

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*SANTA DE FEDERICO GAMBOA, A TRAVÉS DE LA MIRADA DEL
CIEGO HIPÓLITO: UNA MEDITACIÓN SUBLIME*

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA:

ELENA LÓPEZ GUADARRAMA

DIRECTOR DE LA TESIS: DR. EDUARDO CASAR GONZÁLEZ

A mi madre y a la literatura, naturalmente...
Mis maestras, amigas y cómplices en el arte de sobrevivir

Agradecimientos

Quiero expresar aquí mi más sincero agradecimiento a mi director de tesis, el doctor Eduardo Casar González, por ser faro imprescindible no sólo en la realización de este trabajo; sus enseñanzas fundamentales y su sentido del humor inquebrantable ya me han modificado para siempre y han hecho que mi recorrido por la literatura sea extraordinario. Asimismo, quiero agradecer a la doctora Blanca Estela Treviño García y al doctor Juan Coronado López, por haber leído con esmero este trabajo y por brindarme su apoyo pacientemente en el transcurso del proceso de titulación. También agradezco a la doctora Mónica Quijano Velasco y a la maestra Dulce María Adame González por sus atentas observaciones y correcciones sin las cuales no hubiera podido poner punto final a la escritura de esta tesis. Mi reconocimiento también para el doctor Rodolfo Mata Sandoval, cuya disposición para formar parte del sínodo hizo posible llevar a buen término el proceso de mi titulación.

Es incalculable lo que mi amor por la literatura debe a mis maestros y amigos; por ello, con más emoción y admiración de las que soy capaz de expresar con palabras, quiero agradecer a quienes me han acompañado hasta aquí tanto como a aquellos con los que habré de celebrar la terminación de este ciclo y los días por venir.

Por su amor y generosidad: a mis padres, Marco Antonio López Escalante y María del Rocío Guadarrama Olivera; a mis hermanos, Emiliano López Guadarrama, Dora Alicia, Mariana y Marco Antonio López Verdugo; a mis abuelas, María Elena Olivera Sedano y Alicia López Escalante; a mis tíos, Adriana (mi madrina literaria) y Francisco Guadarrama Olivera; y a mi primo, Ragueb Chaín Guadarrama. A mi familia sonoreense Mendoza Von der Borch, a mi nueva familia en Chicago, la familia Pierce, y a Michel Thibault. A mis amigos, por plasmar en mi memoria momentos inolvidables y atravesar conmigo todo tipo de laberintos; por hacerme reír y por quererme: Cosette Galindo, Érika Miller, Laura García Arroyo, María Lebedev, Román Hernández, Leonardo Ortizgris, Luis García Naranjo, Juan Pablo Murillo Zermeño, Lupita Verdugo, Olivia Castillo, Isidro Reyes, Peter Sotos. A Mark Solotroff, por su música, por el amor infinito que hace nacer en mí y por *la posibilidad de una isla...*

Los ciegos

Alma mía, contémpalos: ¡son en verdad horribles!
Vagamente ridículos como los maniqués;
y como los sonámbulos, terribles, singulares,
lanzan, quién sabe adonde, sus sombrías esferas.

Sus ojos, que han perdido ya la divina chispa,
cual mirando a lo lejos permanecen alzados
al cielo, sin que nunca se les vea inclinar
hacia los adoquines la pesada cabeza.

Atraviesan así la oscuridad sin límites,
hermana del silencio, eterno, mientras cantas,
ríes, muges, ciudad, todo en torno a nosotros,

y hasta la atrocidad el placer te enamora.
¡Ve, me arrastro, también, más que ellos alelado!,
y me digo: ¿qué buscan en el cielo esos ciegos?

Charles Baudelaire

Índice

INTRODUCCIÓN	11
PRIMERA PARTE. FEDERICO GAMBOA: EL HOMBRE Y SU OBRA	
Federico Gamboa (1864-1939)	19
Génesis de <i>Santa</i>	27
Repaso obligado por el contexto histórico y literario de <i>Santa</i>	33
SEGUNDA PARTE. SANTA Y LO SUBLIME	
Breve repaso imprescindible por el Romanticismo, Simbolismo, Decadentismo y Modernismo	43
Romanticismo	43
Simbolismo	45
Decadentismo	46
Modernismo	49
Una aproximación al concepto de lo sublime	51
Introducción a <i>Santa</i> a través de lo sublime	58
Apunte sobre la <i>desesperanzada esperanza</i> : una imagen de lo sublime	63
Jesús F. Contreras: <i>el mármol trágico del fin de siglo</i>	64
Julio Ruelas: <i>la imagen de lo sublime en México</i>	67
TERCERA PARTE. HIPÓLITO Y SANTA, ESCULTURAS TRÁGICAS	
Santa e Hipólito	75
El personaje de Santa	76

La anécdota de Santa	81
Cómo es Santa	86
Santa como el mal	89
Santa y la carne: <i>carne de placer y de pecado</i>	91
Epitafio de Santa: “ <i>Barro fui, barro soy</i> ”	93
El personaje de Hipólito	97
La anécdota de Hipólito	98
Cómo es Hipólito	102
CUARTA PARTE. IMPORTANCIA DE HIPÓLITO EN LA NOVELA O COMPRENDER A SANTA A PARTIR DE <i>LA MIRADA DEL CIEGO HIPÓLITO</i>	
<i>La mirada</i> redentora de Hipólito	109
<i>Más allá de la mirada...</i>	114
El amor en los personajes de Santa e Hipólito (<i>El amor de Hipo o el corazón no es ciego...</i>)	116
Reconversión a la fe cristiana por medio de un amor puro	122
CONCLUSIONES	125
BIBLIOGRAFÍA	133

INTRODUCCIÓN

Uno de los primeros textos que leí en la carrera fue el prefacio que Víctor Hugo¹ hizo para su obra *Cromwell*. Supe entonces que había leído algo importante. Me dejó mirando largo rato a la pared. El profesor Eduardo Casar² nos dijo alguna vez en clase que las lecturas que nos hacen posar la mirada sobre la pared son las más significativas, porque son las que logran modificarnos realmente, y esa modificación empieza cuando levantamos la mirada del libro y la colocamos en el muro. Pues desde ese instante nos convertimos en ese alguien que ha leído tal o cual libro. Cuando terminé de leer el prólogo de Víctor Hugo, al que se ha considerado como el manifiesto del romanticismo, surgieron en mí lo que llamo “algunas dudas que acompañan la existencia de los seres humanos”: por qué pensamos lo que pensamos, cómo surgen nuestras ideas, cómo nos explicamos el universo y a nosotros mismos, y qué efecto tiene todo ello en el curso de las cosas del mundo, en lo que somos. Al escribir mi trabajo final de la carrera, me pareció oportuno retomar aquellas dudas primarias que todavía me acompañan pero para las que, tanto la carrera, como este ejercicio, significaron terreno fértil para pensarlas. Así, intuitivamente, elegí sumergirme en la estética de lo sublime, cuanto más pudiera, para intentar poner luz en un puntito del aprendizaje hacia la comprensión de ese problema. La estética de lo sublime incluye aspectos de la vida con los que logro identificarme personalmente, además de ser una peculiar linterna para alumbrar el drama de *Santa*.

En el *Prefacio a Cromwell*, Víctor Hugo divide la historia humana en tres edades:

La primera edad comprende los tiempos primitivos, en los que la tierra estaba casi desierta. Había familias, pero no pueblos. Existía una sociedad organizada en una comunidad, pastoril y nómada. La civilización apenas se estaba gestando; pero se puede hablar ya de la existencia del hombre como un primer poeta. Su plegaria era toda su religión. La poesía de los tiempos primitivos es el Génesis. Poco a poco la situación va

¹ Victor-Marie Hugo (1802-1885) prolífico escritor, pensador y político francés que es reconocido, entre otras cosas, por su importante texto, *El prefacio a Cromwell* (1827). Su obra es vasta y muy variada, incluye novela, poesía, teatro en verso y en prosa, discursos políticos y una amplia correspondencia.

² Eduardo Casar González escritor mexicano nacido en la ciudad de México en 1952. Doctor en Lengua y Literatura Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras, con la tesis *Para qué sirven Paul Ricœur y otros en crítica y creación literarias*, de la UNAM, donde es profesor de tiempo completo.

cambiando; las esferas se agrandan, la familia se convierte en tribu y la tribu se convierte en nación. El instinto social sucede al instinto nómada. Todo se detiene y se fija. La religión toma una forma. El sacerdote y el rey se dividen la paternidad del pueblo. Comienzan los choques entre naciones, las guerras, los viajes, las emigraciones de los pueblos. La poesía refleja esos grandes acontecimientos; de las ideas pasa a los sucesos. Canta la historia, convirtiéndose en épica. Así nace Homero. La epopeya es la expresión de esta segunda edad del mundo, en la que sus personajes son todavía héroes, semidioses y dioses; sus resortes son los sueños, los oráculos y las fatalidades. Después de la epopeya empieza una nueva era para el mundo y para la poesía: nace una religión espiritualista y con ella la civilización moderna. Esta religión es el cristianismo que, como primeras verdades, enseña al hombre que tiene dos vidas, una pasajera y otra inmortal, una en la tierra y otra en el cielo. Enseña al hombre que es doble, como su destino; que en él hay un animal y una inteligencia, un alma y un cuerpo; que él es el punto de intersección, el anillo común de dos cadenas de seres que comprenden la creación, la serie de seres materiales y la serie de seres incorpóreos. El cristianismo separa profundamente el espíritu de la materia; pone un abismo entre el alma y el cuerpo y otro abismo entre el hombre y Dios.³

La edad moderna, la tercera, corresponde a un periodo de la civilización occidental en la que la religión cristiana logró imprimir sus ideas en el pensamiento de los hombres, en su vida y, por tanto, en el arte, gracias a la fuerza que dicha religión cobró en la historia de los pueblos. Parafraseando a Víctor Hugo, cabe decir que en aquel momento el mundo sufrió profundas transformaciones que trastornaron hasta los espíritus de los hombres. Con las guerras y las luchas de poder que se sucedían, se llegó a sentir tal estrépito en la Tierra, que fue imposible que algo del tumulto universal no llegara al corazón de los pueblos. El hombre no pudo más que replegarse en sí mismo y fue entonces que, en un estado reflexivo, comenzó a compadecer a la humanidad y a meditar sobre las amargas alegrías de la vida. De este sentimiento, nos dice el autor del prefacio, nació el espíritu de examen y de curiosidad sobre las catástrofes y el dolor del mundo que conocemos como melancolía. La melancolía y la meditación, el análisis y la controversia eran las ventanas por las que se miraban los pedazos de la sociedad que moría y dejaba paso a una nueva era. Fue esta melancolía también la base de una nueva poesía.

Así, el hombre empieza a atender ese lado misterioso, por oscuro y contradictorio, que forma parte de su condición humana y que emerge de modo beligerante en el romanticismo –pues en él los sueños, el inconsciente, las ideas sobre la muerte, la enfermedad, adquieren un lugar en la literatura y en el arte que no había tenido hasta entonces. Todo es un proceso de entendimiento.

³ Véase Víctor Hugo, “Prefacio”, en *Cromwell*, 1947.

La novela *Santa* de Federico Gamboa representa una oportunidad para apuntar aquellos rasgos que comparte en su constitución con ese cambio de pensamiento y creación de una nueva sensibilidad estética que representa lo sublime. Para tener claridad al respecto, fue indispensable recorrer sus huellas en los caminos trazados por el romanticismo, junto con el simbolismo, el decadentismo y el modernismo (pues considero que estas expresiones comparten en esencia un mismo modo de pensamiento, pero adaptado por circunstancias, así como por las formas y estilos de artistas y escritores). Mirar a *Santa* desde los ojos ciegos de Hipólito implica observar cómo la estética decadente penetra en este periodo de la literatura mexicana. Lo que me atrajo de esta novela de Gamboa y del escritor mismo es que pertenecen a una fisura de la realidad en la que muy distintos elementos se conjugan, porque si bien hay que subrayar que Gamboa no corresponde al perfil característico de los escritores desesperados de la bohemia mexicana⁴ y su obra suele identificarse más bien con una forma académica y formal de hacer novela, me interesa dar luz al hecho de que incluso en ella podemos apreciar la estética de lo sublime.

La mayoría de los estudios que se han realizado sobre *Santa* han sido desde la perspectiva del naturalismo, pero no es mi intención recorrer este camino, –es bien sabido que Gamboa fue seguidor de Zola y de los hermanos Goncourt, precursores de la escuela del realismo-naturalismo, en la que se escribieron principalmente historias que narraban procesos de degradación de personajes turbulentos como Santa, donde hospital o cementerio eran casi siempre el escenario final–. La literatura es un prisma que no es posible delimitar ni observar desde un único punto de vista; con la lectura que hago a *Santa* propongo sólo un modo más de alumbrar la obra de Gamboa para destacar ciertos aspectos que se suman a lo ya dicho sobre ella hasta ahora.

Para llevar a cabo este análisis he tomado como punto de partida aquello que sobre la novela, desde un principio, su autor señaló sería *una meditación triste*, pues el placer que esta idea produce no podría tener más que ver con la estética de lo sublime que emergió de los misterios finiseculares:

*Ce livre, j'ai la conscience de l'avoir fait austere et chaste, sans que jamais la page échappée a la nature délicate et brulante de mon sujet, apporte autre chose a l'esprit de mon lecteur qu'une méditation triste.*⁵

⁴ Hombres que parecían sufrir una especie de irremediable condena, pues la vida les hiere y les oprime de modo tal que creen poder existir sólo a través de la literatura.

⁵ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 66.

Que en su traducción del francés al español quiere decir lo siguiente:

Tengo la conciencia de haber hecho casto y austero este libro, sin que en ningún momento la página escapada a la naturaleza delicada y abrasadora de mi tema aporte al espíritu de mi lector nada que no sea una meditación triste.⁶

Por otro lado, para situar a *Santa* en las contradicciones finiseculares de su época, fue preciso repasar su contexto histórico y literario. *Santa* es una novela que desde su publicación no ha dejado de editarse y se mantiene como un motivo vivo para llevar a cabo conferencias y coloquios, muestras de cine, discusiones, clases, tesis en torno a ella. Otro de sus misterios es precisamente éste, su vigencia.

Para José Emilio Pacheco, estudioso destacado y acucioso de Federico Gamboa, *Santa* representa “la peor de nuestras novelas literarias o la mejor de nuestras novelas subliterarias”.⁷ En cualquier caso, el interés que por ella nos ocupa parece igual de inagotable como difícil de explicar. No es casualidad que en Chimalistac existan dos calles con el nombre de los protagonistas del drama, una plaza con el nombre del autor y que desde su publicación se hayan realizado obras de teatro, películas, canciones y esculturas creadas e inspiradas en *Santa*.

Mi principal objetivo es tratar de descifrar a Santa e Hipólito desde sus respectivas tragedias, así como observar el vínculo de correspondencia que se teje entre ellos arropado en el concepto de lo sublime. Hipólito es un personaje que emerge del lodo más sucio del paisaje urbano, que contrasta con ese sitio tan benéfico que en la novela es Chimalistac, donde crece Santa, y de donde es expulsada para caer por los abismos de ese lodazal al que desde siempre había pertenecido el ciego. Santa, en cambio, era el modelo ideal de muchacha de bien, pero cuando se descubre que ha tenido relaciones sexuales con el alférez Marcelino, es condenada social y moralmente como una amenaza. La echan de casa y se hace prostituta, en principio, por venganza contra el género masculino y, luego, pareciera que con cierto doloroso placer, goza a la vez que sufre su cualidad de víctima y verdugo. Santa ya como prostituta aparece en la novela como un ser equívoco, desviado, marginado, que no merece ni siquiera ser mujer, «Santa no era mujer, no; era

⁶ Traducción de José Emilio Pacheco, reconocido escritor mexicano nacido en la ciudad de México en 1939. Además de su obra poética y ensayística, destaca la importante labor de estudio que ha hecho a propósito de *Santa*.

⁷ José Emilio Pacheco, “Introducción”, a Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896)*, 1995, p. XXIV.

una...» y así, con estos puntos suspensivos, incluso su narrador la niega. La prostituta es un ser que está más allá del límite, más allá de la legalidad y la moral de la sociedad, es por ello un personaje frontera, entre el delito y la ley, y desde esa posición puede atravesar instituciones y clases sociales.⁸

La historia tanto de Santa como de Hipólito se corresponden con la idea decadente de que la existencia humana es irremediablemente imprevisible y trágica, en esa acepción que guarda el Eclesiastés de que todo en este mundo es contingente: “¡Vanidad de vanidades! [...], ¡vanidad de vanidades, todo es vanidad!”⁹ y que ante tales circunstancias, “no hay nadie tan honrado en la tierra que haga el bien sin nunca pecar”¹⁰; pues asegura que:

...a todos les llega algún mal momento.
Porque, además, el hombre ignora su momento:
como peces apresados en la red,
como pájaros caídos en la trampa,
así son tratados los humanos por el infortunio
cuando les cae encima de improviso.¹¹

⁸ Véase Josefina Ludmer, “Una lectura de *Santa*” en *La literatura mexicana del otro fin de siglo*, 2001, p. 209.

⁹ Eclesiastés, 1:2.

¹⁰ Eclesiastés, 1:20.

¹¹ Eclesiastés, 1:11.

PRIMERA PARTE. FEDERICO GAMBOA: EL HOMBRE Y SU OBRA

FEDERICO GAMBOA (1864-1939)

Federico Gamboa nace en la ciudad de México –calle de San Felipe Neri, hoy República de El Salvador– el 22 de diciembre de 1864. Su madre, Lugarda Iglesias, hermana de José María Iglesias, escritor y ministro de Juárez, muere cuando él tenía apenas once años. Su padre, Manuel Gamboa, fue general en las fuerzas armadas y perteneció tanto a las filas del gobierno liberal, como a las del ejército de Fernando Maximiliano de Habsburgo. Además de sus labores como militar, fue ingeniero y desempeñó varios cargos públicos que lo obligaron a viajar dentro y fuera del país.

