casi fisiológica de la protagonista de Santa hacia el pecado, la biologización del mal. La minuciosa recopilación de los datos, el detalle en las descripciones y la inevitabilidad del desenlace son algunos de los aspectos del naturalismo retomados por Gamboa, profusamente adocenados por un catolicismo conservador" (Illades, 2016: s.p.). Un catolicismo que, como veremos más adelante, es el basamento de la redención final del personaje prostituido, aunque esta salvación tenga que llevarse a cabo en la otra vida. No se puede salvar el cuerpo pero sí el alma. Sin embargo, Illades agrega que, a pesar de su conservadurismo y de que se señala a Santa en todo momento como pecadora, la novela "fue el más amplio y explícito reconocimiento de la sexualidad femenina presentado hasta ese momento en la literatura nacional" (2016: s.p.). No obstante, durante las etapas más crueles de su existencia, Santa se verá cada vez más degradada. De ahí que solo la muerte pueda salvarla, como lo dice Illades: "Santa sucumbe ante el deseo carnal y eso la lleva a perderlo todo, empezando por la familia y el terruño; a continuación el precario *status* dentro del mundo de la prostitución (cada vez 'trabaja' en un sitio peor); seguirán la dignidad (se vuelve alcohólica, hasta pierde el nombre y la llaman 'Loreto') y la salud (la ataca la pulmonía), hasta liquidar su vida a causa de un cáncer cérvico-uterino con la obvia implicación de que era resultado de la transmisión sexual" (2016: s.p.).

Traemos aquí a colación imágenes de mujeres tentadoras, desde luego mucho más añejas que la literatura de Gamboa o Rulfo. Dice Campbell: "nuestros puntos de vista conscientes de lo que la vida debería ser, pocas veces corresponden a lo que la vida realmente es" (1959: 115). Sin embargo, el hombre solo se está engañando cuando piensa así, porque la carne es impureza. Unas exigencias de lo corporal que son incompatibles con el temor de Dios del cual hablaba la madre de Tacha. Continúa Campbell: "Pero cuando repentinamente se nos revela o se impone ante nuestra atención que cada una de las cosas que pensamos o hacemos participa necesariamente del olor de la carne, entonces no es poco común que se experimente un momento de repulsión: la vida, los actos de la vida, los órganos de la vida, la mujer en particular como el gran símbolo de la vida, se vuelven intolerables para la extremada pureza del alma" (1959: 115).

Otras veces, los pechos son atributos de los demonios femeninos, como en el relato de las tentaciones de san Antonio que cita Campbell:

> Ni siquiera los muros de los monasterios, ni la lejanía de los desiertos, pueden proteger contra las presencias femeninas. Porque en tanto que la carne del ermitaño se aferre a sus huesos y se sienta tibia, las imágenes de la vida están alerta para trastornar su mente. San Antonio, cuando practicaba sus austeridades en la Tebaida Egipcia, era perturbado por alucinaciones voluptuosas perpetradas por demonios femeninos atraídos por su soledad magnética. Apariciones de este orden, con flancos de atracción irresistible y pechos que anhelan caricias, son conocidas a todos los ermitaños de la historia. (1959: 118)

Nuevamente, pechos que anhelan caricias, pechos demoniacos que son capaces de tentar a un santo. Aparte de la obvia referencia por el nombre de la protagonista, que despierta las risas de Pepa, la mujer del burdel, Gamboa se detiene en el capítulo segundo de su novela a relatar cómo era la vida de la mujer en su pueblo. Una vida que si bien no es del todo idílica (los hermanos de Santa son explotados en una fábrica de tejidos), sí se describe en pasajes que resaltan las características del lugar, en todo contrario a la capital: "Por todas partes aire puro, fragancias de las rosas que asoman por encima de las tapias, rumor de árboles y del agua que se despeña en las dos presas" (Gamboa, 2013: s.p.). En cambio, en la ciudad hay "un tufo a comida y a aguardiente" (Gamboa, 2013: s.p.). La naturaleza en Chimalistac, en todo caso, se mitifica, se humaniza y se le iguala con una madre:

> Con las irisaciones que emanan del río, con el aroma que las flores despiden y la fragancia que respira la naturaleza toda, sin contar gorjeo de aves, rumor de ramas y murmurio de ondas, hay algo impalpable que flota y asciende cual oración sin palabras, que la tierra, la eterna herida, pensara y elevara a cada despertar; honda acción de gracias mudas por haber escapado, una noche más, al cataclismo con que vive amenazada y que traidoramente ha de venir a mutilarla y aniquilarle su sagrada fecundidad infinita de madre amantísima…". (Gamboa, 2013: s.p.)