Gamboa fue un escritor conocido sobre todo por su obra novelística y menos por su trabajo autobiográfico, género que, sin embargo, practicó de manera sistemática desde muy temprana edad hasta los últimos días de su vida, además de que fue autor de varias obras teatrales. Las impresiones que de él se recogen, entre sus amigos y conocidos, coinciden en que Federico Gamboa fue un gran conversador, ágil, irónico y con un gran sentido del humor, cualidades que según advierten no lograron transmitirse en su escritura. José Emilio Pacheco, en el prólogo que hace a la obra autobiográfica de Gamboa, se refiere al escritor como “aquel hombre que deslumbró por su ingenio y fluidez a cuantos pudieron escucharlo, [pero que] al tomar la pluma sólo podía expresarse en una prosa a la vez rígida y deshilvanada, ni literaria ni coloquial y entorpecida por su prurito académico”.¹² Sus libros nos muestran que fue un hombre observador y leal a sus ideales morales, aunque éstos pudieran parecer muchas veces contradictorios –entre los cuales destaca el hecho de ser un hombre moralista y religioso que sigue las normas sociales acostumbradas, como estar casado y tener un hijo y, al mismo tiempo, comportarse como un ser disoluto y no ocultar aquella suerte de fascinación que tuvo siempre por visitar la vida licenciosa de los burdeles y su atracción por sostener relaciones con los personajes sórdidos que encontraba en ellos, prostitutas, músicos; o bien, pertenecer a una familia que se había caracterizado por pertenecer de alguna manera al bando liberal y él expresar una profunda veneración por Porfirio Díaz. Esta admiración

¹² José Emilio Pacheco, “Prólogo”, a *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, 1977, p. 34.

nace cuando el general, como Gamboa lo nombraba, le rindió honores al padre del escritor en su funeral, aun cuando éste hubiera luchado en las filas del ejército liberal. Su lealtad la atestiguan la incansable defensa que el escritor hizo del caudillo, el trabajo diplomático realizado durante el régimen porfirista, así como el nunca esconder la empatía que sintió por su figura. Al mismo tiempo, Gamboa tuvo cercana relación con escritores¹³ que criticaban el régimen porfirista duramente y él mismo llegó a expresar en su obra cierto descontento social. Por ejemplo, en “Vendía cerillos”, relato de su libro *Del natural* (1889), narra la historia de un individuo de la clase baja, describe las terribles circunstancias a las que éste se enfrenta, y resalta el hecho de que sólo podrían mejorar mediante un cambio en la estructura social a la que pertenecía. Por ello, diría más bien que Gamboa era un hombre leal a su contradicción; sus escritos y sus actos siempre obedecieron a sus propias inspiraciones.

Su carrera como diplomático influye de forma directa en su literatura; los viajes y su participación en la vida política y pública del país llenaron su pluma con la tinta de su experiencia. Integrarse al servicio diplomático resultaba atractivo, ya que le dio la oportunidad de conocer las metrópolis europeas como París, Madrid y Londres –que muchos novelistas mexicanos únicamente pudieron conocer a través de sus lecturas–, y también le ofrecía la posibilidad de dedicarse a su vocación de escritor, además de que lo mismo podía alternar con jefes de Estado que participar en la bohemia literaria y entablar vínculos con escritores, editores y hombres de la cultura de los países en los que ejercía su función. Gamboa dejó constancia de lo que había observado, con su pluma mostró a sus lectores al personaje de sí mismo en el contexto que le tocó vivir.

En su obra siempre es posible encontrar el trasfondo autobiográfico. Por ejemplo en *Santa*, la novela que nos ocupa, sus escenarios, personajes, anécdotas, pueden bien rastrearse en la vida del escritor, de tal manera que se convierten casi en hechos históricos verificables. Como prueba de ello está la identificación del personaje de Hipólito con aquel músico, Teófilo Pomar,¹⁴ con el que Gamboa sostuvo íntima relación; la génesis de

¹³ Gamboa en su diario da testimonio de las reuniones y comidas dominicales en el romántico Chimalistac, en casa de Jesús E. Valenzuela (poeta), en las que tomó su forma definitiva el proyecto de la *Revista Moderna*, a las que asistían José Juan Tablada, Rubén M. Campos, Amado Nervo, Heriberto Frías, Rafael Delgado, Ciro B. Ceballos, Alberto Leduc, Julio Ruelas, entre otros.

¹⁴ En su época, Teófilo Pomar, fue considerado el mejor ejecutante de la danza al piano; contemporáneo de Juventino Rosas (1868-1894), compositor y músico mexicano mundialmente conocido por el vals *Sobre las*

la misma Santa; los distintos escenarios de la ciudad de México, como la plaza Regina con el Hospital Concepción Béistegui (donde muere Santa), la pequeña plaza de la Santa Veracruz ubicada en el costado norte de la Alameda Central, situada entre dos Iglesias (la de San Antonio de Padua y de la Santa Veracruz); en ella está el edificio que hoy ocupa el museo Franz Mayer pero que antes fue el Hospital de San Juan de Dios y posteriormente, ya secularizado, aparece en la novela como el Hospital Morelos¹⁵ –es el lugar donde le practican a Santa su primera inspección sanitaria–, así como las distintas cantinas, edificios, calles por las que Santa y los otros personajes de la novela transitaron, muchos de ellos sitios a los que todavía hoy se puede acudir y, sin ir más lejos, aquel lugar paradisíaco en el que Gamboa hizo crecer a la protagonista, el bello Chimalistac, y que hoy en día aún podemos recorrer. Incluso, Hipólito y Santa, por la trascendencia que alcanzaron entre sus lectores, lograron casi convertirse en personajes de la vida real, recordados como personajes de la historia de esta ciudad. La anécdota misma de la que surge tan controvertido personaje, hace contundente el hecho de que Gamboa se interesaba en escribir, más que otra cosa, trozos de vida. No en vano Santa e Hipólito dieron su nombre a dos calles de Chimalistac y Gamboa a una plaza que se erige en ese sitio.

Gamboa se formó en distintos colegios de la capital. En 1880 su padre, quien había colaborado como ingeniero en la construcción del Ferrocarril Mexicano, forma parte de la comisión directiva del Ferrocarril de Tehuantepec en Nueva York, adonde se traslada con sus cuatro hijos. La estancia en esta ciudad marca la vida del escritor de manera decisiva, ya que le permite conocer a fondo el idioma inglés, lo cual le permitirá su posterior desempeño como traductor. Asimismo, la experiencia de observar directamente la cultura e idiosincrasia estadounidenses le permite desarrollar una mirada

olas.

¹⁵ Aprovecho la digresión para apuntar que cuando llevan a Santa a la revisión médica ella, ofuscada, “no recordaba lo que los médicos le habían hecho cuando el reconocimiento [...], recordaba mejor un retrato litográfico, dentro de barnizado marco de madera, de un señor muy extraño, con traje militar y pañuelo atado en la cabeza”. (*Santa*, p.79 en la versión de Cátedra que voy a utilizar para todos los pasajes que cite de la novela.) En este momento no se menciona el nombre Hospital Morelos como tal, pero por la litografía se deduce que Santa ve en ella al personaje independentista José María Morelos y Pavón. Se conoce que desde 1868 el hospital lleva su nombre y daba especial atención a las prostitutas y personas en situación de desamparo. Páginas más adelante, en la 179, sí hay una cita textual del nombre del hospital.

crítica hacia éstas, además de que esta visión le hace también tomar conciencia de su propia nacionalidad.

En este tiempo Gamboa se vuelve un asiduo visitante de centros nocturnos y burdeles –Gamboa extrae de dicho hábito rico material para situar su escritura–, motivo por el cual su padre le impone regresar a México para que el futuro escritor termine sus estudios. De nueva cuenta en su país, asiste a la preparatoria para posteriormente ingresar a la Escuela de Jurisprudencia. Gamboa realiza sus primeros trabajos como traductor y luego como cronista en el *Diario del hogar*,¹⁶ en el que hace entrevistas y crónicas que firma con el seudónimo de “la *Cocardière*”.¹⁷ Era asiduo asistente a todo tipo de eventos sociales, políticos y culturales, lo cual le permitía conocer la ciudad y a la sociedad mexicana de ese entonces y hacer de ellas material para su obra literaria. Las difíciles circunstancias económicas del joven escritor lo obligan a trabajar también como escribiente en un juzgado, experiencia que se verá reflejada en su novela *Suprema ley*.

En 1888 tiene la inquietud de iniciarse dentro del cuerpo diplomático, así que luego de haber aprobado el examen para el cargo, es nombrado secretario de la embajada de México en Centroamérica, lo cual es el comienzo de una larga estancia en aquella región del continente. Su primera escala es Guatemala, donde publica su primer libro de relatos titulado *Del natural*. Se hace miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua. Posteriormente, en 1890, es nombrado primer secretario de la legación mexicana en Argentina. Antes de hacer su traslado, recorre Europa y se asombra del ambiente cultural que existía especialmente en Londres y París. Ya en la ciudad de Buenos Aires se empapa de los autores que seguían los pasos de Emile Zola¹⁸ en la

¹⁶ *El Diario del hogar* es un periódico fundado en 1881 por Filomeno Mata (1845-1911), escritor, periodista y político mexicano, nacido en San Luis Potosí. Desde las páginas de este diario no cesó en criticar las reelecciones del caudillo ni, llegada la hora, de apoyar la candidatura de Madero, lo cual le valió el encarcelamiento en varias ocasiones. Gamboa participó en el rotativo con una crónica semanal titulada *Desde mi mesa*.

¹⁷ La anécdota del seudónimo se encuentra en el libro autobiográfico del autor, donde relata que para su participación en el *Diario del hogar*, Aurelio Garay (escritor del rotativo) lo bautizó con tal seudónimo. La *Cocardière* en francés puede significar chauvinista o patrioter. Véase Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, p. 30.

¹⁸ Emile Zola (1840-1902), famoso escritor francés reconocido sobre todo por su ambición de ahondar profusamente en todos los aspectos de la vida humana, considerado el mayor representante del movimiento literario llamado Naturalismo; escribió novela, poesía, relatos, crítica literaria y de arte. Gamboa le tuvo especial admiración.

novela hispanoamericana, tal es el caso de Rafael Obligado,¹⁹ Domingo Martinto,²⁰ Calixto Oyuela,²¹ entre otros. En notas de su diario, Gamboa mismo hace referencia a este hecho:

Los martes en la noche, reúnen en mi casa varios literatos [...]. Hablamos de cuanto nos ocurre, y de literatura muy especialmente; llegando a librar verdaderas batallas de “ismo”. Obligado y González, con su americanismo; Oyuela, con su clasicismo; Martinto, con su escepticismo, y yo con mi naturalismo.²²

En esa misma época, mantiene una buena relación con Rubén Darío,²³ quien fue reconocido por el gobierno argentino como cónsul general de Colombia,²⁴ y quien en sus memorias narra los encuentros que sostenían los que para él constituían lo más notable de la sociedad bonaerense:

Se leían prosas y versos. Después se hacían observaciones y se discutía el valor de éstas. Allí me relacioné con el poeta y hombre de letras doctor Calixto Oyuela, cuya fama había llegado hacía tiempo a mis oídos. Conocía sus obras, muy celebradas en España. Talento de cepa castiza, seguía la corriente de las tradiciones clásicas, y en todas sus obras se encuentra la mayor corrección y el buen conocimiento del idioma. Me relacioné también con Alberto del Solar,²⁵ chileno radicado en Buenos Aires, que se ha distinguido en la producción de novelas, obras dramáticas, ensayos y aun poesías. Con Federico Gamboa, entonces secretario de la Legación de México que animaba la conversación con oportunas anécdotas, con chispeantes arranques y con un buen humor contagioso e inalterable, y que ha producido notables piezas teatrales, novelas y otros libros amenos y llenos de interés. [...] Con el doctor Ernesto Quesada,²⁶ letrado erudito, escritor bien nutrido y

¹⁹ Rafael Obligado (1851-1920), escritor argentino influido por la poesía francesa de fines del siglo XIX. Su obra más importante, es el “*El Santos Vega*”, que cuenta la historia de un payador invencible. Fue uno de los fundadores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en donde recibió, en 1909, el doctorado *honoris causa*.

²⁰ Domingo D. Martinto (1859-1898), escritor argentino, reconocido como poeta sentimental postromántico.

²¹ Calixto Oyuela (1857-1935), literato y pedagogo argentino, cursó la carrera de Derecho y fue miembro del cuerpo diplomático argentino, asimismo fue miembro correspondiente de la Real Academia y primer presidente de la Academia Argentina de Letras. Escribió poesía y prosa.

²² Federico Gamboa, *Mi diario*, Primera serie, tomo I (Guadalajara: La Gaceta de Guadalajara, 1907), pp. 2-3 *apud* Alexander C. Hooker, *La novela de Federico Gamboa*, p. 8.

²³ Rubén Darío (1867-1916), poeta nicaragüense, iniciador y máximo representante del movimiento literario conocido como Modernismo.

²⁴ Al respecto de su cargo como cónsul de Colombia en Argentina, solamente encontré mención de que tal puesto era para hacer valer las transacciones y cambios comerciales entre esos países, pero que en el caso de Rubén Darío fue meramente un cargo honorífico, ya que casi no había colombianos en Buenos Aires, en esa época. Sin embargo no encontré nada al respecto del por qué Darío desempeñó tal nombramiento, sin ser colombiano.

²⁵ Alberto del Solar nació en Santiago de Chile en 1860 y murió en Buenos Aires en 1920. Militar y escritor, además de diplomático. Se dedicó al cultivo de las letras y firmaba sus artículos con el seudónimo Abel del Sorralto.

²⁶ Ernesto Quesada (1858- 1934), hijo de un muy reconocido político, escritor y abogado, Vicente Quesada, fue reconocido como una de las más destacadas personalidades del pensamiento argentino de la segunda

abundante, de un saber cosmopolita y políglota; y con otros más, pertenecientes al Buenos Aires estudioso y literario. El dueño de casa nos regalaba con la lectura de sus poesías, vibrantes de sentimiento o llameantes de patriotismo. Así pasábamos momentos inolvidables que ha recordado Federico Gamboa, con su estilo y lleno de sinceridad, en las páginas de su *Diario*.²⁷

En 1892 publica su novela *Apariencias* y un año después su libro de memorias *Impresiones y recuerdos*. Al término de su estancia en Buenos Aires vuelve a París, donde conoce a Zola. En 1893 regresa a México. A partir de 1899 comienza un periodo fértil de creación literaria, se montan varias de sus obras teatrales y ven la luz algunas publicaciones suyas, tal es el caso de *Suprema ley*.

En 1898 contrae matrimonio con María Sagasetta, hecho que, al parecer, por el seguimiento que han realizado distintos autores a sus diarios, no es para Gamboa especialmente significativo; por ejemplo, Javier Ordiz advierte al respecto que en las memorias del autor, éste relata el evento con un lacónico “12 de febrero. Hoy me casé”.²⁸

Los años siguientes desempeña distintos cargos públicos y se hace profesor de la Escuela Nacional Preparatoria. En 1899 viaja a Guatemala como encargado de negocios. Continúa con su ardua actividad literaria y publica su novela *Metamorfosis*. Tiene lugar también el nacimiento de su único hijo, Miguel Félix Gamboa Sagasetta (1899-1970). Y a finales de 1900 realiza varios viajes. Para ese entonces había empezado ya la redacción de *Santa*, según él mismo escribe en el tomo II de su diario.

De regreso en Guatemala como mediador de las tensiones pre-bélicas de ese país con El Salvador, se ve involucrado en un escándalo,²⁹ que tenía el objetivo de desacreditarlo para alejarlo de la vida pública, ya que la situación con Estrada Cabrera – presidente de Guatemala de 1898 a 1920, periodo en el que se mantuvo mediante un gobierno dictatorial– había sido siempre complicada, hecho por el cual Gamboa se ve obligado a regresar a México. Se concentra entonces en su trabajo como escritor, y es así como *Santa*, recién terminada, se acerca a su publicación. Continúa su carrera diplomática y en 1903 es enviado a Washington como primer secretario de la embajada

mitad del siglo XIX. Abogado y escritor; ejerció numerosos cargos públicos, además de la docencia universitaria.

²⁷ Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo (Segunda entrega)* <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70244.pdf>

²⁸ Javier Ordiz en la introducción a *Santa* de Federico Gamboa, p. 15.

²⁹ No encontré los detalles del incidente para hacer la nota correspondiente, solamente la mención de que Gamboa había estado involucrado en una situación que ponía en riesgo su prestigio como diplomático.

de México y en ese periodo lleva a cabo su más fuerte crítica a la cultura y a la sociedad norteamericanas, que transmite mediante la redacción de varios artículos. También en esas mismas fechas recibe los primeros ejemplares de *Santa* publicados por la editorial española Araluce. En 1905 regresa a Centroamérica a cumplir con sus labores diplomáticas. En 1906 acude como enviado especial a las negociaciones que se entablan entre México y Estados Unidos para tratar el conflicto bélico entre Guatemala y El Salvador a causa de una disputa fronteriza, que amenazaba con generalizarse por toda el área.

En 1907 retorna a México y recibe el nombramiento de subsecretario de Relaciones Exteriores; publica su novela *Reconquista* y el primer tomo de *Mi diario*. Para 1909 el descontento hacia Díaz crece, el escritor viaja a Europa y se interna en una clínica a causa de una crisis nerviosa que le desató la difícil situación política. En este periodo Gamboa también cumple misión diplomática en Francia, Alemania y Bélgica.

Estalla en 1910 la Revolución Mexicana y al año siguiente Gamboa, a su paso por España, recibe la noticia de la salida de México de Porfirio Díaz. La pluma de Gamboa, desde entonces, pone énfasis en atacar los aspectos negativos de los sucesores de su admirado y derrocado general. Posteriormente, con la llegada del general Victoriano Huerta al poder a través de un golpe de estado que tiene como consecuencia la muerte de Madero, Gamboa regresa a México a encargarse de la secretaría de Relaciones Exteriores, movido más bien por su sentido del deber hacia la patria que a algún político cualquiera, pues al último al que respetó fue a Porfirio Díaz. En medio de este clima convulso que inicia con la llegada de Huerta al poder, y al abrirse un periodo de elecciones que buscaban legitimarlo, Gamboa acepta la candidatura a la presidencia por el conservador Partido Católico.³⁰ Al final sale derrotado de este proceso hecho a la medida del general golpista. Más adelante, cuando se resuelve esta primera crisis de la naciente democracia mexicana con la victoria del ejército constitucionalista, encabezado

³⁰ En el último periodo del gobierno de Porfirio Díaz, los católicos, principalmente el grupo de Jalisco, vieron la oportunidad de desarrollar sus actividades cívicas y políticas, momento propicio, ya que Díaz en el declive de su régimen, pretendió apoyarse en elementos católicos para mantenerse en el poder. Así, el partido quedó fundado oficialmente en 1911, bajo el lema de “Dios, Patria y Libertad”, tan sólo unos días antes de la renuncia del caudillo. En las elecciones de 1913, cuando Victoriano Huerta estaba en su gestión interina, Gamboa participó en el Partido Católico Nacional como candidato para presidente. Huerta ganó la contienda, pero se dice que las elecciones fueron por demás fraudulentas. Véase Alicia Olivera Sedano, *Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929. Sus antecedentes y consecuencias*, 1966, p. 45.

por Venustiano Carranza, Gamboa queda en una situación comprometida por su filiación política huertista y decide exiliarse primero en Guatemala, y posteriormente logra su traslado a Cuba, en 1915. En una situación de penuria económica, Gamboa deja ver en sus escritos la tristeza que le causa verse obligado a vivir junto con su familia en tales condiciones por su fidelidad al régimen porfirista y a sus herederos. Desde La Habana, no deja de ser el observador y comentarista de la realidad mexicana que siempre fue, así como de la situación internacional. En esta misma época se estrena en México una versión teatral de *Santa*,³¹ lo cual es motivo de enorme alegría para el escritor.

En 1919, debido a una enfermedad de su mujer, decide pedir un permiso al presidente Carranza para regresar a su país. Gamboa vive los últimos años de su vida en un México muy distinto al que había servido como diplomático y en el que figuraría como símbolo viviente de otro tiempo. Se dedica a la docencia y obtiene el cargo como presidente del Consejo Cultural y Artístico; tiempo después es nombrado director de la Academia Mexicana de la Lengua. En el periódico *El Universal*³² publica sus últimos artículos, en los que no dejó de atacar al Gobierno, sobre todo por sentirse defraudado ante el hecho de que no se le concedió su pensión como ex diplomático. Publica *Entre hermanos*, última pieza teatral, en la que ataca a la Revolución hecha gobierno. Debido a las transformaciones del país, para el escritor todo deviene descomposición y su único consuelo es el constante éxito de *Santa*, de la que en 1931 se estrena una nueva versión cinematográfica, la cual queda en la historia del cine mexicano como la primera película sonora, a cargo de Antonio Moreno y con música de Agustín Lara. (La primera versión fue hecha en cine mudo, dirigida por Luis G. Peredo, en 1918. Norman Foster dirigió la tercera versión en 1943. Y finalmente, la realizada en 1968 por Emilio Gómez Muriel.³³)

³¹ La referencia a esta versión teatral la hace José Emilio Pacheco en el Prólogo al *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, 1977. Sin embargo, no pude encontrar los datos exactos de la adaptación dramática y, por tanto, sólo me ha quedado citarla como una más de las repercusiones culturales que tuvo la obra de Gamboa en nuestro país.

³² *El Universal* se funda en 1916 bajo el lema “Diario Político de la Mañana”, a iniciativa de Félix Fulgencio Palavicini (1881-1952), –político, escritor y periodista que participó en la Cámara Federal de Diputados y tomó parte en el Congreso Constituyente de 1917. Se desempeñó como secretario de Educación Pública y como diplomático–. El objetivo del nuevo diario fue dar la palabra a los postulados emanados de la Revolución mexicana. Se dice que fue uno de los primeros órganos informativos del Estado. La primera redacción se ubicó, en ese entonces, en el centro de la capital, en la esquina de Madero y Motolinía. Ahí se imprimió la primera Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos en 1917.

³³ Ver Rafael Olea Franco, “La construcción de un clásico: cien años del mito de Santa” en *Santa, Santa Nuestra*, 2005, p. 33 y Álvaro Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico*.

Por estas mismas fechas se le da a la plaza de Chimalistac, ubicada en San Ángel, al sur de la ciudad de México, el nombre de Federico Gamboa. Como bien afirma José Emilio Pacheco al referirse a este hecho: “Nadie nacido en este país ha visto, como Gamboa, que se dé su nombre a la plaza del lugar, Chimalistac, en que ambientó el comienzo de su libro más célebre ni que las calles circundantes se llamen como sus personajes”.³⁴

En 1934 regresa a las aulas universitarias, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde ya había ejercido la cátedra de Historia de la literatura mexicana en 1919. Otro hecho que sobresale en la historia del escritor es su nombramiento como doctor *honoris causa* de la propia Universidad Nacional.

La salud de Gamboa comienza a deteriorarse progresivamente, por lo que se traslada por un periodo breve a la ciudad de Cuernavaca, en busca de un clima más favorable. El 15 de agosto de 1939, Federico Gamboa muere en la ciudad de México.

GÉNESIS DE *SANTA*

La pluma de Federico Gamboa se concentró en construir historias y personajes desde el reflejo de lo que miraba en la ciudad de México y sus calles, así como en sus habitantes, los problemas sociales y personales de finales del siglo XIX y principios del XX, periodo en el que *Santa* fue escrita. Gamboa, en un afán de dar testimonio, forjó su obra como una forma de estudio literario y de información social. José Emilio Pacheco dice que fue “el historiador de la gente que no tiene historia”,³⁵ a los que llamaba los desheredados de la fortuna.

La novela que nos ocupa, dentro de las obras escritas en esa época (1889-1913), es una de las pocas que mantienen un lugar vivo en la literatura mexicana, más allá de las aulas y los cursos de historia literaria. Esta novela fue escrita en Guatemala, cuando Gamboa fungía como secretario de la legación mexicana en Centroamérica; las fechas tanto del comienzo como de la culminación de la novela son el 7 de abril de 1900 y 14 de

Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa, 2005, p. 14.

³⁴ José Emilio Pacheco, “Prólogo”, en *op. cit.*, 1977, p. 15.

³⁵ Introducción de José Emilio Pacheco a Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896) Mucho de mi vida y algo de la de los otros*, 1995, p. XI.

febrero de 1902.³⁶ Sin embargo, dicha pieza literaria no vio su publicación sino hacia finales de 1903, en España y, a la circulación de sus primeros ejemplares, su éxito no se hizo esperar. El escritor, como señalé antes, recibió los primeros ejemplares durante su estadía en Washington, donde fungía como primer secretario de la embajada de México. Para 1905 el autor ya había corregido las pruebas de la segunda edición.

Como ya dije, las fronteras que *Santa* cruzó la hicieron llegar a escenarios teatrales, así como dar vida a cuatro versiones cinematográficas. Asimismo, es posible advertir que, hasta nuestros días, las reimpresiones de esta novela no han cesado. Pacheco, en el estudio introductorio que hace al diario de Gamboa, señala que

La supervivencia de *Santa* ha ido mucho más allá de la página impresa: películas, adaptaciones teatrales, televisivas y radiofónicas, historietas. Toda una etapa del cine nacional tiene su punto de partida en *Santa*. Y como si no bastara el ciclo de las cabareteras, a partir de la canción que Agustín Lara hizo en 1931, cuando interpretó en la escena el papel de Hipólito, *Santa* preside, invisible o evidente, muchos boleros de la época clásica y es el arquetipo dominante en las canciones más célebres del propio Lara.³⁷

De igual forma, el insólito acontecimiento en el que dieran a las calles aledañas a la plaza de Chimalistac –escenario en el que Gamboa situó el inicio de su novela– los nombres de Santa e Hipólito constituyen de un modo simbólico el paso a la realidad de estos personajes. Dada la fuerza de la novela, la prostituta y el pianista ciego, su eterno enamorado, figuran para sus lectores como personas de carne y hueso. Es por ello que también estudiosos de la obra de Gamboa, como José Emilio Pacheco y Rafael Olea Franco han afirmado que *Santa* ha sido más que una novela importante, la consagración de un mito. Pacheco,

[...] Gamboa ha creado un arquetipo que a través de cuatro películas, incontables adaptaciones, musicalizaciones y parodias teatrales y hasta una canción de Agustín Lara, pasó a formar parte de la experiencia de quienes jamás leyeron su novela. Se diría que la novelística mexicana ha producido grandes personajes y un solo mito: *Santa*. Mito en el sentido de creación anónima, colectiva, fluida y nunca estática, de cuento que narra hechos imaginarios tenidos en su origen por verdaderos. *Santa* dejó de ser una invención [...] para convertirse en una persona de carne y hueso que vivió en ámbitos tangibles y

³⁶ La puntualización de estas fechas, escritura de *Santa* en 1902 y publicación de la novela hasta 1903, se aclaran gracias a los tomos II y III del *Diario* de Federico Gamboa. Dato al que me llevó la lectura del artículo “Génesis y recepción contemporánea de *Santa*: 1897-1904” de José Luis Martínez Suárez en “*Santa, Santa Nuestra*”, 2005, pp. 37-40.

³⁷ Introducción de José Emilio Pacheco a Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896) Mucho de mi vida y algo de la de los otros*, 1995, p. XVI.

cuya existencia pasó a un libro gracias a un mediador llamado Federico Gamboa [...] ³⁸

Rafael Olea Franco dice al respecto:

Pienso que el mito de *Santa* [...] se ha construido gracias a que logró algo paralelo a lo efectuado por Cervantes en el *Quijote*: la consagración de personajes entrañables e inolvidables que de inmediato concitan el favor del imaginario colectivo; en efecto, Gamboa forjó con eficiencia absoluta su personaje femenino, la dolorosa prostituta de cuya existencia tienen noticia innumerables personas, aunque no hayan leído la novela; este tipo de lecciones históricas y literarias sirve para enunciar otra de las posibles acepciones del término “clásico”: un texto adquiere su estatuto de clásico cuando su argumento o su protagonista son conocidos por infinitos receptores pese a que éstos nunca la hayan leído”.³⁹

Como lo atestiguan los datos biográficos citados en el apartado anterior, una de las características genealógicas de *Santa* es la inquietud del escritor por develar el mundo que la hendidura de la vida nocturna le ofrecía –a la que era asiduo desde muy temprana edad, como ya dije, primero en Nueva York y luego en los centros nocturnos de la ciudad de México–. Cuestiones de tipo moral y religioso que le interesaban a Gamboa constituyen también el tejido narrativo de *Santa*, así como la presentación de la ciudad de México como un organismo vivo que respira, que juzga, que festeja, que se duele.

En *Impresiones y recuerdos* ya se dejan ver los antecedentes implícitos, escenas y personajes con los que Gamboa hilvanaría su novela más exitosa. Por ejemplo, el caso del relato intitulado “Ignorado”, en el que hace remembranza de Teófilo Pomar, al que ya cité antes, modelo del que se sirve Gamboa para construir a Hipólito, personaje central, además de Santa, en la novela. Asimismo, se citan en ese mismo libro biográfico las escasas anotaciones puntuales que Gamboa hace respecto del proceso creativo en el que escribió su novela, por ejemplo, el 7 de abril de 1900 escribe en el tomo II de su *Diario*: “Doy principio a mi novela *Santa*”. También en las páginas de sus memorias menciona, además de aspectos concretos de la obra, la indecisión que en un principio le causaron el título y el registro de las vicisitudes editoriales que tuvo que afrontar para su publicación.

Sin embargo, Gamboa no expuso de forma concreta las decisiones éticas y estéticas con las que lidió para llevar a cabo esta pieza literaria, así que los estudiosos han tenido que echar mano de su vocación de “detectives-investigadores” y sumergirse en su

³⁸ José Emilio Pacheco, “Prólogo”, en *op. cit.*, 1977, p. 15.

³⁹ Rafael Olea Franco, “Cien años del mito de *Santa*”, en *Santa, Santa nuestra*, 2005, p. 35.

vasta obra autobiográfica y en el medio literario de la época para tratar de desentrañar los misterios que la construcción de *Santa* contiene. Así, respecto a la cuestión del título de la novela que nos ocupa, Rafael Olea Franco explica que Gamboa, luego de concluir *Suprema ley*, duda entre empezar la redacción de *Metamorfosis* o dar inicio a un nuevo proyecto, al cual el escritor se refiere como “la historia sincera y cruda de una de nuestras infelices pecadoras, pero ‘nuestra’ de la cabeza a los pies, por fuera y por dentro; historia que se llamaría *Diario de una perdida*”.⁴⁰ Sin embargo, explica también Olea Franco, Gamboa cambia el nombre de su novela a *Santa* atendiendo a lo que la propia realidad le ofrecía, ya que Santa en la novela nace un primero de noviembre, día de Todos Santos, y dada la costumbre mexicana de bautizar a los niños con los nombres que corresponden al calendario cristiano, la madrina de Santa decidió ponerle ese nombre.⁴¹ Ello permitió también a Gamboa jugar con el sentido paródico que le daba hacer nacer a Santa, una prostituta, precisamente el día de Todos Santos. Pero la razón exacta de cómo el escritor tomó la decisión de hacer el cambio de título se desconoce. Solamente existe registro en sus memorias de que Gamboa, luego de presenciar el desfile del 15 de septiembre de 1898, piensa en usar ese referente en su novela a la que ya ha cambiado de nombre: “El espectáculo que contemplé es tan grandioso e imborrable, me hace sentir por modo tal, y con tal cantidad de impresiones hondas obséquame, que juro aprovecharlo en la novela que hoy tengo en el yunque, o en *Santa*, que, si Dios no lo remedia, será la próxima”.⁴² Quiero aprovechar la mención de la palabra yunque para destacar la estrecha relación que sostenían Gamboa y Jesús F. Contreras, escultor mexicano a quien está dedicada la novela.

Cabe mencionar que Gamboa llevaba un diario en el que hacía registro exclusivo de los acontecimientos ligados a sus labores creativas, que tenía por título *El proceso de mis obras*,⁴³ el cual, desafortunadamente, nunca publicó y, lo que es peor, permanece

⁴⁰ Federico Gamboa, *Mi diario I (1897-1900)*, 1995, p. 181.

⁴¹ Lo cual puede comprobarse por boca de la propia Santa, en un diálogo que sostiene con el ciego Hipólito al final de la novela.

⁴² Federico Gamboa, *op. cit.*, 1995, p. 45.

⁴³ Rafael Olea Franco nos dice en su artículo, “Cien años del mito de Santa”, en *Santa, Santa Nuestra*, 2005, p.16, que Gamboa llevaba un diario donde anotaba todo lo relacionado con sus procesos creativos. Desafortunadamente este diario nunca fue publicado, incluso se extravió en su mayor parte, pero su autor hace una mención incidental en *Mi diario VI*, 1995, p. 76, refiriéndose a él con el título, *El proceso de mis obras*. De este libro sólo se conoce un volumen (hallazgo citado por Antonio Sábórit en su participación en el mismo coloquio sobre *Santa*, en El Colegio de México, 2003, del que derivó el texto de *Santa, Santa*

extraviado casi en su totalidad. Sin embargo, ha sido posible llevar un seguimiento, aunque limitado, de la génesis de *Santa*. Así, por las fechas de registro del inicio de la novela en Guatemala, así como el de una suspensión de seis meses a la que la pieza estuvo sujeta debido a las labores diplomáticas del autor, y por la fecha de su culminación, se puede deducir que la primera parte de la obra fue escrita en año y medio y la segunda tan sólo en un par de meses. Es por ello que Rafael Olea Franco, al referirse al proceso creativo de la novela, señala que Gamboa “[...] redactó *Santa* sin contar con un proceso continuo y a la vez cuidadoso de escritura que incluyera la revisión minuciosa de lo que antecedió”,⁴⁴ lo cual, según este mismo crítico, tuvo consecuencias en la estructura global de la obra. Este hecho, posiblemente, se debió a un intento de publicación anterior y frustrado, del cual poco se sabe, en el que Gamboa hubiera preparado la novela para su impresión antes de haberla concluido. Así, el 31 de enero de 1902 registra en sus memorias: “Entregué ayer en Guatemala, a la tipografía de Arturo Síguere, la primera parte, ya recopiada a máquina, de *Santa*”.⁴⁵ Trato que no se concretaría por la cantidad de dinero que para el autor implicaría llevarlo a cabo, así que, más adelante, también en sus memorias, quedaría expresada la decisión de recoger los originales. Después de este episodio, *Santa* tuvo otros intentos fallidos de publicación, tal es el caso del apoyo que Gamboa solicitó a Justo Sierra⁴⁶ –en ese entonces subsecretario de Instrucción y Bellas Artes– para que ejerciera sus influencias pero que, por razones desconocidas, no obtuvo. No fue Sierra, pero sí su secretario Luis G. Urbina,⁴⁷ quien al tener conocimiento del hecho, puso a Gamboa en contacto con Araluce, editor español que imprimió en Barcelona la novela. Es así como el 27 de octubre de 1903 recibe Gamboa los primeros ejemplares de *Santa*, su obra cumbre, durante su estadía diplomática en los Estados Unidos.

Es interesante detenerse en la anécdota concreta de la que supuestamente Gamboa parte para escribir su novela, ya que revela mucho de lo mencionado sobre el escritor

Nuestra, publicado en 2005.)

⁴⁴ Rafael Olea Franco, *op. cit.*, 2005, p. 17.

⁴⁵ Federico Gamboa, *Mi diario III (1901-1904)*, 1995, p. 83.

⁴⁶ Justo Sierra Méndez (1848-1912) fue escritor, historiador, periodista, poeta y político mexicano, y también fue reconocido por ser fundador de la Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM).

⁴⁷ Luis G. Urbina (1864-1934) fue un reconocido escritor, cronista y poeta mexicano que desempeñó también importantes cargos públicos como por ejemplo ser secretario personal de Justo Sierra, cuando éste fungió como Ministro de Instrucción Pública durante el porfiriato.

hasta ahora, un hombre que quiso hacer de su literatura un trozo de vida. La anécdota está documentada en las memorias de Gamboa, fechada el 8 de marzo de 1897. En ella narra cómo Jesús F. Contreras le comunica que la prostituta Esperanza Gutiérrez, “la Malagueña” con la que ambos habían conversado la noche anterior, había muerto en un baile de máscaras, a manos de María Villa, prostituta y víctima fatal de la pelea también. Así, ambos amigos deciden acudir esa misma tarde al anfiteatro del Hospital Juárez para ver los cadáveres. Dice Gamboa de la visita en su diario:

Ello es que fuimos, que el empleado que nos concedió acceso hasta el local siniestro, hízolo por amistades con Jesús y porque había leído un libro mío... Dos muertas veíanse en la sala de autopsias, o depósito, según nos explicó el muertero que nos escoltaba; una mujer del pueblo, cosida ya y de anatomía lamentable, que la tuberculosis le diera fin; en la otra plancha, con forzada postura, *reposaba* la Malagueña, en desnudez absoluta sin tentaciones, desnudez de cadáver, los pies exangües, tirando a marfil viejo, las carnes exúberas manchadas de sangre; [...] Tan emocionado como yo, púsose Jesús a dibujar un croquis a lápiz de la muerta. Y mientras Jesús dibujó, no aparté mis ojos de la Malagueña [...] Regresamos a pie, atardeciendo, por las calles tristes y populosas de la Buena Muerte –¡qué horror, *la buena muerte!*– cuadrante de San Miguel y Aduana Vieja, donde nos separamos casi mudos, pensando cada cual de modo diverso tal vez, en su propio asunto.⁴⁸

Cinco años después de este hecho, Gamboa escribe *Santa* y Jesús F. Contreras es galardonado con el primer lugar por su pieza *Malgré tout* en un concurso de escultura en París.⁴⁹

Es así como nace una de las novelas más reconocidas de la literatura mexicana, en la que José Emilio Pacheco reconoce un libro fascinante por sus cualidades contradictorias y expresa al respecto que es “una novela lujuriosa para propagar la castidad o una novela casta para celebrar la lujuria, la crítica antiporfiriana de un porfiriano o la crítica porfiriana de un enemigo del régimen, la peor de nuestras novelas literarias o la mejor de nuestras novelas subliterarias”.⁵⁰

⁴⁸ Federico Gamboa, *Mi diario II (1897-1900)*, 1995, p. 12.

⁴⁹ Véase José Luis Martínez Suárez, “Génesis y recepción contemporánea de *Santa: 1897-1904*”, en *Santa, Santa Nuestra*, 2005, p. 40.

⁵⁰ José Emilio Pacheco, “Introducción”, a Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896)*, 1995, p. XXIV.

John S. Brushwood en su libro, *México en su novela*, apunta acertadamente que en los primeros años de Independencia, la novela mexicana estuvo tan a la deriva como el gobierno, explica que los escritores mexicanos se encontraban desorientados, pero que eran conscientes de que para que México pudiera constituirse como nación, su participación sería indispensable. El modernismo fue el primer movimiento literario considerado auténticamente americano, pues no obstante no se quitó la mirada de los modelos europeos que admiraban los escritores mexicanos, éstos lograron incluir en su escritura una mirada más propia, utilizando una mezcla de elementos mexicanos, lo cual significó su principal innovación literaria.