La historia de los hermanos obreros, quienes se ganan la vida en una fábrica de hilados, prefigura también el proceso de industrialización que habrá de sufrir el país una vez instaurados los gobiernos de la Revolución. Sin embargo, como hemos dicho, Gamboa se adelanta a ese cambio y comienza a relatar el impacto que tiene en los personajes mucho antes de que la industria se generalice y cobre un protagonismo mayor que el del campo. El ámbito rural resulta propicio para la mitificación y la idealización y en Santa queda roto desde el principio.

Santa, en ese tiempo, es una joven quinceañera que, si no se describe propiamente como una santa, sí se insiste muchas veces en su pureza, aunque sin dejar de apuntar la maldición de un cuerpo que ha cambiado de forma misteriosa: "sana, feliz, pura… ¡Cuánta inocencia en su espíritu, cuánta belleza en su cuerpo núbil y cuántas ansias secretas conforme se las descubre!… ¿Por qué se le endurecerán las carnes, sin perder su suavidad sedeña?… ¿Por qué se habrán ensanchado sus caderas?… ¿Por qué sus senos, mucho más marcados que cuando niña ¡oh! pero mucho más —y no hace tanto tiempo que lo era—, lucen ahora dos botones de rosa y tiemblan y le duelen al curioso palpar de sus propios dedos?" (Gamboa, 2013: s.p.).

No obstante, la juventud de Santa, su adolescencia, se describe como "una prolongación de la infancia", una vida en la que lo más doloroso es la muerte de una gallina o la flor que amanece un día, sin más, marchita. Sin embargo, esas pequeñas pérdidas también sirven de contraste a las otras, enormes, que se avecinan en la vida de la joven. En todo caso el deterioro del cuerpo se anuncia desde las primeras páginas de la novela, que comienza *in media res*, siguiendo a Horacio, con la joven ya a las puertas del burdel. No será sino hasta el capítulo II cuando Santa, en su ensueño, recuerde su vida en el perdido edén de San Ángel. No es casual, desde luego, que la primera noche en el burdel la joven tenga que compartir su cama con un hombre borracho, tan embriagado que no puede reclamar los servicios de la prostituta y cae dormido entre grandes ronquidos. Decimos que no es casual porque en su recuento de la vida que ha dejado la joven nos enteramos de que compartía la cama con su mamá, como si de una niña se tratara, una cama materna que abandona para pasar a compartir, sin transición, la cama con hombres extraños.

Decíamos que desde muy pronto la novela nos anuncia que el cuerpo es uno de sus temas centrales, tanto en lo que respecta a la belleza tentadora de este (de la cual ya hemos empezado a hablar) como de la extinción paulatina de esa belleza y su ocaso por enfermedad; una enfermedad penosa, como no puede ser de otra manera, como si el castigo tuviera que ser prolongado en el cuerpo de la trasgresora. Así, una de las escenas primigenias de la novela nos muestra los estragos que ha sufrido el cuerpo de la matrona Pepa, quien sin pudor se exhibe a los ojos de Santa, como nos explica Gamboa: "¡Ah! ¡La grotesca figura de Pepa, a pesar del largo camisón 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 las casas de prostitución" (Gamboa, 2013: s.p.).