La situación de México estaba muy desorganizada, el pensamiento político se fragmentaba cada vez más en varios sentidos, no se contaba con una buena economía y había una fuerte división de clases, la nación parecía sólo existir formalmente. Brushwood acentúa en su estudio que el país realmente se encontraba a la deriva, dado que la vida política que supuestamente se encargaría de conducirlo hacia el progreso no era más que una serie de conspiraciones que tenían siempre como meta la ventaja personal.

Los literatos de entonces tampoco tenían un objetivo claro para la literatura que intentaban crear, vivían una realidad compleja,

la nación estaba imitando, experimentando, tratando de encontrar su camino, cometiendo graves errores, lo mismo que su novelística. Considerada de esta manera, la novela de la primera mitad del siglo XIX no es sólo un buen reflejo de la nación, sino que es la conciencia que está tratando de señalar el camino al sentido común y a la visión de la Independencia. La Reforma hizo algunos cambios en el país y en la novela, pero ambos siguieron siendo esencialmente románticos.⁵²

El movimiento de Reforma nació como parte del proyecto que intentaba consolidar a México como nación. En lo que a la literatura se refiere, este periodo puede verse también como una época de transición en la que la producción literaria fue escasa. Muchos liberales fueron periodistas y escritores que con su pluma se empeñaron en la

⁵¹ Este texto está construido principalmente a partir del libro *México en su novela* de J. S. Brushwood (1920-2007), estadounidense que dedicó su vida al estudio y a la enseñanza de la literatura mexicana, y acaso la mayor parte, a la novela mexicana e hispanoamericana.

⁵² John Brushwood, *México en su novela*, 1974, p. 170.

tarea de dar vida a la literatura mexicana. Ante la restauración de la República, poco a poco la pluma de los escritores se fue separando del romanticismo, en la medida en la que fueron modificando su visión de la realidad. Para ese entonces los hombres de letras comenzaban ya a interesarse en constituir lo que sería un renacimiento artístico, que abarcara no sólo a la literatura, sino a todas las artes. Los escritores estaban apenas reconociéndose en su papel como literatos, intentando hacer realmente práctica la idea de que la actividad literaria era un aspecto indispensable dentro del esfuerzo que comprendía la construcción de la nación, pero que ya como arte, debía marcar sus propios límites ante la ideología política. Lo cual implica una discusión que, a la fecha, resulta muy difícil de resolver. Lo que cabe resaltar, en todo caso, es la toma de conciencia que puso énfasis en que el objetivo fundamental de la literatura era el artístico y no otro.

Al incrementar el descontento contra el gobierno en turno, aquellos que habían separado su labor política de la literaria, volvieron a la lucha y lo hicieron, sobre todo, a través de una ardua tarea periodística. En tales condiciones, la producción novelística era mínima, de propensiones románticas todavía, pero inclinándose con más fuerza hacia un realismo que incipiente se insertaba en una nueva etapa de la literatura mexicana, lo cual no significó que las cualidades románticas ya acuñadas desaparecieran, simplemente se adaptaron las herramientas que la nueva tendencia ofrecía. La construcción de la visión de la realidad cambia conforme el tiempo y las circunstancias que van presentándose, así la literatura se adaptaba mediante la concepción que en su propio proceso se va forjando cada escritor. En ese proceso de adaptación de la literatura convergen fuerzas distintas que determinan su rumbo, incluso, mediante el enfrentamiento de conceptos o ideas, como sucedió con el clasicismo y el romanticismo, o de cuestiones formales, como es el caso del romanticismo y realismo. La intensidad de una de estas fuerzas sobre otra es la que va, en un momento determinado, caracterizando a un periodo, por eso es posible también hablar de que pueden convivir elementos de un movimiento literario u otro en un mismo periodo, y siempre de la transición entre uno y otro.

Gamboa vivía la situación política de un modo contradictorio, pero en cuanto a lo literario logró resolverlo de este modo:

Y fue un contemporáneo, Emilio Rabasa, quien con sus novelas recién publicadas me dio sin saberlo la solución que yo necesitaba para aventurar mis tentativas. No pintaba la luna, ni aventuras extraordinarias, ni amores inverosímiles, sino que pintaba sucesos y

personas que nos eran conocidísimos, que nos sabíamos de memoria; y sacó a luz nuestros pueblos, nuestra capital; no se sonrojó de hablar de calles como la del Puente de Monzón, ni de nuestras casas de huéspedes; mas lo hizo con tal arte y con tal verdad de colorido, que yo me dije: “Si el arte te falta, adquiérello; pero ya tienes ahí el secreto. Pinta y habla acerca de lo que veas y de lo que hayas visto; ésa es la novela que buscabas, la que siempre interesa y la que siempre vive.”⁵³

Gamboa, como ya mencioné en el breve repaso sobre su vida y obra que realicé en el primer inciso, estudió leyes, incluso trabajó en un juzgado al lado de su hermano, fue embajador en distintos lugares del mundo durante el periodo de Díaz, hacia el cual, insisto, nunca negó admiración y respeto, sin embargo, se identificó también con aquellos que, como Rabasa, criticaron fuertemente a la sociedad de su tiempo. Los escritores como Rabasa confiaban en que con su labor literaria contribuirían a un profundo cambio social. Por eso el periodismo y la educación se volvieron actividades primordiales. Incluso se hicieron tan importantes que llegaron a confundirse las funciones y la literatura tuvo entonces que cobrar conciencia de sí misma para subsistir de modo independiente; ese cambio favoreció el nacimiento de la novela en México.

Resulta indispensable, para apreciar la literatura mexicana de este periodo, descubrir y atender el proceso en el que ésta fue cobrando conciencia de sí misma, constituyendo las nuevas ideas sobre la novela, que fueron forjando los mismos escritores, pues son estos los cimientos sobre los que construyeron la manera de contemplar el mundo que deseaban recrear. Sin embargo, también es preciso observar cómo en algunos escritores las nuevas técnicas que se fueron adoptando en este proceso se usaron también como formas de atraer al lector y que muchas, tal vez, sirvieron como primeros ejercicios para familiarizarse con ellas, para imitar y luego integrarse en un nuevo arte. De cualquier forma, la literatura es y será siempre un compromiso con un proceso íntimo de creación. Cada escritor es una ventana para asomarnos a la época a la que perteneció, su literatura es una exposición de ese mundo. Particularmente, en el proceso de Gamboa, me parece significativo que se abocara a contarnos la historia de aquellos que consideraba desafortunados o miserables.

La situación social de México, no obstante lo descrito hasta aquí, también fue abono para cosechar beneficios literarios, como el Modernismo. Brushwood explica:

⁵³ Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos* (1893), 1994, p. 90.

Porfirio Díaz y su grupo de “científicos” reinaron indisputadamente y le dieron a México las apariencias de una nación moderna. Tuvieron bajo control al ejército (inclusive lo utilizaron para tener a buen seguro a los descontentos), incrementaron el ingreso nacional, estabilizaron la economía e impusieron un sistema de impartición de la justicia que hacía juicio sumarísimo a todo aquel que alterase la paz y el orden, metas oficiales. Bandidos, huelguistas y ocasionales rebeliones indígenas negaron constantemente la realidad profunda de “la paz porfiriana” pero se les mantuvo a raya y, en la medida de lo posible, sus actividades se ocultaron a los miembros ordenados y correctos de la sociedad. Fueron estos años de estabilidad, y poca atención se prestó a la inevitable cuestión de la sucesión presidencial.⁵⁴

Por su parte, la literatura imitó las formas europeas, la francesa sobre todo, fenómeno que no se limitó a este arte, sino que ocurrió también en la arquitectura, la moda, las costumbres, en una forma de vida; sin embargo, cabe mencionar aquí que de ese lujo podían disfrutar sólo los acomodados, en el caso exclusivo de la literatura, aquellos que tenían los recursos para viajar, o sin ir tan lejos, aquellos que sabían leer. Cabe mencionar que el afrancesamiento fue un fenómeno principalmente urbano, ya que la capital del país era la fachada que en ese momento se ofrecía al mundo como símbolo de progreso y modernización. Precisamente por esta apariencia de “grandeza” el régimen de Díaz era respetado. El confort que se había conseguido durante este periodo favorecía también una actividad cultural que no se había gozado hasta entonces. La estabilidad de la que se habla en el porfiriato favoreció la producción literaria del país, a tal grado que se produjo la manifestación artística hispanoamericana más importante: el Modernismo, movimiento al que los estudiosos reconocen como uno de los “ismos” literarios más significativos de la época. Esta corriente literaria puso énfasis en encontrar nuevos modos de expresión, que reemplazaran las formas ya sabidas, fue moderna en esta exploración y también por su deseo de conocer y comprender nuevas tendencias literarias y traerlas a México, como por ejemplo, el haikú japonés que incorporó José Juan Tablada (1871-1945).

Con el Modernismo se alcanzó un periodo de auténtica conciencia artística con la que los escritores iniciaron una exploración estética que les permitiría, más adelante, construir una disciplina artística propia. Esa experiencia profesional que no conocían les hizo tener confianza en sí mismos y en su trabajo, al mismo tiempo que los situó de otra manera ante la cultura del mundo occidental, ahora desde su propio lugar. La *Revista Azul* (1894-1896) creada por Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Carlos Díaz Dufoo

⁵⁴ John Brushwood, *op. cit.*, 1974, p. 252.

(1888-1932) y la *Revista Moderna* (1898-1911) a cargo de Bernardo Couto (1879-1901), Amado Nervo (1870-1919) y Jesús E. Valenzuela fueron sus publicaciones más importantes, esta última correspondió también al movimiento simbolista. En el fenómeno estético que entonces ocurre, que conjuga elementos del romanticismo, simbolismo, decadentismo y modernismo, tiene lugar la estética de lo sublime, la cual será parte medular del análisis que me propongo hacer sobre *Santa*. En este sentido y para empezar a situar dentro de este contexto al escritor que nos ocupa, Brushwood explica que

Federico Gamboa, a pesar de que común y equivocadamente se le considera como el único naturalista de México, frecuentemente muestra una elección de adjetivos que sugiere la manera simbolista. Verdaderamente la escritura cuidadosa de Gamboa [...], que a menudo se considera excesivamente correcta, es resultado de la conciencia artística despertada por los modernistas.⁵⁵

Por ejemplo, la inclusión de Hipólito en *Santa*, el pianista del burdel, un ciego de físico casi monstruoso, pero con habilidades/sensibilidades que su condición de músico y de invidente le favorecían. Este personaje funciona como un símbolo, a través del cual Gamboa logra evocar el ideal del simbolismo en el que lo invisible se hace visible. Pues a través de la mirada ciega de Hipólito podemos ver realmente a Santa. Otros ejemplos del estilo romántico y simbolista de su escritura los encontramos en las descripciones que hace del paisaje, donde resaltan la voluptuosidad y salvajismo con que Gamboa describe sitios como el Pedregal de Chimalistac y sus alrededores, en el que nos habla de unos fresnos que sombrean la ribera del río, un río negro que producía un ruido interminable y tétrico al que cruzaba un puente improvisado con un tronco por el que hacía cruzar a Santa. Otro ejemplo en el que sobresalen los peculiares adjetivos de la pluma de Gamboa es el siguiente pasaje en el que también se refiere a Chimalistac:

En puntos determinados un panorama hermosamente poético; al poniente, las cúpulas de azulejo del vetusto convento del Carmen, y al oriente, destacándose del resto de la serranía, el Ajusco azul, de un azul blando de bahía profunda y en calma. Y en cuanto la vista abarca, un aspecto de mar petrificada, con ondulaciones, y flotando por sobre el colosal desierto de toba, la leyenda clásica y popular que asegura que en la región hanse perpetrado homicidios, impunes todavía, la que narra cómo, cuando nuestra Independencia, allí se ocultaban insurgentes; la que garantiza que allí se han sepultado o convertidos en polvo, yanquis y franceses; la que, enseriándose, declara que aquello es el producto de una ciclópea erupción y que se prolonga hasta el lejano puerto de Acapulco... ¡Qué sé yo cuánto más!... un mundo de consejas y de verdades, un mundo de

⁵⁵ *Ibid*, p. 270.

sucedidos y de sueños que, al cabo de tantos años, se han entremezclado y no es posible fallar a punto fijo dónde la verdad acaba y dónde la mentira empieza.⁵⁶

Por otra parte, un hecho interesante, que salta a la luz en este periodo, es que se acusa a los escritores de ignorar la realidad con objeto de no entrar en conflicto con el régimen de Díaz. Al respecto, Brushwood sostiene que dicho fenómeno obedece al hecho de que los novelistas estaban librando sus propias luchas con la realidad y a que la conciencia estética que se estaban forjando apenas, los llevó a considerarse más como artistas que como defensores de la justicia social.⁵⁷

Las novelas escritas en los años más prósperos del mandato de Díaz comparten el desasosiego y la incertidumbre sobre el estado de las cosas, cuestionan la justicia y los valores morales, en general, se percibe en todas un estado de ánimo que era común a los escritores: el de pensar que “el mundo no está todo lo bien que podría estar”.⁵⁸ Sin ir más lejos, el estado de “paz y orden” que prometía el general Díaz no se sostenía en la realidad.

En este contexto, Gamboa fue un personaje muy peculiar, porque si bien en su discurso y en servicio apoyó siempre al régimen porfiriano, nunca tuvo una actitud que le permitiera obtener provecho y beneficio de ello, más que, como había dicho, el que le diera el fruto de su labor como funcionario público o como maestro, o la retribución que obtuvo, sobre todo, de la publicación de *Santa*, aunque incluso, alcanzada la fama, no le sirvió para cumplir en la realidad lo que le había prometido el sueño: hacerse de una casita en San Ángel y dedicarse a escribir. Así, desde esa posición, desilusionado, advirtió que la sociedad de su época constituía un mundo inaprensible, pues se escapaba en sus múltiples simulaciones; su vida y obra reflejan una búsqueda por intentar atrapar esa realidad, en la que había depositado todas sus esperanzas.

Los que siguieron fueron años de una curiosa mezcla de estabilidad y descontento, en los que por un lado, se hacían los preparativos que habría de officiar el festejo del centenario de la Independencia en los que Gamboa participó de forma muy activa. México incursionaba ante el mundo y ante sus propios ojos como una nación moderna. Sin embargo, por otro lado, el descontento por el gobierno prolongado de Díaz

⁵⁶ Federico Gamboa, *Santa*, p. 106.

⁵⁷ Véase J. Brushwood, *op. cit.*, p. 261.

⁵⁸ *Ídem*, p. 278.

aumentaba y con él un clima de represión. Predominaba la incertidumbre sobre quién habría de suceder a Díaz, así como también un reclamo creciente debido a la falta de progreso prometido. José Emilio Pacheco señala este momento de crisis del porfiriato como sigue:

En el 1908 del libro de Madero, *La sucesión presidencial en 1910*, la entrevista Díaz-Creelman y los primeros ataques contra el positivismo, a dos años de Río Blanco y Cananea, *Reconquista*, escrita por Gamboa desde “la relativa independencia” de su puesto diplomático, es la novela de la crisis política, la crisis personal del autor, la crisis del esteticismo finisecular mientras la bella época se desliza hacia la gran guerra.⁵⁹

El pesimismo alcanzó su clímax cuando Francisco I. Madero desafió a don Porfirio como sucesor presidencial, lo cual desencadenó la serie de acontecimientos que acabaron exiliando a Díaz en el extranjero. En este periodo la novelística se centró en la esperanza de construir una sociedad mejor, con base en el perfeccionamiento del hombre, alcanzado por la vía del cristianismo y la moral principalmente; se consideraba que sólo aquel que profesara la fe cristiana era ejemplo de buena conducta, argumento que obedecía a la artificiosa realidad que vivía el periodo, que trataba de aferrarse a una postura tradicionalista, que no resolvía el problema de caos que vivía el país. Gamboa no escapó a tales tendencias, se acercó con más fuerza al cristianismo y lo trasladó también a su obra. Dirigió su interés a la investigación de la realidad mexicana, es posible decir que, de algún modo, eligiera el cristianismo como una manera de comprender al pueblo, pues es la forma que eligió antes para comprenderse a sí mismo.

Luego del exilio de su querido general, Gamboa regresa a México. Se dedicó a dar clases y a escribir con mucha desilusión del país y de los mandatarios que sucedieron a Díaz. Su crítica a la sociedad ponía especial énfasis en la creencia de que sólo un cambio profundo en los individuos, conducido por la fe cristiana, sería la clave para resolver el conflicto y la confusión que imperaban en el pueblo mexicano. Estas fueron, a grandes rasgos, las circunstancias en las que escribió Federico Gamboa: un mundo en el que el oportunismo y el compromiso lucharon incansablemente; la ambición por satisfacer intereses personales contra la de hacer realizable el sueño de nación. Gamboa quiso reconciliar dichas fuerzas en pugna. Murió enfermo y decepcionado en un México del que nunca se sintió parte, pero al que le entregó por entero vida y obra.

⁵⁹ José Emilio Pacheco, “Prólogo”, a Federico Gamboa, *Mi diario I*, 1995, p. XII.

SEGUNDA PARTE. *SANTA* Y LO SUBLIME

BREVE REPASO IMPRESCINDIBLE POR EL ROMANTICISMO, SIMBOLISMO, DECADENTISMO Y MODERNISMO

Inicio mi aproximación a la estética de lo sublime con un recorrido por los aspectos más importantes de las siguientes corrientes artísticas, pues fue con la suma de sus elementos principales que pude construir el puente de comprensión que los neófitos en la materia necesitamos para transitar hasta lo sublime. Puedo decir que Romanticismo, Simbolismo, Decadentismo y Modernismo se me presentaron como distintas expresiones de una misma esencia, pero es preciso subrayar que sus temas no estaban solos ni habían surgido de la nada, sólo que adquieren un lugar único en el modo que la estética de lo sublime los reúne.

Lo bello es una manifestación de las fuerzas secretas de la naturaleza
Goethe

Romanticismo

El Romanticismo es una tendencia filosófico-literaria que comprende muchos modos de pensamiento, incluso distintos entre sí. El uso de este concepto varía dependiendo del momento histórico en el que se ubique. El término “romántico” se utiliza en el siglo XVII en una doble acepción: como sinónimo de algo increíble, producto de una imaginación desbordada, o bien como realidad de la naturaleza (montañas, bosques) o del arte (castillos) que despierta el ensueño o la emoción del espíritu. Dicho término se reservaría en este último sentido para expresar los aspectos melancólicos y agrestes de la naturaleza.⁶⁰

Este mismo autor enfatiza que el Romanticismo constituye un momento muy importante en la evolución de los valores estéticos de Occidente, ya que instaura un nuevo orden estético cuyas consecuencias aún perduran. Asegura que con el Romanticismo se inicia un nuevo modo de comprender la actividad creadora, proceso que fue producto de un cambio también en el orden de las cosas del mundo, de su comprensión. En su estudio apunta algunos de los rasgos románticos de esta nueva

⁶⁰ Vítor Manuel De Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, 1984, p. 129.

concepción del acto creador. Estos son, en primer lugar, la participación del poeta ya no como imitador sino como creador, además de la visión prometeica del artista. –Aquí cabe apuntar que “El mito de Prometeo encadenado” de Esquilo se asocia con el ciclo interminable de bienestar y padecer al que está sujeta la vida humana. El personaje de Santa, en su correspondencia con la escultura de Jesús F. Contreras, *Malgré tout*, es una mujer encadenada también. Santa, al igual que a Prometeo se le otorga, ambiguamente, un bien y un mal. En ella podemos ver la misma enseñanza del mito: los hombres, a pesar de todo, son capaces de crear su propio “mundo”, los hombres deben confiar en su fuerza creadora. – Por otro lado, M. De Aguilar e Silva, subraya tres elementos que son claves para el proceso creativo en cuestión: la imaginación, el sueño y el inconsciente –dichos elementos tienen relación directa con la conformación de la estética de lo sublime.

Al respecto de la imaginación, Silva apunta que el nuevo modo romántico de concebirla tiene correspondencia con una determinada visión cosmológica, la cual comprende que “el universo surge poblado de cosas y de seres que, más allá de sus formas aparentes, representan simbólicamente una realidad invisible y divina, y la imaginación constituye el medio adecuado para conocer esta realidad”.⁶¹

Por otra parte, la creación poética en el Romanticismo no está separada del sueño, ya que éste se concibe como revelación de lo invisible, como una dimensión casi divina en la que se refleja una realidad trascendente. Además, es considerado por los artistas como el medio ideal de donde obtener material creador y se piensa que existe una identificación directa del fenómeno onírico con el fenómeno poético. Cabe mencionar también que no es únicamente el sueño la experiencia considerada propicia al acto poético, ya que ese estado onírico puede ser alcanzado también por el éxtasis que produce la música, por ejemplo, o por un recuerdo especial, o bien, con ayuda de sustancias como el opio, licores o perfumes que induzcan la experiencia en la que el artista pueda descender al abismo de la interioridad, que es indispensable para la creación artística. Este tipo de experiencias inducidas se conocieron como “paraísos artificiales”.⁶²

⁶¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, 1984, p. 129.

⁶² *Los paraísos artificiales* de Charles Baudelaire (1860), ensayo en el que el poeta narra su experiencia con opio y hachís. La expresión de “paraísos artificiales” fue tomada para designar aquellas drogas (en especial las alucinógenas como el LSD), consumidas con el objeto de estimular la creatividad poética y la invención de imágenes inéditas.

Simbolismo

El origen del Simbolismo se sitúa en el año de 1886, en Francia, dentro de lo que se considera un periodo de intensa producción e innovación estéticas. Se reconoce como un movimiento que vislumbra una verdad oculta detrás de las cosas, que intenta descifrar a través del símbolo. El grupo de escritores y artistas de esta corriente comparte la idea de que “existen partes profundas de la realidad que no pueden ser percibidas a través de los sentidos ni del intelecto, sino por medio de la intuición poética que se produce en el lenguaje simbólico”.⁶³ Esto es así a partir de que los simbolistas intuyen que hay verdades que la razón no alcanza a comprender y por tanto tienen que evocarse a través del símbolo. Las preocupaciones del Simbolismo van sobre el sentido de la vida y del ser humano, pero con énfasis en el lado misterioso y desconocido de la realidad. Así, en sus obras se observan elementos del mundo objetivo y palpable, como también emociones y evocaciones del universo subjetivo, de los sueños y del inconsciente; se dice que a los artistas de esta corriente, más que representar las cosas, les importaba atrapar en el símbolo el efecto que éstas producían; los temas que trabajaron giran alrededor de la necesidad de evocar y, de ser posible, revelar los misterios de la vida, la muerte, el enfrentamiento con el destino y la naturaleza. En consecuencia, las creaciones de poesía, teatro, pintura, escultura, grabado y partitura musical de esta tendencia, van a

indagar sobre la situación del humano en el cosmos; el mundo como un gran organismo totalizador donde el ser humano se refleja y se reconoce. En esa búsqueda se [explorarán] a fondo esos estados límites de la conciencia, entre lo normal y lo patológico, que ofrecen atisbos de lo que subyace en lo más íntimo de nuestro ser, llámese el espíritu, la mente o la imaginación.⁶⁴

Por otra parte, los simbolistas observaron en el arte la posibilidad de resistir los embates de una realidad que se les presentaba adversa y, al mismo tiempo, vieron en él el camino de la trascendencia.

Bajo distintos principios y formas, los simbolistas intentaron expresar la visión de un dominio sagrado, invisible, impalpable y eterno, más allá de la experiencia limitante de lo sensorial, de la circunscripción a la materia como única certidumbre; pero, más que nada,

⁶³ Demetrio Estébanez Calderón, Diccionario de términos literarios, “Simbolismo”, 1996.

⁶⁴ Fausto Ramírez Rojas en *El espejo simbolista, Europa y México, 1870-1920*, 2004, p. 36.

de la normatividad impuesta por la religión institucionalizante. Intentaron restituirle al arte su función de instrumento de mediación y reenlace *-religare, religio-* con un orden trascendente.⁶⁵

El ciego Hipólito parece emerger precisamente de esa fisura misteriosa donde los simbolistas intentan situar su obra, en ese límite que bordea los bajos fondos, donde se trasciende el horror, y se revela una verdad, después del límite. Fausto Ramírez Rojas nos explica que Edouard Schuré,⁶⁶ en la introducción que escribió en uno de los libros de cabecera de los años simbolistas, *Los grandes iniciados* (1889), advertía que en ese entonces: “jamás tuvo el alma humana un sentimiento más profundo de la insuficiencia, de la miseria, de la irrealidad de su vida presente; jamás aspiró de más ardiente modo a lo invisible del más allá, sin llegar a creer en su existencia”.⁶⁷

Decadentismo

El Decadentismo como movimiento literario se desarrolla en Francia a finales del siglo XIX. El grupo de autores fundadores de esta tendencia integra a distintos poetas y críticos franceses, como Théophile Gautier,⁶⁸ Charles Baudelaire⁶⁹ y Paul Verlaine,⁷⁰ principalmente. Se reconoce en esta corriente una especial atracción por lo enfermizo y depravado, física y mentalmente; también por el culto al arte por el arte: la primacía de lo estético, valor al que se debían subordinar todos los demás (religiosos y morales incluidos).

Los artistas de esta corriente compartían la creencia de que la realidad humana era problemática, ante lo cual manifestaron una aceptación resignada pero placentera de que el hombre se mueve en perpetua contradicción: entre el Bien y el Mal, entre la carne y el espíritu, entre el paganismo y el cristianismo, entre lo humano y lo sobrenatural. Asimismo, marcaron una tendencia hacia una sensualidad enfermiza, que constituyó la

⁶⁵ Fausto Ramírez Rojas, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁶ Édouard Schuré (1841-1929), es un escritor francés, filósofo y musicólogo, autor de novelas, de piezas de teatro, de escritos históricos, poéticos y filosóficos.

⁶⁷ Fausto Ramírez Rojas, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁸ Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872), destacado poeta, dramaturgo, novelista, periodista, crítico literario y fotógrafo francés.

⁶⁹ Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), famoso poeta, crítico y traductor francés, reconocido como “el poeta maldito”.

⁷⁰ Paul Marie Verlaine nació (1844-1896), destacado poeta francés reconocido sobre todo como maestro y precursor por los poetas simbolistas y decadentistas.

estética del erotismo decadente, en el que el tema de la mujer fatal fue uno de los favoritos de los decadentes. También conviene apuntar que

Entre los elementos que el Decadentismo configura de manera inquietante, la función del cuerpo y el surgimiento de la anarquía son los que más escozor producen en la sociedad (...). El cuerpo decadentista es “[...] *locus of desire and pleasure on the one hand, and, on the other [...] site of perverse*”. En este sentido la unicidad del cuerpo se valora desde una doble perspectiva de uso: el cuerpo es fuente de satisfacción propia, a la vez que blanco de la crítica ajena; la carne se escinde entre instrumentalidad íntima y el escaparate social.⁷¹

En su estudio sobre el decadentismo mexicano, Ana Laura Zavala Díaz⁷² comenta que en la adopción que se hizo en México del Decadentismo europeo ésta “significó para un puñado de literatos, casi todos jóvenes, un estandarte bajo el cual agruparse y distinguirse de las generaciones anteriores, pero, también, representó una estrategia discursiva mediante la cual [...] creían entrar en la modernidad, ese nuevo orden tan preconizado por el Porfiriato”.⁷³ Esto explica que, por un lado, los artistas de este movimiento se sintieran marginados ante las aspiraciones de modernidad que seguía el régimen de Porfirio Díaz pero, por otro lado, intentaran ingresar desde su propuesta al mismo llamado de cambio y modernización, con una innovación en las estructuras discursivas, con el uso de sinestesias y la exploración en la rima, por ejemplo, creando con el uso de esos elementos lo que ya de otras maneras hemos señalado como una nueva sensibilidad, que fungió además de innovación como expresión social.

Es importante hacer referencia a un acontecimiento que dio origen a lo que después se consideraría el inicio del movimiento. Luego de publicar su poema “Misa negra” en las páginas del periódico *El País*, y de las encendidas reacciones que causara, el poeta José Juan Tablada⁷⁴ escribe una carta que publica en las mismas páginas del diario. En su epístola, se dirigió a aquellos autores que más tarde serían los colaboradores

⁷¹ Christina Karageorgou-Bastea, “Un arrebato decadentista: el pragmatismo corpóreo de José Juan Tablada”, en *Literatura Mexicana del otro fin de siglo*, 2001, p. 37.

⁷² Ana Laura Zavala Díaz, cursó la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1997, con mención honorífica, obtuvo el grado de licenciada con la tesis “El escritor de la República Restaurada: la presencia de José Tomás de Cuéllar en *El Correo de México*”. En 2000 concluyó sus estudios de Maestría en Letras en la misma Facultad y se recibió con una tesis dedicada al cuento modernista de tendencia decadente. Sus líneas de investigación se han centrado especialmente en la literatura mexicana del siglo XIX.

⁷³ Ana Laura Zavala, “Notas sobre el Decadentismo mexicano” en *Literatura Mexicana del otro fin de siglo*, 2001, p. 47.

⁷⁴ José Juan Tablada (1871-1945) fue un poeta, periodista y diplomático mexicano.

de la *Revista Moderna*, para manifestar el interés por el arte y sobre todo por esa especie de comunión que existía entre ellos por compartir esa correspondencia entre sus ideas y temperamentos, misma que casi por naturaleza los hiciera reunirse bajo el dogma estético llamado Decadentismo. Al dirigirse a ellos, los describió como esos escritores a los que “la vida real les hiere y les oprime, y la literatura es [...] la venganza que toman de las humillaciones con la que les ha oprimido la excitación; cuando escriben llegan a tener un grado de existencia que borra instantáneamente la dolorosa cicatriz de la realidad [...]”.⁷⁵ Por la huella que dejaron las palabras de Tablada a través del tiempo, fueron consideradas como el manifiesto del Decadentismo. Cito a continuación el polémico poema “Misa negra”:

¡Noche de sábado! Callada
está la tierra y negro el cielo;
late en mi pecho una balada
de doloroso ritornelo.

El corazón desangra herido
bajo el cilicio de las penas
y corre el plomo derretido
de la neurosis en mi venas.

¡Amada, ven! ... Dale a mi frente
el edredón de tu regazo
y a mi locura, dulcemente,
lleva a la cárcel de tu abrazo!

¡Noche de sábado! En tu alcoba
hay un perfume de incensario,
el oro brilla y la caoba
tiene penumbras de sagrario.

Y allá en el lecho do reposa
tu cuerpo blanco, reverbera
como custodia esplendorosa
tu desatada cabellera.

Toma el aspecto triste y frío
de la enlutada religiosa
y con el traje más sombrío
viste tu carne voluptuosa.

Con el murmullo de los rezos

⁷⁵Alberto Leduc, “Decadentismo. A los señores José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco de Olaguíbel y Luis Vera”, en *El País*, 29 de enero de 1893, p. 2 *apud* Ana Laura Zavala, “Notas sobre el Decadentismo mexicano” en *Literatura Mexicana del otro fin de siglo*, 2001, p. 57.

quiero la voz de tu ternura,
y con el óleo de mis besos
ungir de diosa tu hermosura;

Quiero cambiar el grito ardiente
de mis estrofas de otros días,
por la salmodia reverente
de las unciosas letanías;
quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla
y hacer el ara de tu pecho
y de tu alcoba la capilla...

Y celebrar, ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor,
lleno de esencias y desnudo,
la Misa Negra de mi amor!⁷⁶

Este tratamiento de la mujer, del cuerpo de la mujer, es importante para observar la importancia del cuerpo de la mujer en Santa como elemento decadentista. Pensemos en primer lugar en la visita que el escritor hace a la morgue para observar la desnudez de cadáver de la prostituta que yacía en la cama del anfiteatro. Y luego en las descripciones que hace de Santa, a través del lazarillo del ciego Hipólito, por ejemplo. Pero, principalmente en el cuerpo de Santa como objeto de deseo, pero también como objeto de culto para Hipólito.

El fenómeno decadentista se consolidó como una propuesta estética que se convertiría en uno de los principales senderos que habría de tomar la literatura mexicana decimonónica, para la que la *Revista Moderna* fungió como su mayor proyecto editorial, comprometido con su difusión, con el intercambio de ésta con otras literaturas de otros autores, obras, países.

Modernismo

El Modernismo, según Max Henríquez Ureña,⁷⁷ en palabras de José Emilio Pacheco en la *Antología del Modernismo*,⁷⁸ puede definirse como “la revolución literaria que tuvo su

⁷⁶ “Misa Negra” de José Juan Tablada, *El país*, enero 8, 1893, en *Antología del Modernismo (1884-1921)*, 1999, p. 197. En esta misma página Pacheco explica: “La misa negra, pues, representa para los pueblos de cultura cristiana la sacralización del erotismo: el uso no biológico de la sexualidad. Por ello el texto de Tablada significó en 1893 el desafío de la joven generación frente a nuestra sociedad católica y frente a la oligarquía positivista. En este sentido se trata del primer poema mexicano que podemos llamar en rigor “erótico”.

origen en la América Española durante las dos últimas décadas del siglo XIX y posteriormente se extendió a España. Con el Modernismo se consume una nueva forma de sensibilidad que es imposible comprender sin estudiar el *spleen*⁷⁹ o “mal del siglo”, dado que en esta corriente sobresalen temas como lo macabro, lo decadente, la locura, los placeres malsanos, el tedio de la vida y el hastío, entre otros. Por otro lado, *Fin de siglo* es la expresión con que se alude a la conciencia de crisis finisecular.

Esta crisis, que genera un sentimiento de frustración colectiva, da pie a una reflexión crítica sobre la realidad nacional coetánea y pasada, reflexión que coincide con un momento de renovación artística y literaria conocida bajo la denominación de Modernismo.⁸⁰

José Emilio Pacheco dice que los modernistas fueron “hombres a quienes la historia tomó por asalto, [explica que] ven caer una a una todas sus defensas. [Y que por ello] la poesía se repliega a una de sus más antiguas funciones: expresar el dolor del mundo en el dolor de la conciencia individual”.⁸¹ El Modernismo, como hemos visto, puede ser concebido como la expresión artística con la que los escritores y artistas renovaron sus ideas y la forma de crear; esta fue una empresa generacional, cultivada con los elementos que el Romanticismo y el Simbolismo brindaron, elementos con los que se consolidó esa nueva estética que significaba además la oportunidad de enfrentar su situación en el mundo. Asimismo, podemos señalar que el Modernismo nace de la preocupación de personajes como José Juan Tablada que, ya conscientes de su labor como escritores, buscaban un espacio editorial propiamente literario. Ese lugar se los otorgaría la *Revista Moderna*. Retomo la anécdota del poema “Misa Negra” de Tablada para remontarnos a los orígenes de esta importante publicación:

Después de que Tablada fue despedido del diario *El País*, el 8 de enero de 1896, por publicar su poema “Misa negra”, censurado por la sociedad porfiriana, que lo consideró como una pieza de erotismo sacrílego y de excesivo sensualismo, se planeó una publicación que diera cabida a las nuevas manifestaciones estéticas influidas por las corrientes europeas en boga: Simbolismo, [...], Decadentismo y otras.

⁷⁷ Max Henríquez Ureña (1885-1969), nacido en República Dominicana y reconocido por su labor como escritor, poeta, profesor y diplomático.

⁷⁸ Véase en bibliografía.

⁷⁹ La palabra *spleen* tiene su origen en el griego *splēn*. En inglés está relacionada con el bazo (órgano que forma parte del sistema linfático del cuerpo humano). La conexión entre *spleen* y el bazo fue transformada después para asociarse con la melancolía, pues uno de los humores era la bilis negra segregada por el bazo y suponía la causa de este sentimiento, popularizado por los poetas románticos del siglo XIX.

⁸⁰ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, 1996, p. 417.

⁸¹ *Antología del Modernismo (1884-1921)*, 1999, p. XLIV.

Además, es fundamental considerar que la aparición de la Revista Moderna estuvo precedida por una serie de polémicas sobre la pertinencia en América de una estética como la que proponían los escritores modernistas.⁸²

Podemos apuntar entonces que esta publicación fue uno de los contenedores del replanteamiento que los escritores y artistas que le dieron vida debieron hacer para crear un escenario estético en el que sus obras tuvieran cabida, los textos y pinturas de sus colaboradores son piezas indispensables para comprender la estética finisecular de Hispanoamérica.

Finalmente, antes de sumergirnos en materia, quiero destacar que lo macabro, lo tenebroso, lo terrible, expresados en la dualidad de conceptos como la mujer, el amor y la muerte son claves que habremos de tener en cuenta en la siguiente aproximación a lo sublime. Mi intención es reconocer estos elementos como albergues de entendimiento, observar sus ecos y correspondencias, que Julio Ruelas y Jesús F. Contreras me ayudaron a cristalizar, para entender el sentido de deleite que Burke desarrolló en la estética perturbadora de lo sublime, y, por último, ver cómo este concepto se expresa en la novela de Gamboa.

UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE LO SUBLIME

Lo sublime es un concepto que por la enorme dificultad para ser definido se ha tratado desde distintas perspectivas. En el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora se señala que Pseudo Longino⁸³ (siglo III d.C.) escribió uno de los primeros tratados respecto de este concepto, titulado *Sobre lo sublime* (1694), con énfasis en la perspectiva lingüística, en la que se exaltaba “cierta fuerza del Discurso para elevar y seducir el alma”.⁸⁴ A lo largo del tiempo, fueron sumándose nuevas interpretaciones. La filosofía de lo sublime alcanza en Edmund Burke⁸⁵ (1729-1797) a uno de sus máximos exponentes, en su

⁸² Pilar Mandujano Jacobo, “La Revista Moderna: consolidación del Modernismo” en *Literatura del otro fin de siglo*, 2001, p. 602.

⁸³ Pseudo-Longino fue un profesor de retórica o crítico literario que se presume vivó entre el siglo III a.C. y el siglo I. De este autor sólo se conoce su tratado *Sobre lo sublime*.