Sin embargo, Gamboa no se detiene ahí y da más detalles, para contrastar con la belleza de la muchacha: "su enorme vientre de vieja bebedora, sus lacios senos abultados de campesina gallega oscilaban, oscilaban asquerosamente, con algo de bestial en sus oscilaciones" (Gamboa, 2013: s.p.). Sin embargo, decíamos, desde el inicio de la novela el narrador nos aclara que el destino de la joven será aciago: el burdel es un "antro que en cortísimo tiempo devoraría aquella hermosura y aquella carne joven que ignoraba seguramente todos los horrores que la esperaban" (Gamboa, 2013: s.p.). Todo ello cuando ya se nos había dicho que la portera se siente "humanizada ante la belleza de Santa" (Gamboa, 2013: s.p.). Belleza que, sin embargo, en un medio así no puede sino apagarse. Desde el principio, con semejante prolepsis, Gamboa no deja de anunciarnos el único desenlace posible de la muchacha, algo en lo que insiste en varias ocasiones: "¿Que dónde finalizaría con semejante vida?…, ¡pues, en el hospital y en el cementerio, puerto inevitable y postrero en el que por igual fondeamos justos y pecadores!" (Gamboa, 2013: s.p.). Es decir, no debe haber sorpresas porque a Gamboa lo mueve en buena medida ese afán determinista tan propio de las novelas de ese tipo y que condena desde un inicio al personaje. Santa no puede escapar a su destino: "Es el destino lo que define", dice Espinasa a propósito de Santa (2016). Y agrega: "Más que existir una culpa lo que ocurre es congénito al ser humano: la mujer, en la modernidad, está condenada, y si no existe redención final existe, en cambio, transcurso, tiempo, duración para penar, en la que el llanto se vuelve objetivo implícito, tanto o más importante que la muerte misma" (2016). Algo que se confirma cuando una Santa enferma, incapaz de ganarse la vida como prostituta, va penando por los burdeles.

Antes, cuando la joven aún es bella y la estadía en la ciudad del mal no ha hecho sus estragos, hay escenas en las que su cuerpo es examinado, como en el caso de la ya mencionada Pepa, quien parece palpar la mercancía que está por poner a la venta: "Y sus manos expertas, sus manos de meretriz envejecida en el oficio, posábanse y detenían con complacencias inteligentes en las mórbidas curvas de la recién llegada" (Gamboa, 2013: s.p.), escribe Gamboa. No es muy distinto lo que hace Pepa de lo que cuenta la propia Santa en el texto que precede a la novela, "A Jesús F. Contreras, escultor": "unos señores médicos despedaza-

ron mi cuerpo, sin aliviarlo, mi pobre cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa" (Gamboa, 2013: s.p.). O bien, valoraciones del propio narrador, que describe a la joven: "la provocativa belleza de la muchacha, belleza que todavía resultaba más provocativa por una, manifiesta y sincera dulzura que se desprendía de su espléndido y semi-virginal cuerpo de diecinueve años" (Gamboa, 2013: s.p.). Incluso en los objetos que Santa va advirtiendo en su entrada al burdel hay referencias a la desproporción, porque en la novela las personas, los lugares o los objetos son o muy bellos o bien horrendos: "un piano vertical sin cerrar lucía su teclado, que en la penumbra parecía una dentadura monstruosa" (Gamboa, 2013: s.p.).

Pepa, con toda su fealdad, asegura que hubo un tiempo en que fue bella: "no siempre había sido así —y señalaba sus muertos encantos" (Gamboa, 2013: s.p.). Además: "Fui muy guapa, no te creas, tanto o más que tú y, sin embargo, me encuentro atroz" (Gamboa, 2013: s.p.). Como hemos dicho, la novela no escatima referencias al cuerpo bello y saludable de la joven Santa, aunque tampoco se detiene al describir lo que es atroz, como la misma gallega lo dice. Esta idea, la destrucción de un cuerpo hermoso, o bien la forma en lo bello y lo horrendo conviven (con la eventual imposición de lo segundo), está asociada con el deseo de una Santa despechada por ir en busca del malestar, como lo dice en su primer diálogo con Pepa: "mientras más pronto concluya una será mejor" (Gamboa, 2013: s.p.). Algo que la experimentada Pepa advierte, porque el despecho de Santa no se le escapa: "quieres también que tu cuerpo la pague" (Gamboa, 2013: s.p.).

Otro momento de la novela en que se hace alusión al cuerpo, en este caso el masculino, es aquel en el cual Elvira le explica a la todavía inexperta muchacha cómo debe satisfacer a los hombres: "Sin pena ni reparos, denominaba por su verdadero nombre las mayores enormidades: esto debía de ejecutarse de tal manera y aquello de tal otra; la debilidad de algunos hombres radica aquí, y allá la de otros; existen mil fingimientos que, aunque repugnen en un principio, debe no obstante explotárseles" (Gamboa, 2013: s.p.).

En otras ocasiones, Gamboa pone la atención en algún detalle fugaz, para dar cuenta de la belleza de la joven: "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. Cuando la bata se le deslizó y que para recobrarla movióse violentamente, una de sus axilas puso al descubierto, por un segundo, una

mancha de vello negro, negro" (Gamboa, 2013: s.p.). Detalles del cuerpo de la joven que el narrador desvela aquí y allá y que al final dan una idea del conjunto: "la deliciosa línea de la cadera de Santa" (Gamboa, 2013: s.p.).