⁸⁴ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, 2005, p. 19.

⁸⁵ Edmund Burke (1729-1797), reconocido escritor británico, de origen irlandés, que se destacó sobre todo por su trabajo como pensador político, dada su indignación ante la injusticia y el sistema de gobierno inglés.

Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (1756), el filósofo sostiene que en lo sublime experimentamos un terror deleitable al cual se entrega el alma sin poder evitarlo. Por su parte, Immanuel Kant⁸⁶ (1724-1804), otro reconocido exponente del tema, establece en *Lo bello y lo sublime* (1779) que lo sublime no alude a la belleza, a la grandeza ni a lo patético, sino a aquello que sólo puede ser definido en función de algo infinito. Kant “clasifica lo sublime en terrorífico, noble y magnífico”.⁸⁷ Además, afirma también en su *Analítica de lo sublime* que “siendo lo sublime grande sin comparación posible, el hombre se eleva por encima del reino de los sentidos en la contemplación de lo sublime”.⁸⁸

William Blake⁸⁹ (1757-1827) plasmó en su poesía del *Matrimonio entre el cielo y el infierno* (1790):

Mientras paseaba entre las llamas del Infierno, deleitado con los goces del genio que a los ángeles parece tormento y locura, recogí algunos de sus proverbios pensando que, así como los dichos de un pueblo llevan el sello de su carácter, los proverbios del Infierno muestran la naturaleza de la Sabiduría Infernal mejor que ninguna descripción de edificios o vestiduras.

Cuando volví a mi casa, sobre el abismo de los cinco sentidos, allá donde una doble llama se desploma sobre el presente mundo, vi un poderoso demonio envuelto en nubes negras, aleteando en las paredes de las rocas; con llamas corrosivas escribió la sentencia siguiente, comprendida por el cerebro de los hombres y leída por ellos en la tierra:

*¿No comprendes que cada pájaro que hiende el camino del aire es un mundo inmenso de delicias cerrado para tus cinco sentidos?*⁹⁰

Ahora bien, para los fines de este trabajo, es preciso adentrarnos en la tarea de delimitar un concepto que paradójicamente trata de una experiencia que rebasa todo límite. Pablo Rodríguez Lombardo,⁹¹ a quien convendrá citar con reiteración, desarrolla en su tesis al

⁸⁶ Immanuel Kant (1724-1804), filósofo alemán; su trabajo como pensador acerca del quehacer humano constituye uno de los más grandes aportes al conocimiento humano, con relevancia no sólo para la filosofía sino para distintas disciplinas como el derecho, la ética, la estética, la ciencia y la política.

⁸⁷ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁸ Véase *Diccionario de Filosofía*, J. Ferrater Mora, 1994. [Tomo IV]

⁸⁹ William Blake (1757-1827), poeta, pintor, grabador y místico, considerado el mayor artista que Gran Bretaña haya tenido. Su poesía y su pintura son consideradas como dos medios de un esfuerzo espiritual unificado y, por tanto, inseparables para apreciar correctamente su obra a cabalidad. Sus grabados y pinturas se inspiraban en visiones fantásticas del autor. Es la figura más sobresaliente del Romanticismo inglés y gran influencia para el Simbolismo.

⁹⁰ William Blake, *Matrimonio entre el cielo y el infierno*, 2002, p. 12.

⁹¹ Licenciado en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, (donde también realizó sus estudios de Maestría), realizó la tesis *Kant y la filosofía de lo sublime*, en 2001, con la cual pude

respecto de lo sublime, *Kant y la filosofía de lo sublime* (2001), que para comprender lo sublime es más pertinente hacerlo desde su pluralidad de significados. Lombardo señala que “dicho concepto tiene que ver con la capacidad humana que permite extraer ideas que van más allá del objeto que las ha despertado, dando paso a un estado de intensa actividad mental, imaginativa. La experiencia sublime tiene lugar en ese sentimiento de ir *más allá* de los límites mediante, por ejemplo, una idea moral, estética o religiosa”.⁹² Por otra parte, esta idea de los límites, subraya Lombardo, es atractiva dado que desde el principio de los tiempos los seres humanos hemos necesitado de ellos para poder explicarnos el mundo y a nosotros mismos, pues somos seres que estamos siempre próximos a una idea de límite, cercados por ellos, bordeándolos y/o, bien, luchando por traspasarlos; nuestro propio cuerpo es un constante límite, que nos separa al tiempo que nos relaciona con el mundo. La idea de la muerte no hace más que delimitar la vida.⁹³

En la experiencia sublime, el hombre se enfrenta con un abismo en el que es preciso sumergirse para emerger después y ese abismo responde, precisamente, a la distancia que lo separa del límite;⁹⁴ así, sublime se refiere a la experiencia que va más allá de todo límite y que por ello se convierte en la más intensa que los seres humanos somos capaces de sentir.

El filósofo Rodríguez Lombardo considera lo sublime como

aquella situación en la que momentáneamente habita en nosotros algo de lo que suele rebasarnos, generando una experiencia que exige ser completada con ideas. [Explica que] La naturaleza, pero también la música [...] pueden sugerir esta aproximación a algo que nos supera y que al mismo tiempo comprendemos. Esta comprensión da lugar a profundas meditaciones que tienen que ver con el sentido de la vida, la grandeza del mundo en el que vivimos o de nuestra capacidad para vivir sentimientos que aun no conocíamos.⁹⁵

Por el final de la novela, creo que Gamboa completa la experiencia trágica de Santa con una idea religiosa, la plegaria de Hipólito. En la que la idea simbolista del arte en su función de reenlace con lo trascendente –*religare, religio*– bien podría constituir la

sumergirme desde la perspectiva filosófica al concepto de lo sublime que desarrollo en mi trabajo.

⁹² Pablo Rodríguez Lombardo, *Kant y la filosofía de lo sublime*, 2001, p. 6.

⁹³ Véase Pablo Rodríguez Lombardo, *op. cit.*, 2001, p. 154.

⁹⁴ Esta idea del abismo es precisamente la que señalamos en el apunte del Romanticismo sobre el *descenso a los infiernos*.

⁹⁵ Pablo Rodríguez Lombardo, *op. cit.*, 2001, p. 7.

plataforma de sentido para la idea con la que Gamboa completa a *Santa*: crear-crear (el rezo de Hipólito y el llamado al escultor).

Asimismo, en la tarea de conocer lo sublime, conviene apuntar lo siguiente:

Los diversos significados de sublime son lo grande, lo majestuoso, lo excelente, la eminencia. También en latín por *sublime* se suele entender un eufemismo de ‘aire’. Está formado por el prefijo ‘sub’ (debajo, después) y ‘limis’ (límite): ‘después del límite’ o ‘debajo del límite’. Esta aparente contradictoria entre la idea de estar por debajo y después del límite se aclara con otra acepción *sublimis* al estar muy cerca de ‘limus’: ‘limo, barro, lodo’. ‘*Sublim*’ puede ser entendido como aquello que se encuentra más allá de nuestros límites perceptibles, ‘más allá del límite’ o ‘por debajo del lodo’. Pero, ¿cómo puede ser al mismo tiempo elevado y excelso lo que está por debajo del lodo? Esto se debe a que lo genuinamente sublime observa un aspecto muy sencillo: como lo trágico y el sentimiento religioso, no implica un movimiento de elevación sin antes suponer un descenso al *corazón de las tinieblas*. Lo verdaderamente sublime implica un *descensus ad inferos*, una visita al reino amenazante que rebasa lo humano.⁹⁶

La historia de Santa e Hipólito simboliza ese movimiento sublime de descenso y elevación. Ambos pertenecen al lodo más bajo, “el peor de todos los lodos”, como podemos leer en la novela. Sin embargo, el anhelo final de Santa es ser esculpida por manos del artista al que le habla al inicio del libro, lo que puede entenderse como consumación de la elevación alcanzada por el sufrimiento. Santa asciende a Dios después de caer. Repito, luego de haber descendido a su abismo, asciende a Dios, a través del dolor y los rezos de Hipólito.

Lo sublime mantiene una relación estrecha con la idea del descenso porque no se trata de una emoción serena, sino de un *stordimento d'animo*, que llega con el registro emocional de una violencia a la imaginación, es decir, con aquellas potencias oscuras que excitan fuertemente el ánimo, nos dice Lombardo. Entonces, lo sublime se refiere a lo ilimitado, pero también al arrobamiento y al éxtasis. Por ello la experiencia de lo sublime se asocia también a ese estado del alma comprendido como la unión mística con dios, que sucede mediante la contemplación y el amor. Pero a diferencia de ésta, la vivencia de lo sublime se caracteriza por despertar sentimientos de temor y de placer, además de conducir, invariablemente, a quien la vive a una confrontación de los límites.

Lo sublime, pues, está más allá de toda belleza y no sólo admite, sino que da la bienvenida a la fealdad. El arte, de modo legítimo, puede explorar, en el libre juego de la imaginación que empezaba a ser tan característico en la época de Ruelas, el mundo de lo doloroso y lo terrible. El resultado –y la obra del zacatecano lo ilumina–, en la fuerza de su capacidad comunicativa, es una categoría estética que no rinde culto tanto a lo bello

⁹⁶ Pablo Rodríguez Lombardo, *op. cit.*, p. 7.

como a la intensidad de las fuerzas emotivas y a la virulencia de la verdad interior.⁹⁷

El ciego Hipólito representa esta cualidad de lo sublime, su fealdad y su vida trágica, que contrastan con el arrobamiento amoroso que Santa despierta en él, a través del cual trascienden el límite de lo terrible y Santa es salvada y devuelta a su pueblito de Chimalistac, en su hora postrera.

Por otra parte, es indispensable subrayar la relación que guarda lo sublime con ese placer que no puede existir sin una relación con el dolor o lo terrible. Deleite es la palabra con la que Burke expresa esta sensación de grato infortunio, y que explica así:

Cuando recuperamos nuestra salud, y cuando nos libramos de un peligro inminente, ¿es alegría lo que sentimos? La sensación, en tales ocasiones, queda lejos de aquella satisfacción suave y voluptuosa que da la esperanza segura del placer. El deleite que se desprende de las modificaciones del dolor revela el material del que fue originado en cuanto a su naturaleza sólida, fuerte y dura.⁹⁸

Pero, ¿cómo sentir placer por un objeto que en primera instancia nos produce horror? Burke nos dice que lo sublime se construye sobre el terror o alguna pasión parecida y asegura que esto es posible porque

Si el dolor y el terror se modifican de tal modo que no son realmente nocivos; si el dolor no conduce a la violencia, y el terror no acarrea la destrucción de la persona, en la medida en la que estas emociones alejan las partes, sean finas o toscas, de un estorbo peligroso y perturbador, son capaces de producir deleite; no placer, sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas. Su objeto es lo sublime.⁹⁹

Ese deleite, ese horror delicioso de lo trágico es el efecto que puede tener en los lectores la unión de Hipólito, el horroroso ciego, y Santa, la prostituta. Un modo de terror o dolor siempre es la causa de lo sublime. No obstante, Burke advierte que para encontrar placer en lo que se presenta adverso, es necesario considerar una distancia, un espacio de contemplación que permita reflexionar y que nos mantenga a salvo. –La literatura nos permite esa distancia entre la acción y nosotros, y con ello la capacidad para transfigurar la experiencia del sufrimiento en autoconocimiento, gracias a la contemplación reflexiva. Porque hay que puntualizar que lo sublime no ocurre sin la posibilidad de medir la

⁹⁷ Arturo Noyola, en “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 1999, p. 96.

⁹⁸ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 171.

experiencia que nos supera.— Burke, en su intención por explicar cómo podemos encontrar placentero aquello que por intuición rechazamos, pone énfasis en el reconocimiento estético del lado oscuro y salvaje de la naturaleza, que responde a estados psíquicos intensos. “Lo trágico, lo anormal y lo oscuro, vuelven concebible el acceso a la naturaleza *protorracional*, inconsciente. El sueño y la pesadilla, el mal y la caída del hombre, la tragedia y la libertad, son temas recurrentes entre los artistas que se cobijan bajo el halo de esta interpretación extática de la sensibilidad”.¹⁰⁰

Sublime de acuerdo con Burke es

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror [...]; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que provienen del placer. Sin duda alguna, los tormentos que tal vez nos veamos obligados a sufrir son mucho mayores por cuanto a su efecto en el cuerpo y en la mente, que cualquier placer sugerido por el voluptuoso más experto, o que pueda disfrutar la imaginación más viva y el cuerpo más sano y de sensibilidad más exquisita.¹⁰¹

Lo sublime otorga placer gracias a un mecanismo que consiste en la distancia que nos permite estar a salvo para resolver la experiencia mediante una idea, mecanismo sin el cual no habría *sublimidad*, sino sencillamente horror y espanto. Burke afirma que “cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días”.¹⁰² El temor que despierta la vivencia de lo sublime no debe ser tal que impida encontrar sublime la representación; Burke consideró este fenómeno y resaltó el hecho de “sentirse a salvo” como indispensable en el dinamismo que encuentra placentero lo terrible. Por eso, no todo lo que causa temor es sublime, pero el que cierto temor provoque placer es suficiente para demostrar la existencia de lo sublime. La respuesta de este enigma está en que el sujeto se descubre a salvo en la contemplación de lo tormentoso.¹⁰³ Así, nosotros lectores, el público, podemos sumergirnos en el drama de Santa y deleitarnos.

¹⁰⁰ Pablo Rodríguez Lombardo, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰¹ Edmund Burke, *op. cit.* p. 66.

¹⁰² *Íbidem*, p. 67.

¹⁰³ Pablo Rodríguez Lombardo, *op. cit.*, p. 34.

Rodríguez Lombardo retoma la vieja leyenda del dios Pan, porque, según comprende, en ella persiste el culto que la humanidad ha hecho a lo pavoroso, a lo temible:

La explicación de este fenómeno, que volverá el interés de la sensibilidad occidental hacia el aspecto rudo de la existencia, está en el reconocimiento del poder del miedo, formulado en el antiguo mito del dios Pan. De acuerdo a la mitología grecorromana, el dios Pan aparecía repentinamente provocando temores incontrolables. En su nombre surgió el nombre de terror pánico. Pan significa *el todo* y encarna una energía genética de la vida. En el helenismo, Pan encarnó los valores del paganismo. Pan es el todo al que pertenecemos pero que a la menor provocación nos devora. Su lugar predilecto no es el bosque, sino el jardín, la naturaleza *racionalizada*: desde ahí amenazaba con irrumpir este dios mitad humano y mitad animal. La racionalización del miedo en el mito es una forma de vencerlo, de apresarlos; pero el esfuerzo es inútil: Pan está presente aún en el jardín más apacible, de la misma forma que lo sublime irrumpe súbitamente en medio de la calma. Aún la naturaleza más ordenada sigue siendo la naturaleza y, por tanto, salvaje.¹⁰⁴

Es oportuno mencionar al artista zacatecano Julio Ruelas (1870-1907), que ha sido de gran ayuda para este trabajo. Dicho personaje viene a cuento ahora porque tanto él como su obra pueden identificarse con el mito del dios Pan, tanto es así que él mismo se representó en diversas ocasiones pintado como un centauro (mitad hombre, mitad caballo), como puede apreciarse en su famosa pintura “*Entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna*” (1904) en donde aparece colgado de un árbol, junto a los demás personajes que lo acompañan a cuadro, entre los cuales se encuentra don Jesús F. Contreras (1866-1902), con el ala rota. También conviene traer hasta aquí la alusión directa al personaje mitológico en la novela de Gamboa, en la descripción que cito a continuación de un baile de disfraces ofrecido a las prostitutas:

Tales bailes les representaban su reinado: unas cuantas horas de unas cuantas noches en cada año. Les representan su fiesta de ellas, de ellas que son el azote secular, la plaga sin antídoto, la tentación perenne, las lobas devoradoras que aúllan de dolor y que aúllan de placer, las lupas ultrices. Tales bailes reproducen las lupercales a Pan, el dios cornudo y de pezuñas de cabro, tañedor de la flauta pastoril y regulador de las danzas de ninfas, que donde aporta infunde los terrores “pánicos”.¹⁰⁵

El arte nos permite asistir al deleite de lo sublime en toda su expresión; cualquier lector inevitablemente se mantiene “a salvo”. En la novela de Gamboa que aborda este estudio, el narrador incluso alude el “estar a salvo” cuando expresa su opinión ante las desgracias de la protagonista, pues asegura que:

¹⁰⁴ Pablo Rodríguez Lombardo, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁵ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 257.

mientras más podamos contemplar a un infeliz solo contra todos... más nos regocijamos de ser espectadores... en los abismos de aquella alma, hemos visto los abismos de la nuestra... pero aquella alma es una vencida y nosotros podemos retirarnos de la diversión al acabar el drama... ¡hasta podemos condolernos en voz muy alta de la suerte del condenado!¹⁰⁶

Burke atiende esta condición humana sublime de experimentar cierto placer en las desgracias y pesares de los demás por el simple hecho de que no las esquivamos, por el contrario, nos mostrarnos contemplativos y hasta piadosos ante ellas. En tales circunstancias, dice, debemos experimentar algún tipo de placer. Y agrega que

Nuestro deleite, en semejantes casos, se eleva enormemente, si el que padece es una persona excelente o que se hunde bajo una fortuna inmerecida. [...] Pues el terror es una pasión que siempre produce deleite cuando no aprieta demasiado; y la piedad es una pasión acompañada de placer, porque procede del amor y del afecto social.¹⁰⁷

INTRODUCCIÓN A SANTA A TRAVÉS DE LO SUBLIME

En una lectura de *Santa* por la fibra de lo sublime, los personajes de Santa e Hipólito en específico, bien podrían revelarse como uno de los retratos, grabados o viñetas de Julio Ruelas o mejor aún, como una escultura trágica, por supuesto cincelada por la mano de Jesús F. Contreras, ambos artistas pertenecientes al movimiento simbolista heredado a México desde París, lugar en el que, por cierto, también ambos residieron para complementar su formación artística. Asimismo, escenarios, personajes y todo lo que en ella se representa puede identificarse con la estética de fin siglo que expresa, entre otras cosas, el sufrimiento humano:

En *Santa* las “representaciones teatrales” (la de la ceremonia del Grito en la Plaza, y la farsa en el Palacio de Justicia); las litografías (de la Virgen de la Soledad y un cromo de la Virgen de Guadalupe, en el cuarto donde [Santa] dormía con la madre, mientras en el cuarto de sus hermanos había estampas de bailarinas, cirqueras, bellezas de la fábrica de cigarrillos “La Mascota”); las litografías de los héroes de la Independencia; las pinturas (el torero es como un cuadro de Goya), y las esculturas, marcan constantemente la narración y definen a los personajes. Todo se hace visible, todo se representa. El ciego es una escultura con ojos vacíos (ojos de estatua de bronce, definición que se reitera [...]); la novela está dedicada al escultor Jesús Contreras; Santa, por su parte, es como “una estuáta”, según la descripción que *Genaro* hace a Hipólito [...]. Al final, el ciego con la

¹⁰⁶ *Íbidem*, p. 276.

¹⁰⁷ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 74.

paloma y la mujer a los pies, son vistos como una *escultura trágica* del sufrimiento humano.¹⁰⁸

El autor de *Santa* estaba inmerso en una época en la que una estética perturbadora emergía con furor, como la que comprende la obra de Ruelas, compuesta por elementos de los que el escritor, aunque con un trabajo mucho más apegado a lo académico, como dije antes, menos arriesgado y hondo en el sentido bohemio, tampoco podía mantenerse aislado de ellos. Así, podemos hallarlos en Santa e Hipólito, especialmente en la identificación que se da entre estos personajes por su padecer.

El pianista ciego, Hipólito, es un personaje sombrío, virulento, misterioso, decadente y músico –característica esta última que no está dada de modo gratuito–. Las características que describen la música, en su ser efímero, intangible, que escapa a todo límite, constituyen aquello que en la pintura, en la escultura y en la literatura de la época de Gamboa se intentaba expresar. Además, Burke, señaló que los sonidos tienen un gran poder por el cual puede producirse una pasión sublime.¹⁰⁹ Así pues, Hipólito en *Santa* representa la forma en la que su autor puede incluir ese universo inabarcable, sublime; es un modo de evocarlo, de representarlo, desde la oscuridad del pianista ciego, el único que, en esas condiciones, puede observar una realidad que los otros, los videntes, no perciben, y que él sí puede porque la música lo sensibiliza de modo tal que incluso le hace posible ver lo invisible. La música es una experiencia sublime, no tiene límites, y así se vuelve un medio favorable para trascender todos los niveles de la existencia y expresar lo inexpresable. Hipólito consigue reunirse con Santa en ese más allá que les concede la muerte, pero lo hacía antes también cuando tocaba al piano las tres danzas que compuso para ella. No está de más subrayar lo que Gamboa apunta sobre este género musical en la novela: “Las danzas son la apropiada música de los individuos que agonizan y de las razas que se van!”¹¹⁰ Así, esas tres danzas, *Bienvenida*, *Te esperaba* y *Si te miraran*. El título de esta última alumbra lo que antes mencioné de que el pianista ciego, precisamente por serlo, es el único que tiene la cualidad de mirar a Santa, de adorarla e, incluso, de convertirla en su culto, no como a los demás a quienes la Santa verdadera se les esconde bajo el prejuicio y la moral de “las buenas costumbres” y que, por tanto,

¹⁰⁸ Josefina Ludmer, “Una lectura de *Santa*” en *La literatura mexicana del otro fin de siglo*, 2001, p. 211.

¹⁰⁹ Véase Edmund Burke, *op. cit.*, p. 114.

¹¹⁰ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 329.

rechazan y vilipendian. Hipólito, privado de la visión física, ve lo que sabe, ve lo que siente; el ciego mira a través de lo que tocan sus manos de músico, manos que se abren a otro mundo por ese horizonte musical y sensible que él conoce de manera táctil, auditiva, la mirada de lo invisible. Por otra parte, lo que Hipólito nos deja ver a través de su ceguera es, en otro sentido, una forma de completar lo que los videntes no pueden ver. Por lo cual, podemos decir que su mirada es sublime. Un fotógrafo ciego llamado Evgen Bavčar reflexiona sobre esa su *otra mirada* con estas palabras: “Los ciegos son el único grupo que se atreve a mirar el sol de frente [...]. Aceptan el sacrificio a fin de que otro sol se levante [...]. Ser ciego significa encontrar detrás nuestro, ese momento hacia el presente vivo, una mirada inédita, aquella de lo posible”.¹¹¹

Hipólito ejecutaba sus composiciones entregado a su ciega pasión, que desbordaba al piano cada noche en el burdel de Elvira; los acordes de su música fueron también los de la amistad que nació entre ellos la noche en que se conocieron:

–¡Bravo, Hipo, muy bien tocado! ¿Cómo dices que se llama?...

–*Bienvenida* –contestó el ciego sin abandonar el piano [...].

La tal *Bienvenida* era, en efecto, una danza apasionada y bellísima, a pesar de su médula canallesca. En su primera parte, sobre todo, parecía gemir una pena honda que no dejaba adivinar totalmente los acordes y contratiempos de los bajos; luego en la segunda –que es la bailable–, la pena vergonzante desvanecía, moría en la transición armónica y sólo quedaban las notas de fuego que provocaban los acercamientos; el ritmo lúbrico y característico que excita y enardece [...].

–Esa danza es para mí, ¿verdad, Hipo? –aseguró Santa al músico, cuando se llegó al piano en busca del sombrero de aquél.

–Sí, Santita, ésta y otras dos que le tocaré luego, en cuanto los visitantes nos dejen; para usted son las tres –declaró Hipólito grave.¹¹²

Quiero aprovechar la cita para apuntar la relación que en ella encuentro con lo sublime. Descrita como una danza bella a pesar de su médula canallesca, es la música de una *pena honda*. El *gemido que no dejaba adivinar totalmente los acordes y contratiempos de los bajos* remite al sonido que ni siquiera tiene nombre, a aquello que no puede decirse. Por otra parte, podemos decir que la sensación que producen juntos los adjetivos *canallesca*, *apasionada* y *bellísima* es sublime. *Canallesco* expresa aquello que es bajo y ruin, la pena es *honda*, más la fuerza que denota *pasión* y el movimiento de elevación que sugiere *belleza*, tenemos como resultado una danza de naturaleza sublime, que implica un

¹¹¹ Evgen Bavčar, “Otra mirada”, en *Diecisiete*, 2011, p. 22.

¹¹² Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 124.

movimiento de descenso y elevación, y nos habla del deleite que produce la pasión de estar poseído por un dolor. Este deleite tiene que ver también con el placer del cuerpo. La segunda parte de la danza es *bailable*. Aquí la *pena vergonzante desvaneciase*, y entonces el *ritmo lúbrico y característico que excita y enardece* emergía para hacer evidente la pasión que contenía la música y su relación con los deleites carnales. *La transición armónica* alude al paso de un estado de ser a otro distinto.

Hipólito y su música son dos elementos que nos sirven en la lectura de *Santa* como conducto sensible para visitar las zonas más oscuras de la obra, en las que también se asoman experiencias de la biografía de su autor. La presencia del ciego es reflejo del mundo subterráneo que Gamboa, a pesar de su inclinación moral y de su reconversión al catolicismo, nunca mantuvo oculto, al contrario, pues para alcanzar en su literatura ese estado de *sincerismo* que aspiraba, pienso que necesitaba expresarlo. José Emilio Pacheco observa que Gamboa “prefirió llamar ‘sincerismo’ a su corriente literaria. Es decir, tuvo la ambición de escribir novelas que dijieran ‘la verdad’ sobre la época, el país y la naturaleza humana; libros que no fueran de simple entretenimiento sino que aspiraran a la seriedad del arte y aun de la ciencia y se enfrentasen a los males sociales.”¹¹³ Ese estado de *sincerismo* lo entiendo como una necesidad de dejar constancia del mundo. De *su* mundo. Y es desde esta necesidad que crea a un personaje como Hipólito, en lo que podría ser un afán de tratar la condición humana desde su forma contradictoria y trágica. Hipólito era músico, quizás sólo porque “la música nos acerca al alma del mundo”¹¹⁴ y mucho de ello, del alma del mundo, hay en lo que Gamboa quería representar.

Hipólito, con su horroroso físico, su vida sombría y trágica, su ceguera, su música, su experiencia con el dolor y con ese amor apasionado, piadoso y sin límites que siente y que es la fuerza transgresora que redime a Santa, se convierte en el personaje de la novela que con más fuerza hace emerger ante nuestros ojos los elementos de esa nueva sensibilidad que representa la estética de lo sublime. Pues los rasgos característicos de dicho personaje, físicos y psicológicos, los del amor que siente por la protagonista, más los sacrificios a los que se somete en su nombre, se apegan favorablemente a dicha estética. Lo mismo que Santa, en su representación de la mujer como mal, como fuerza

¹¹³ José Emilio Pacheco, “Prólogo”, a Federico Gamboa, *Mi diario I*, 1995, p. XVII.

¹¹⁴ Schopenhauer citado por José Emilio Pacheco en la “Introducción”, a *Antología del Modernismo*.

de perversión e imán de desgracia se convierte en un personaje en el que se ponen en relieve rasgos sublimes. Los pasos de Santa de la luz a la oscuridad, la ambigüedad al interior del personaje, su identificación con las representaciones que de la mujer hicieron los simbolistas, el binomio de contrarios (puro-impuro) que encierra su nombre, son, entre otros, elementos que atienden al comportamiento de los opuestos que expresa toda condición humana. Santa pasa de ser la hija modelo de buena familia a ser la representación del vicio y la anormalidad; y es en su paso por las instituciones de la sociedad, que generalmente terminan en una expulsión, donde encontramos el origen de su identidad como ser marginado. La historia de Santa empieza con su salida de la familia, para pasar por las manos de la ciencia médica en el Hospital y por las de la legalidad cuando va por ella la policía, además de su visita al Palacio de Justicia, luego del asesinato que en su nombre se comete en el prostíbulo, motivo por el cual es citada, ya enferma, al juicio que se realiza por dicho acontecimiento. Santa pasa también por la Iglesia, cuando va a ofrecer oraciones a su madre muerta, unas señoras la reconocen y reclaman al párroco su expulsión.

Finalmente, para subrayar el vínculo sublime que une a Santa e Hipo, a través de los sentimientos de éste último, conviene recordar que lo sublime es producto de las emociones más fuertes que la mente es capaz de sentir.

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza*, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible.¹¹⁵

Dicho lo cual, el amor que siente Hipólito por Santa es una pasión sublime que rebasa todo límite y que es lo más intenso que el ciego haya podido sentir.

¹¹⁵ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 85.

La *desesperanzada esperanza* es un concepto que se refiere al sentimiento, heredado del Romanticismo, que encuentra en la muerte el principio y sentido mismo de la vida. No es un concepto nuevo, pero dado el desencanto y las contradicciones de la época, emergió con fuerza entre los artistas y literatos de entonces en nuestro país. Este sentimiento puede rastrearse de distintas maneras, en diferentes disciplinas artísticas. Bastaría con hojear cualquiera de los números publicados por la *Revista Moderna*.

Al respecto de una pieza de Julio Ruelas que lleva por título *Esperanza* (1902), se ha destacado que

La neurosis de la época, tan propia de Ruelas, se manifiesta de modo rotundo en su representación de la esperanza. La esperanza, en esta desoladora imagen, es precisamente la fuerza aniquiladora. Una mujer ha encontrado en la esperanza la muerte, como señala Teresa del Conde; la esperanza, así, se transforma, fiel a la penosa dualidad de Ruelas, en la imagen misma de la desesperanza: el ancla en efecto, es en el arte cristiano el atributo de la segunda de las tres virtudes teologales¹¹⁶. Ello viene de San Pablo¹¹⁷, quien escribe en su Epístola a los Hebreos: “para que [...] tengamos un fortísimo consuelo los que buscamos un refugio asiéndonos a la esperanza propuesta, que nosotros tenemos como segura y sólida ancla de nuestra alma” (Hebreos, 6:18-19). La esperanza surge, según San Pablo mismo, de un juramento de Dios: “Deseamos, no obstante, que cada uno de vosotros manifieste hasta el fin la misma diligencia para la plena realización de la esperanza, de forma que no os hagáis indolentes, sino más bien imitadores de aquellos que, mediante la fe y la perseverancia, heredan las promesas”.¹¹⁸

Jesús F. Contreras concibió esa misma imagen de la esperanza en su escultura *Malgré tout* que, sin temor a equivocarme, bien podría ser la representación misma de Santa, una mujer encadenada, a la que inútil le serían cualquiera de sus esfuerzos por liberarse. Incluso, como ya señalé al referirme a la génesis de la novela, ésta queda dedicada al escultor y en el prólogo la protagonista le dirige unas palabras para suplicarle que esculpa su lodo, de modo metafórico, a manera de redimir así sus penas.

Finalmente, deseo subrayar en palabras de Noyola que la esperanza “inalcanzable, inútil, cercana pariente de la muerte” es la esperanza que concibe Ruelas, que concibe

¹¹⁶ En la teología católica tradicionalmente se cuentan tres: la fe, la esperanza y la caridad.

¹¹⁷ En la *Biblia de Jerusalén*, se dice que San Pablo, nacido en Tarso de Cilicia, en los inicios de nuestra era, es uno de los apóstoles que da palabra al Nuevo testamento, en el que se dice fue un ciudadano romano que, gracias a la aparición de Jesús resucitado, recibió la verdad de la fe cristiana y, desde entonces, tuvo la misión especial de Apóstol de los gentiles.

¹¹⁸ Arturo Noyola, en “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 1999, p. 92.

Jesús F. Contreras, que concibe Federico Gamboa –recordemos que Santa alcanza la paz y el perdón en la muerte, así la esperanza de Gamboa es esa desesperanzada esperanza inalcanzable e inútil en la Tierra, pero posible en la muerte– y por eso, tal vez, la época entera, en la que dicha *desesperanzada esperanza* se contrapone con “ese seguro camino del éxito y triunfo de la civilización que el porfirismo prometía”.¹¹⁹

La paradoja de este concepto sirve para entender otros que se relacionan con la idea de lo sublime que me interesa, como la imagen de la mujer (musa, santa y mujer escorpión, devoradora de hombres), o la del amor (como experiencia trágica, al mismo tiempo que fuerza redentora), o la de la imagen de Dios (un Cristo que fenece, al tiempo que resucita otorgando la fe como último conducto de salvación). Estos tres conceptos decadentes los encontramos en las páginas de *Santa* y confirman juntos que la estética de lo sublime también está en las venas de la novela de Federico Gamboa.

Su breve edad florida pudo encarnar apenas
de una raza de mármol su engendrador ensueño;
y pues del alma griega era atávico dueño,
será exhumada un día de las ruinas helenas
su alma desnuda y sólida, coralítica y blanca,
marmorizada en una forma de Venus manca.
Rubén M. Campos

JESÚS F. CONTRERAS: *EL MÁRMOL TRÁGICO DEL FIN DE SIGLO*

Jesús Fructuoso Contreras (1866-1902), originario de Aguascalientes, es considerado el escultor más representativo del México de finales del siglo XIX. Asombra que tanto la escultura como la música mexicana de ese periodo, asociado al Romanticismo, no han sido debidamente estudiadas, pues se han menospreciado por su cualidad de formas artísticas que están apenas en vías de constituirse como tales, y, sin embargo, atenderlas resulta indispensable para comprender cómo se forja una nueva sensibilidad artística, que tiene que ver con la forma de pensar y de ser de una nación. Por ejemplo, se ha dicho sobre este periodo que los escritores mexicanos se contentaban con imitar lo hecho en Europa. Y de la escultura de esa misma época no se ha dicho algo distinto.

¹¹⁹ Arturo Noyola, *op. cit.*, p. 95.

La extensa obra de este artista mexicano cobra importancia no sólo por hacer frente a lo anterior, sino porque, como subrayamos ya, *Santa* está dedicada a él; Contreras era íntimo amigo de Federico Gamboa. Así, conviene dedicar este espacio para conocer ciertas peculiaridades del escultor.

Jesús F. Contreras cobró popularidad por la tenacidad que demostró para seguir esculpiendo aun cuando, víctima de un cáncer, sufriera la amputación del brazo derecho, poco tiempo antes de su muerte. Tras la pérdida de su extremidad, llevó a cabo una de sus obras más importantes, la escultura llamada *Malgré tout*, que significa “a pesar de todo”, y por la cual, como mencioné en la *Génesis de Santa*, recibió el Gran Premio de Escultura en la Exposición Universal de 1900, que se llevó a cabo en París. También recibió entonces la Cruz de Caballero de la Legión de Honor, conferida por la República Francesa por primera ocasión a un artista latinoamericano. *Malgré tout* toma la forma en mármol de una mujer desnuda, encadenada y tendida en el piso; puede admirarse ahora en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México después de haber estado muchos años en la Alameda Central de la capital de la República mexicana. La historia de *Malgré tout* es en sí misma una leyenda finisecular de naturaleza romántica. Ya que, como apenas mencionamos, se dice que Jesús F. Contreras realizó esta escultura después de perder su brazo derecho, motivo por el cual la tituló *a pesar de todo*.

Por otra parte, el que Santa sea un personaje que tiene correspondencia simbólica con dicha escultura puede demostrarse no nada más por el hecho que subrayé antes de que la protagonista se dirige a él en el prólogo de la novela, para suplicarle que escuche su historia y que la esculpa y reivindique con ello su trágico fin, sino también por el hecho de que Santa, el personaje, representa a una mujer que en su camino por la adversidad pareciera estar encadenada como la mujer del mármol y que, *a pesar de todo*, de ser “expulsada del paraíso”, de hacerse prostituta, incluso a pesar de la muerte, puede encontrar la redención, a través del eterno amor del ciego Hipólito.

Por otro lado, es oportuno citar que Vicente Quirarte,¹²⁰ en su artículo “Retorno a los santos lugares”, apunta la anécdota de que el escultor, con el afán de acompañar a su amigo en sus expectativas de que Santa, su criatura, saliera a la luz, lleva a cabo los

¹²⁰ Vicente Quirarte (1954) es un poeta y escritor mexicano. Obtuvo el doctorado en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1998, es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde el año 2002 y funge como director de la Biblioteca Nacional de México desde el 2004.

bocetos para esculpir a Santa, incluso Gamboa llega a verlos, pero, por desgracia, Contreras muere un mes más tarde sin comenzar la obra. No obstante, narra Quirarte, el más famoso mármol del artista es de alguna manera una interpretación de Santa, pues, como ella, “la muchacha torturada de *Malgré tout* es un símbolo insuperable de su enfrentamiento con la tierra que la encadena”.¹²¹ Y con esta pieza, escultura y personaje, hoy mitos los dos, se corresponden en la esencia desgarrada que ambos comparten.

En la *Génesis de Santa* advertí también el hecho de que éstos, escultura y personaje, tienen su origen en una misma anécdota, que es la visita del escultor y escritor a la morgue para observar el cadáver de una prostituta que los dos conocían y que significó la inspiración para ambas creaciones. Por otro lado, *Malgré tout* trascendió de tal modo que inspiró también la composición de una pieza del pianista y compositor mexicano Manuel M. Ponce,¹²² conocido especialmente por sus obras de carácter romántico. Alrededor de 1900, este músico compuso, a partir de la tragedia del escultor Jesús F. Contreras, una obra para piano que habría de llevar el mismo nombre, *Malgré tout*, destinada a tocarse sólo con la mano izquierda.

Dadas las trágicas circunstancias de su muerte en plena juventud, cuando tenía apenas 36 años, Contreras fue considerado, sobre todo para los poetas de su generación, símbolo de lo que fuera el “artista trágico” del fin de siglo.