Mientras el gobernador, el primer cliente de Santa, duerme, ella tiene una ensoñación en la cual recuerda su pasado en Chimalistac. El narrador describe la casa familiar y con ello la habitación de los hermanos de la muchacha: "bailarinas, cirqueras, bellezas de profesión, toda la galería de retratos con que obsequia a sus compradores la fábrica de cigarrillos de La Mascota" (Gamboa, 2013: s.p.). No es casual que en las paredes del cuarto haya imágenes de mujeres, representaciones del cuerpo femenino, que también prefiguran el destino de Santa.

El aseo de la muchacha también está representado de esa forma sensual, solo que aquí es una sensualidad alegre e inocente, la que es propia de una quinceañera en los años felices de Chimalistac: "se lava la cara, el cuello, los brazos y las manos; agua y jabón la acarician, resbálanle lentamente, acaban de alegrarla. Y su sangre joven corretea por sus venas, le tiñe las mejillas, se le acumula en los labios color granada, cual si quisiera, golosamente, darle los buenos días besándoselos mucho" (Gamboa, 2013: s.p.).

Decíamos también que el cuerpo central de la novela es femenino, aunque también hay momentos (los menos, es verdad), en que también se representa el cuerpo masculino. Como muestra de lo anterior, así se describe a Marcelino:

> Era en efecto, el tal, apuesto mozo; ancho de espaldas y levantado de pecho; dulce en el mirar y fácil en el reír, con lo que el castaño bozo se le encaramaba a los morenos carrillos, y la dentadura, blanca, apretada y pareja, relucíale cual si de esmalte estuviese hecha; fuerte y joven; alto a pie y airoso cuando cabalgaba en su irascible moro; siempre de uniforme y el uniforme siempre limpísimo, el kepí ligeramente hacia atrás, dándole aires de espadachín y mujeriego. (Gamboa, 2013: s.p.)

Lo mismo ocurre en el caso de los hermanos de Santa, aunque curiosamente esta descripción tiene lugar cuando Santa está a punto de marcharse, expulsada, de Chimalistac: "Y Esteban y Fabián, también de pie, en toda la hermosura de sus cuerpazos de adultos sanos y fuertes, por obra de interno deslumbramiento, se descubrieron" (Gamboa, 2013: s.p.).

Con la aparición de El Jarameño, el torero andaluz que se convierte en amante de Santa, la anterior tendencia llega a su culmen,

tema que hemos desarrollado con detalle en otra parte (Llanes, 2019). Sin embargo, insistimos, el papel central en la representación del cuerpo lo ocupan las mujeres y en especial Santa, aunque siempre sea a través de una mirada androcéntrica, como veremos.

En el tercer capítulo de la novela el narrador nos informa que aquella joven algo tímida que había llegado al burdel ahora ha triunfado. Dice el narrador: "había triunfado ya con sólo consentir que la desnudasen y bañasen con champagne en un gabinete reservado de la Maison Dorée, cierta noche que los miembros del Sport Club celebraron con cena orgiástica el hallazgo de esta Friné de trigueño y contemporáneo cuño" (Gamboa, 2013: s.p.).

Friné (ranita) en realidad es el apodo de Mnesarete, una hetaira de la extinta Tespis (en Beocia) que fue célebre por su belleza y su inteligencia, que le habrían dado gran fortuna (Pérez, 2005: 33), igual que como ocurre con la Santa de nuestra historia. Friné fue "modelo de Apeles y Praxíteles para sus imágenes de Afrodita". El llamado mito de Friné hace referencia a lo ocurrido durante el juicio que se llevó a cabo contra la cortesana por impiedad, el mismo cargo esgrimido contra Sócrates, como nos explica Pérez. Friné fue absuelta porque, se dice, su abogado, Hiperides, la habría exhibido desnuda frente a los jueces heliastas, aunque Pérez deja claro que este pasaje es de dudosa historicidad. En otro de sus textos, el autor comenta que el juicio se celebró en el 347 a. C. (Pérez, 1999: 213). En todo caso, la belleza de Friné, que desarma a sus jueces, también recuerda a la Helena de Troya desnuda que habría conmovido al vengativo Menelao, que le perdona la vida a pesar de sus infidelidades luego de verle los senos; todo lo anterior, muy en la línea de una Santa cuyo destino parece estar condicionado por su belleza.

Otro aspecto interesante de la novela, explica Illades (2016: s.p.), es el que tiene que ver con la complejidad de ciertos personajes, como Hipólito: "Con Gamboa los individuos volvieron a singularizarse adquiriendo los personajes una complejidad mayor y una psicología propia, no obstante que sus impulsos eran en cierta forma *naturales*, por lo tanto comunes a un segmento de la población o a un género particular, como si formaran parte de una especie animal particular". Illades dice lo anterior acerca de Hipólito, quien desea a Santa pero al mismo tiempo es capaz de sacrificarse por ella cuando todos la desprecian.

Sin embargo, los personajes no dejan de responder también a ideas que campearon en el positivismo, así como con aventurados apuntes del ya citado Julio Guerrero quien, como trae a colación Illades, pensaba que en el mexicano había impulsos atávi-

cos que se remontaban nada menos que los mexicas: "La herencia, como en el darwinismo social inspirado por Spencer, tuvo un papel fundamental en la concepción social de Gamboa. Los criminales, determinados por motivaciones psicológicas ancestrales (la brutalidad de los aztecas) o de acuerdo con otras más próximas (el alcoholismo del padre)" (Gamboa, 2013: s.p.). Una idea que luego rescataría el Octavio Paz de *Posdata* para su polémico capítulo acerca de la masacre de Tlatelolco y la influencia en esta de un supuesto arquetipo azteca.

Puede parecer contradictorio, en ese sentido, la insistencia de los ideólogos del positivismo en la religión católica como basamento moral irrenunciable de la época. Recordemos que el país venía del férreo anticlericalismo de la Reforma, con una Iglesia desprovista de su personalidad jurídica, al mismo tiempo que el positivismo cobraba fuerza como nueva ideología oficial. Sin embargo, la moral burguesa resultó insuficiente para los liberales de aquel momento. En palabras de Illades:

> La crisis moral de la sociedad moderna reafirmó el catolicismo en un segmento importante de la intelectualidad mexicana que no acertó encontrar una salida nueva frente a la secularización que, a tumbos, iba consiguiendo algunos espacios en la sociedad. El traslado a la ciudad había corrompido a una población hipotéticamente pura en el campo, por lo que novelistas y sociólogos atendieron los llamados de auxilio de las contadas almas bellas que aún quedaban en pie tras la vorágine modernizadora. (2016: s.p.)

Una religión que servía de socorrido antídoto contra los excesos de la modernidad. Con todo y eso, como dice Illades, la ciudad ya era el sitio en el cual iba a campear esa nueva narrativa urbana:

> El progreso material […] provocaba claroscuros indeseables en la moral privada y el único dique que quedaba era el catolicismo, de probada eficacia. Aunque su respuesta fue refugiarse en los valores antiguos, propios del estado metafísico de acuerdo con la taxonomía positivista, de todos modos no renunciaron a los logros de la modernización, en especial el despegue de la vida urbana, abandonando la tentativa fácil de regresar al campo (por cierto a punto de incendiarse con la Revolución). Entonces fue que la ciudad, seductora y depravada al igual que la prostituta y el criminal, quedaba consagrada como espacio literario, la morada del artista, a pesar de todo. (Illades, 2016: s.p.)

Por todo lo anterior, es decir, por ser un autor confesional al mismo tiempo que realista, ¿puede decirse que Gamboa sea un naturalista al uso? Con el naturalismo ocurre algo parecido que con el Romanticismo, que no se calca de forma fiel de las sociedades donde este se produjo y alcanzó su auge (Alemania, Inglaterra), sino que se hace en nuestro país un romanticismo a la mexicana (algo por otra parte evidente, si se piensa en la lógica inexistencia de la parafernalia medieval en México). Es decir, ¿puede un novelista católico ser naturalista? Vamos a ver cómo Gambia modula ese método de composición para enriquecer su realismo, aunque reconoce como indudable maestro a Zola (como nos lo dice Martínez).

Martínez Suárez afirma que en Gamboa " la representación naturalista del mundo femenino resulta una propuesta con ciertas audacias pero aderezada moralmente con una postura social conservadora y una perspectiva religiosa de católico creyente" (2016: s.p.), algo en lo que coincide de pleno con Illades. En Gamboa no hay estética dogmática, digamos, porque el autor no se compromete con una manera particular de hacer arte, sino que lleva a cabo una mezcla que no descarta al romanticismo y al modernismo; este último sobre todo en lo que concierne al interés por personajes patológicos y marginales; dice Martínez Suárez:

> su obra se nutre con la práctica experimental que intenta documentar la realidad, mas desde ese mismo principio Gamboa no puede hacer a un lado la presencia de cierta espiritualidad romántica que le lleva a profesar la fe por una actitud que llama sincerismo; además, la convivencia de contemporaneidad de su obra con la estética modernista, le lleva a desarrollar literariamente ciertos aspectos de la sociedad y el individuo degradados, proponiendo orientaciones de mejoramiento. Mas esta crítica social se detiene, no en elementos coyunturales, sino en generalidades que resultan ser más utópicas que prácticas. (2016: s.p.)

Lo cual no es extraño, si pensamos que en el mismo maestro de Gamboa, el mismísimo Zola, también hay un influjo romántico del cual el francés nunca pudo emanciparse de forma total, como lo explica Caudet (en Zola, 19 567). Algo que nos habla de la potencia del romanticismo incluso a un siglo de su auge.

Al mismo tiempo, como ya lo hemos indicado cuando citábamos el artículo de Illades, el autor de *Santa* es un católico confeso y su novela es "publicada el mismo año en que Gamboa retorna al catolicismo después de más de cuatro lustros de haber suspendido su práctica" (Martínez, 2016: s.p.). Una religión, la

suya, que va a jugar un papel muy importante en el desenlace de la novela, cuando la protagonista es redimida por la muerte luego de conocer el infierno en la Tierra, todo lo contrario de su Chimalistac natal que, como ya hemos explicado, es un hogar seguro y a escala humana.

Un dato muy curioso es la omisión que tiene lugar en la novela de un dato fundamental que aporta Martínez Suárez. Solamente en su primera edición, se hará mención explícita de que el inicio de los quebrantos de salud de la prostituta es la sífilis. Una enfermedad que, al complicarse, da lugar al cáncer cervicouterino que habrá de marcar el final de la vida de Santa. La sífilis, como nos dice Martínez Suárez, fue un padecimiento muy difundido en la época; no obstante, es un dato que es escamoteado por Gamboa en posteriores ediciones del libro. Lo que se afirma, en cambio, es que Santa había trasmitido la enfermedad a sus numerosos clientes.

Ahora, en lo que concierne a la pregunta que hacíamos antes, en torno al naturalismo de Gamboa, hay que decir que Gamboa en este sentido no es del todo ortodoxo:

> El narrador naturalista, considerado como tal, intentaba la objetividad absoluta, pero Gamboa utiliza pocas veces esta perspectiva narrativa. Una categoría tan importante para determinar la pertenencia de un texto al naturalismo no fue empleada canónicamente por el autor; característica que permite argumentar que el naturalismo practicado por Federico Gamboa fue en realidad un ejercicio de realismo espiritualizado, propio de la hibridación de estéticas en la tradición literaria latinoamericana de la transición del siglo XIX al XX. (Martínez Suárez, 2016: s.p.)

Realismo espiritualizado que, al mismo tiempo, como decíamos cuando mencionamos el caso de Zola, no puede liberarse a su vez del influjo del romanticismo:

> *Santa* es un ejemplo de este ayuntamiento estético concibiendo una especie de sentimentalismo romántico que organiza dicotomías entre inocencia y perversión, entre virtudes bucólicas y perversiones citadinas: la joven de Chimalistac fue la inocente; la joven que es en el inicio de la novela está rodeada por la asfixiante ciudad que la destruirá al final. El Chimalistac evocado permite destacar la degradación de la metrópoli desde donde Santa no sólo va a recordar su vida en la casa paterna, sino que llegará a soñar con el retorno al edén perdido. (Martínez Suárez, 2016: s.p.)

Citábamos antes a Illades, quien a pesar del conservadurismo católico de Gamboa también ve en la novela la representación de la sexualidad femenina, a pesar de que se circunscriba a la prostituta. Eso da cuenta de la recepción del texto en su momento, cuando muchas de sus lectoras fueron precisamente mujeres:

> *Santa* fue leída como una novela aleccionadora dirigida a las mujeres; sin embargo, el texto no ofrece las marcas para identificar a ese lector femenino supuesto, sino que están presentes los elementos que construyen un claro punto de vista androcéntrico encaminado al control no sólo de la representación de lo femenino. Puede advertirse en el planteamiento de Gamboa una reducción del cuerpo femenino por una mirada masculina: la prostituta es el símbolo de la inevitable corrupción de la provincia debido al efecto venenoso de la vida urbana. (Martínez, 2016: s.p.)

Es decir, a pesar de que la protagonista de la novela es una mujer, la personalidad de esta y desde luego su sexualidad no dejan de ser representadas por esa visión androcéntrica. Una óptica patriarcal de la cual la novela nunca se escapa del todo y que, como no puede ser de otra manera, condiciona también el asunto central que nos ocupa, la representación del cuerpo, como apunta Martínez Suárez: "Santa es carnalidad antes que nada. Son contados los momentos en que el narrador se refiere a la protagonista sin hacer alusión a la magnífica topografía corporal de la bella prostituta; aun en la fase degradada del doliente periplo de Santa, las menciones del cuerpo están presentes" (2016: s.p.). Es decir, se hace arte con el cuerpo de la prostituta: "El cuerpo en Santa deviene arte verbal, escultórico, escénico, pictórico—, y ese destino lo rescata, en cierto sentido, de la condena moral y de la reducción experimental" (Martínez Suárez, 2016: s.p.). El cuerpo de Santa (como el Naná) no se agota en la pretendida frialdad del método naturalista, que reclama distancia, porque Santa trasciende esa pretensión.

En muchos sentidos, la veleidad del naturalismo se vuelve obsolescente, porque el cuerpo de la prostituta se resiste a las diversas agendas: la del porfiriato, que condena la prostitución pero no puede evitar que sus ciudadanos frecuenten el burdel en busca del cuerpo deseado de Santa; la de una estética como el propio naturalismo, que resulta insuficiente para aprisionar al personaje. Es el triunfo de la subjetividad:

> En *Santa*, en suma, existe un proyecto: reducir experimentalmente el cuerpo femenino prostituido que se ha convertido en

> amenaza para la perpetuación del orden social. El proyecto fracasa parcialmente debido a que los instrumentos de la representación de los que dispone el novelista se muestran discontinuos, ambiguos y fragmentados. Gamboa pertenece a una época en que los diversos lenguajes de la representación del cuerpo morales, políticos, religiosos, científicos, artísticos y literarios—se hipertrofian, se mezclan y se contraponen hasta entrar en crisis; por ello, la representación del cuerpo femenino en *Santa* es fundamentalmente inestable cuando la mirada evaluadora emplea el subterfugio de la fragmentación, describiendo por partes la belleza de Santa, o las manos de dueñas y clientes de los prostíbulos corroboran las cualidades corpóreas de la muchacha, o cuando Hipólito "ve" a través de los ojos de su lazarillo las formas de su obsesión amorosa. (Martínez Suárez, 2016: s.p)

Martínez Suárez llama la atención acerca de la voz de una supuesta Santa de ultratumba al inicio de la novela, un recurso que es interrumpido por la intervención de la voz del autor, de Gamboa, a fin de cuentas el filtro principal y masculino que nos relata las andanzas de la prostituta. Es otro de los elementos que pueden resultar chocantes para la ortodoxia naturalista, aunque con ese detalle que al final no se explota lo suficiente, porque el mismo Gamboa lo cercena en sus posibilidades, el autor se adelanta a otras expresiones artísticas muy posteriores. En su película *Sunset Blvd.* (E. U. A., 1950), del director austrohúngaro Billy Wilder, el desventurado guionista Joe Gillis es quien explica al espectador qué fue lo que ocurrió para que ahora veamos su cadáver flotando en una alberca, muerto; es decir, la vida de Gillis es narrada por una verdadera voz de ultratumba. Puede decirse lo mismo de *American Beauty* (E. U. A., 1999) de Sam Mendes, en la cual su protagonista, Lester Burnham, ya muerto, nos cuenta los últimos acontecimientos de su vida. Gamboa, en cambio se desatiende pronto del recurso, que queda como algo anecdótico en una novela por lo demás realista.

Como quiera que sea, voz de ultratumba o no, al final Santa es el personaje de una novela prominente, como dice Martínez: "Santa es un cuerpo combatido y exaltado, desgarrado por la condena y la admiración, cuerpo que es a la vez la imagen de la corrupción y de la decadencia de la sociedad; sin embargo, inesperadamente retorna victorioso en la representación artística, seduciendo a quienes se sienten responsables de su control y sujeción" (2016: s.p.). Entre estos últimos, desde luego, habría que situar a su autor. Martínez Suárez no deja de apuntar que con todo y lo escurridizo del personaje de la prostituta, marcado por

la ambivalencia de ser condenado y al mismo tiempo deseado, el punto de vista masculino es el predominante en el texto, aunque para señalar la injusticia a la cual es sometida una mujer como Santa es sociedades como la del porfiriato:

> La mirada androcéntrica triunfa: la prostituta concebida por Gamboa existe todavía en el imaginario masculino contemporáneo porque, en medio de lo degradado, es enaltecida por la mirada masculina que le concede el beneficio de la duda a partir de la acción salvífica de una idea del amor: víctima de un discurso oficial homocéntrico, la meretriz no deja de ser el chivo expiatorio de una "buena conciencia" masculina y de una estructuración social totalmente orientada hacia la humillación y la cosificación de la mujer. (Martínez, 2016: s.p.)

Lo que se busca es controlar la percepción del personaje femenino, siempre desde lo androcéntrico: "Santa no es una novela moralizadora dirigida a las mujeres; el texto no presenta las marcas para identificar a ese lector femenino supuesto, sino que ofrece rastros para clarificar un punto de vista androcéntrico encaminado al control de la representación de lo femenino", agrega Martínez Suárez (2016: s.p.).

Muchas son las cosas que pueden decirse al respecto de la representación del cuerpo femenino en la novela, aunque creemos haber abarcado buena parte de esa problemática, que consideramos de gran interés. Como quiera que sea, al final es muy llamativo como la estética naturalista es apenas uno de los elementos entre los cuales Gamboa echa mano para tratar de dar cuenta de la complejidad de un personaje como la prostituta Santa. Un personaje polémico, la prostituta, que en la novela de Gamboa encuentra una de sus encarnaciones más trascendentes, porque el autor nos hace testigos de una sexualidad femenina vista de acuerdo con una óptica siempre masculina y por lo tanto sesgada. Al tratarse de un clásico, lo en ella expuesto ha sido muy influyente, de ahí que sea necesario analizar las herramientas con las cuales Gamboa relató las desventuras de un personaje inmortal y de gran actualidad.

OBRAS CITADAS

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. *Psicoanálisis del mito.* Ciudad de México: FCE, 1959.

ESPINASA, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. E-book. Ciudad de México: El Colegio de México, 2016.

GAMBOA, Federico. *Santa*. E-book. Ciudad de México: FCE, 2013.

ILLADES, Carlos. "La crisis social de la sociedad moderna." Federico Gamboa. *Todos somos iguales frente a las tentaciones. Una antología general.* Ciudad de México: FCE, Fundación para las Letras Mexicanas y UNAM, 2016.

LLANES GARCÍA, Manuel de Jesús. "*Aquel cuadro de Goya*. El canon del torero en Santa de Federico Gamboa." Gerardo Francisco Bobadilla Encinas y Daniel Avechuco Cabrera, coords. *Imágenes de México y el mexicano en dos momentos de su historia. Representaciones culturales y literarias.* Hermosillo: Universidad de Sonora, 2019: 66-82.

MARTÍNEZ SUÁREZ, José Luis. "Santa: una lectura social. Representación literaria de aspectos culturales del porfiriato." E-book. Federico Gamboa. *Todos somos iguales frente a las tentaciones. Una antología general.* Ciudad de México: FCE, Fundación para las Letras Mexicanas y UNAM, 2016.

PÉREZ-PRENDES Y MUÑOZ DE ARRACO, José Manuel. "El mito de Friné." *Cuadernos de Historia del Derecho*. Núm. 6. 1999: 211-231.

—. "El mito de Friné: nuevas perspectivas." *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*. Núm. 5. 2005: 27-46

QUIRARTE, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*. Ciudad de México: Cal y arena, 2001.

ROVIRA, José Carlos. *Ciudad y literatura en América Latina*. E-book. Madrid: Síntesis, 2005.

RULFO, Juan. *El llano en llamas*. E-book. Barcelona: RM Verlag, 2019.

ZOLA, Émile. *Naná*. Francisco Caudet, ed. Ciudad de México: Rei, 1992.