Los hombres que traspasaron el umbral hacia el siglo XX, experimentaron una zozobra existencial llamada *condición finisecular o mal de fin de siglo*. En efecto, las transformaciones se operaban desde los sustratos más profundos; mientras que las doctrinas de Darwin y el evolucionismo cimbraron los fundamentos cristianos del cosmos, el positivismo de Comte enseñó al hombre a construir la realidad sobre las ruinas del sustento metafísico del universo. Los nuevos preceptos de orden, ciencia y progreso suplantaron al designio divino y el ciudadano se encontró ante una visión mundana de su existencia. El hombre moderno quedó reducido a una variable de las leyes de la herencia y, si Darwin lo expulsó sin remedio del Jardín del edén, Nietzsche lo despojó de la esperanza de la redención al sentenciar: «Dios ha muerto».¹²³

Contreras es importante por un legado artístico mucho más amplio de lo que se le ha reconocido, pues fue productor de más de 74 monumentos públicos en bronce y 13 mármoles –incluso es posible admirar todavía algunas de sus esculturas en el Paseo de la

¹²¹ Vicente Quirarte, “Retorno a los santos lugares”, en *Santa Santa Nuestra*, 2005, p. 142.

¹²² Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948), nacido en Fresnillo, Zacatecas, fue músico y compositor reconocido mundialmente por obras como “Estrellita”; después de estudiar cursos superiores en el extranjero, regresó a México para dedicarse sobre todo a la docencia de piano e historia de la música.

¹²³ Patricia Pérez Walter, *Alma y Bronce. Jesús F. Contreras 1866-1902*, 2002, p. 14.

Reforma, entre las que destacan por ejemplo las de Justo Sierra, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Rubén M. Campos y Juan de Dios Peza—; por otra parte también se le reconoce como promotor de la reforma de la enseñanza artística en el nivel nacional, por haber establecido en 1893 la Fundición Artística Mexicana, que produjo numerosas obras, tanto de Contreras como de otros artistas, así como artista empresario que supo impulsar la escultura ornamental; por tanto, su importancia trascendió como una de las personalidades artísticas más brillantes de su época.

Así pues, Contreras fue un digno representante de la generación del mal del siglo. Para él y sus contemporáneos el arte significó un ejercicio de sobrevivencia para resistir la angustia que les causaba vivir un mundo en transformación, secularizado, bajo el dominio de la ciencia que izaba la bandera de paz y progreso porfirianos. Tras la amputación de su brazo derecho, el cáncer que aquejó al escultor mexicano terminó por quitarle la vida el 13 de julio de 1902. Fue enterrado en gran cortejo fúnebre en el Panteón Francés de la ciudad de México.

Jesús Contreras que había ostentado talento y estudio, llegó al genio el día en que el destino lo hirió de muerte y se reveló escultor inspirado y genial el día en que se vio mutilado e impotente [...]. Una mujer bellísima, vigorosa y sana [...] se encuentra postrada en la tierra, maniatada, impotente [...] si la obra de arte ha de ser a la vez concepción y ejecución y si no haya obra inmortal que no entrañe un dolor universal, una lucha humana, un sentimiento eterno, Sísifo rodando su roca, la Danaide llenando su tonel, Prometeo devorado por el buitre y ‘Malgré tout’, luchando contra la desgracia y sobreponiéndose a la impotencia, tienen el sello de la suprema grandeza estética [...] los verdaderos artistas y los más grandes, serán aquellos que, como Miguel Ángel, fijen en mármol los grandes dolores humanos, que como Homero describan grandes luchas.¹²⁴

Elegí descubrir una provincia inexplorada... quise extraer la belleza del mal
Baudelaire

JULIO RUELAS: LA IMAGEN DE LO SUBLIME EN MÉXICO

Julio Ruelas (1870-1907) artista mexicano, nacido en Zacatecas, pertenece a una cultura pictórica y literaria propia del *fin de siglo*, en la que imperaron, como antes señalé, la

¹²⁴ Manuel Flores, “Malgré tout”, en *El Mundo, Semanario Ilustrado*, 30 de septiembre de 1900 *apud* Patricia Walter Pérez, *Alma y Bronce. Jesús F. Contreras 1866-1902*, 2002. p. 151.

incertidumbre existencial entre arte y vida, y los rasgos de un decadentismo asumido hasta sus últimas consecuencias.

La herencia finisecular fue transmitida a México a través de autores como Baudelaire, Poe, Nietzsche,¹²⁵ entre otros. Para los artistas y escritores mexicanos esta herencia fue la base principal de la búsqueda de su propio camino. París, como ya mencioné antes, era el lugar donde cobraban vida las aspiraciones finiseculares de los artistas mexicanos, muchos viajaron hasta allí en pos del sueño y empezaron su exploración en la literatura a través de la lectura e imitación de los grandes modelos. Federico Gamboa, Julio Ruelas, Jesús F. Contreras, viajaron a París por distintas razones, Gamboa en su labor diplomática, Contreras con la intención de continuar sus estudios y Ruelas, luego de cortas estancias, decidió mudarse ahí definitivamente.

En la vida literaria del México de 1900 el país pasaba por hondas transformaciones y contradicciones, consecuencia de la realidad movediza, a la que ya antes referí, en la que las atmósferas y escenografías de relatos de ultratumba heredadas del Romanticismo y Decadentismo convivían con las aspiraciones de paz y progreso porfirianos. Los integrantes de tal escenario eran, por un lado, por el antecedente de la generación intelectual de los liberales de la Reforma juarista, considerados más bien austeros y en cuanto a sus referentes más personales, conservadores. Y, por otro lado, estaban aquellos que querían satisfacer las aspiraciones de lujos y vanidades que desataron la dictadura de Porfirio Díaz, la cual se propuso subrayar la grandeza de una sociedad reciente, en la que no encuentran sitio los ideales artísticos de la época; Gamboa es un ejemplo de ello, que, como ya lo dijo José Emilio Pacheco, resulta algo así como un híbrido de las contradicciones de su tiempo.

En la movilidad política, social y cultural las migraciones son definitivas. Como dije al referirme al contexto literario de *Santa*, muchos de los escritores de este periodo apenas empiezan a concebirse como tales, para dejar de ser periodistas de escritorio, y en la mayoría de los casos “vienen de abandonar la carrera de Leyes, de desertar de vocaciones religiosas, de ignorar las recomendaciones paternas, de hallar su evangelio en

¹²⁵ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) fue un filósofo, poeta, músico y filólogo alemán.

los textos de Poe, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud.¹²⁶ Son un grupo cerrado porque *fuera* rondan el menosprecio y el exterminio psíquico”.¹²⁷ Estos personajes que se aferran a la estética decadente, que no dudan en imitar, no pueden negar tampoco cuestiones a las que culturalmente se hallan sujetos, como por ejemplo el escenario católico presente en vida y obra. Si bien Gamboa no se ajustaba a la medida de este grupo, compartía con ellos similitudes de formación, recordemos que Gamboa hizo la carrera de Leyes y que por desobedecer los deseos y órdenes de su padre fue obligado a regresar a la ciudad de México durante su estancia en Nueva York, además de que por sus diarios sabemos que estaba en contacto con ellos, y que participó incluso de las reuniones en las que se gestaron proyectos importantes como la *Revista Moderna*.

Uno de los personajes más sobresalientes en este escenario de contradicciones y misterios de la bohemia mexicana fue Julio Ruelas, también conocido como el *viajero lúgubre, numen sombrío o selva negra*, quien como ya apunté antes fungió como el ilustrador de la *Revista Moderna* e, incluso, por la fuerza de su incidencia en el arte de la época, llegó a ser considerado el bastión del Modernismo literario en México. De su obra se dice que

representa una magnífica oportunidad para reconocer uno de los momentos más significativos del arte mexicano. Se trata de un conjunto plástico que, entre lo tétrico y lo fantástico, con óleos, grabados, dibujos o viñetas, supo dar cuenta de una profunda reflexión sobre la condición humana, sobre la herencia cultural de Occidente, la *poiesis* y el instinto.¹²⁸

Entre los temas que Ruelas abordó, abren fila el terror y la sensualidad, lo macabro, lo siniestro y la melancolía. En su obra siempre está incluido lo horrible, en esa acepción de lo sublime que, como asenté, conjuntamente espanta y atrae.

Dentro del amplio y variado repertorio de la obra de Ruelas destacan:

faunos que son pánidas, hijos del dios Pan, el de la siringa agreste; la muerte que aconseja a Macbeth y Lady Macbeth; marquesas voluptuosas y escenas sensuales; cabezas cortadas de expresiones lívidas; un Cristo encadenado que acoge la tristeza del converso; el Dios Pan que en su “propíleo sacro” hechiza al cuervo; la Esperanza es una doncella

¹²⁶ Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891), fue uno de los más reconocidos poetas franceses, desarrolló su obra adscrito al movimiento simbolista.

¹²⁷ Carlos Monsiváis en el catálogo de *El viajero Lúgubre, Julio Ruelas Modernista, 1870-1907*, 2007, p. 67.

¹²⁸ María Teresa Franco en *El viajero lúgubre, Julio Ruelas Modernista, 1870-1907*, 2007, p. 28.

atravesada por un garfio; los bohemios brindan en la taberna desolada... un hombre en la cruz clavado sólo en una mano se deja acariciar por una mujer con medio cuerpo de tarántula... un mismo ser, dividido en hombre y mujer, se abraza y besa...¹²⁹

En sus trabajos encontramos la presencia de citas, personajes y parábolas de la Biblia; de Cristo, el crucificado que aparece siempre atormentado por sus pesadillas; seres fabulosos que surgen del horizonte onírico de lo siniestro, cualquiera que sea el contenido y el tratamiento que de a un óleo o grabado, se abre para sus espectadores como un abismo vibrante que suscita aquella estrechez en el pecho del *para qué* de la vida. Por eso se ha dicho que a Ruelas debió afectarle positivamente el pasaje donde Baudelaire afirma: “Elegí descubrir una provincia inexplorada... quise extraer la belleza del mal”.¹³⁰

Por otro lado, toca subrayar el papel de la mujer en la obra del zacatecano que aparece representada bajo la acepción de la *femme fatale* simbolista que antes expliqué, la mujer devoradora de hombres, que encarna el fatal misterio de todo hombre, al que atrae al tiempo que devora, por ello casi siempre en sus representaciones toma la forma de mujer alacrán o mujer escorpión, y en todas se pega a lo dicho en la palabra del Eclesiastés, citado anteriormente, en el que justamente se refiere a la mujer como un mal, como lo indica la siguiente cita del versículo 26:

Y he descubierto que la mujer es más amarga que la muerte,
porque es como una red,
su corazón como un lazo,
sus brazos como cadenas:
El que agrada a Dios se libra de ella,
pero el pecador cae en su trampa.¹³¹

Así, en la obra de Ruelas vemos, como si quisiera exorcizar su poder,

Por doquier mujeres muertas, desmayadas, victimadas de diversas formas, en el horror y el temor, distribuidas en escenas del amor convencional, erosionadas o destruidas por un elemento extraño, casi siempre extraído de una perversa zoología o antropozoología fantástica; aves depredadoras que bien podrían llamarse “pesadillas” o “sueños terminales”; imágenes religiosas subvertidas; semblantes ya sin cuerpo que los movilice; caballeros medievales, y mujeres que son deseos rampantes, que son flagelos de la humanidad.¹³²

¹²⁹ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 61.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 63.

¹³¹ Eclesiastés, 7:26.

¹³² Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 62.

Sobre uno de los cuadros de este autor, *La bella Otero*, Teresa del Conde explica que es “un dibujo planteado en diagonal con objeto de que el primer término lo ocupen las calaveras de los hombres que ella se ha chupado y que desde ultratumba la observan, emitiendo los efluvios disparados desde los monóculos con que otrora desearan apoderarse de su cuerpo”.¹³³

Este dibujo fue inspirado en la famosa actriz y cantante española Carolina Otero (1868-1965). Mujer de inigualable belleza que triunfó en los escenarios de París como una de las musas principales del periodo; llevó una vida copiosa en excesos: poderosos amantes, lujos, juego, vida que ilustra muy bien la imagen de la mujer devoradora que se alimenta de aquellos a quienes ha seducido.¹³⁴

La imagen de la mujer que vemos representada en la obra de Ruelas tiene íntima correspondencia con la que hallamos en los poemas de modernistas como Tablada, así, cabe decir, que de ella también encontramos su sombra y misterio en otras creaciones que, como *Santa*, aunque formalmente pareciera estar alejada del desencanto finisecular, podemos ver que no lo está tanto: el personaje de Santa con su luz y sus tinieblas, la pérdida del paraíso perdido y de su pureza en su trágico descenso por los mundos más bajos de la prostitución y luego la trascendencia y redención que alcanza en la muerte, y a través del amor de Hipólito, es símbolo, como dice Tablada, de “la degradación sin la cual no hay virtud posible”. Una imagen de ello es su poema *Las prostitutas*:

Las prostitutas
ángeles de la guarda
de las tímidas vírgenes;
ellas detienen la embestida
de los demonios y sobre el burdel
se levantan las casas de cristal
donde sueñan las niñas.¹³⁵

Finalmente, Ruelas en el tratamiento que hace en su obra, no sólo de la mujer, sino de la esperanza (*desesperanzada esperanza*) y de la muerte, ofrece una oportunidad para vislumbrar ante nosotros el sentido íntimo del universo de lo sublime, en una experiencia

¹³³ María Teresa Franco, *op. cit.*, 2007, p. 85.

¹³⁴ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁵ Carlos Monsiváis cita el poema “Las Prostitutas” que José Juan Tablada publica en *Intersecciones*. Véase Carlos Monsiváis, “La entrada de Julio Ruelas al Modernismo”, en *El viajero lúgubre, Julio Ruelas Modernista, 1870-1907*, 2007, p. 71.

placentera ante los más terribles misterios del alma humana que podemos admirar como espectadores, guardando la distancia que Burke señala como indispensable para que lo pavoroso se muestre deleitable.

TERCERA PARTE. HIPÓLITO Y SANTA, ESCULTURAS TRÁGICAS

SANTA E HIPÓLITO

Como hemos visto, personajes desafortunados y marginales son figuras comunes en la narrativa europea y latinoamericana de finales del siglo XIX. Los escritores de este periodo comparten la necesidad de denunciar en sus obras las desigualdades sociales de las que son testigos. Javier Ordiz explica que

el empobrecimiento de los campesinos, que trae consigo la masiva emigración a la ciudad, o la explotación del obrero por el empresariado local son realidades históricas que generan fuertes desigualdades sociales y la creación de una gran masa de población urbana que vive en la miseria y entre la que se ceban la prostitución y el alcoholismo. La prostituta, en este sentido, se erige en un símbolo de los tiempos y en un emblema sangrante en la denuncia de un sistema social injusto que se pretende corregir.¹³⁶

Santa e Hipólito, los dos personajes que protagonizan la novela de Federico Gamboa que nos ocupa, se unen en indisoluble lazo de dolor por su desventura y miseria; su encuentro narra la historia de la trascendencia de dos almas a través del sufrimiento y del amor. Hipólito es el único de los personajes que acompaña a la protagonista por la espiral de su degradación, que persevera en su amor hasta salvarla. El amor y el sufrimiento sirven para ellos como una forma de expiación, misericordia, perdón. Caminos de su redención. –“Huye entre tanto, huye el irrevocable tiempo, / mientras capturados por el amor damos vuelta tras vuelta”.¹³⁷

La prostituta y el ciego se despliegan como dos esculturas trágicas –moldeadas con el peor de todos los lodos– que se animan con la pluma de Federico Gamboa, cobran vida como dos seres expulsados del paraíso (Santa, como hemos visto, por su irreparable falta, Hipólito en cambio, a diferencia de ella, nació proscrito); a través de su sacrificio, el personal y el que comparten en un amor que, como dije, les sirve de purificación, logran redimirse. La lectura que hagamos de la obra será también una forma de completar la escultura y, como invita su autor, *una meditación triste...*

¹³⁶Javier Ordiz, “Introducción”, a Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 37.

¹³⁷ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 120.

Que en este Valle de lágrimas fuerza es que todos los mortales carguemos nuestra cruz y que aquel a quien
en suerte le tocó una pesada y cruel, pues que perezca
Federico Gamboa

EL PERSONAJE DE SANTA

El personaje de Santa tiene correspondencia con anteriores figuras narrativas similares que se han convertido en referente importante a lo largo de la historia de la literatura – siempre las historias se nutren de otras historias–. No obstante, al hacer la lectura de *Impresiones y recuerdos* podemos ser testigos de que el origen de Santa, así como algunos episodios de la novela se construyen también a partir de la propia experiencia personal de Gamboa.

Respecto a las influencias literarias, la figura narrativa de la prostituta que representa Santa se asocia, entre otras, a la historia medieval que recoge la antigua leyenda de Santa María Egipcíaca, reelaborada de un texto castellano del siglo XIII.¹³⁸ Javier Ordiz explica que, al margen de la cercanía global de las dos historias, existen otros detalles con los cuales puede construirse un puente entre ellas, por ejemplo, advierte, el rechazo o la expulsión de un recinto religioso, o la petición a Dios de una muerte rápida, tras la experiencia de arrepentimiento. Además, hay elementos en el texto que bien podrían tomarse como alusiones directas al referente medieval, como el hecho de que Hipólito sueña que Santa se bañaría en el Jordán del arrepentimiento,¹³⁹ río¹⁴⁰ donde María simbólicamente consigue la purificación. Así como también la imagen que utiliza Hipólito de una mujer en el desierto, para hablarle a Santa de su incondicional amor:

Pues si tú, en medio de un desierto, mil veces más enferma y más pobre y más despreciada y más fea, ¡vaya que asustaras a las fieras! [...] me llamabas como me has

¹³⁸ El *Libro de Santa María Egipcíaca* es un poema hagiográfico de la primera mitad del siglo XIII, que narra la vida de la prostituta y luego santa, María Egipcíaca. Esta mujer, bella y lasciva, abandona su hogar para dedicarse a la prostitución en Alejandría, pero más tarde, después de ciertos eventos en el camino a Jerusalén, como la expulsión de un templo, arrepentida, se retira al desierto para hacer vida de eremita y meditar en penitencia; ahí conocerá a un monje, a quien contará su vida y que será el encargado de transmitir su historia. Véase Alan Deyermond, *Historia de la literatura española, vol. 1: La Edad Media*, 2001.

¹³⁹ Véase Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 269.

¹⁴⁰ El río Jordán en esta historia destaca por el hecho de ser el lugar donde se oficia el bautismo, rito de iniciación y/o purificación en la religión cristiana y en varias religiones diferentes. El Jordán es el río donde San Juan el Bautista bautiza a Cristo.

llamado hoy [...] habría ido hasta ti, a bendecirte y adorarte como en este momento te adoro y te bendigo...¹⁴¹

Las dos protagonistas, tanto Santa, como María, experimentan la belleza física cuando su alma está manchada por el vicio y, asimismo, luego del sufrimiento que ambas padecen y tras el periodo de expiación que las dos experimentan, esa belleza se convierte en una apariencia enferma y desagradable a la vista.

Finalmente, otra semejanza entre la historia de Santa y la de María es la oración final en la que Hipólito pide por el alma de su amada y que, en la segunda, aparece a manera de moraleja y que, en ambos casos, es expresada como plegaria para los pecadores. En *Santa* el ciego clama la plegaria sencilla y bien conocida: “*Santa María, Madre de Dios... Ruega, Señora, por nosotros, los pecadores...*” Y en la obra medieval se escucha la moraleja:

Esto sepa tod’pecador
que fuer’culpado del Criador,
que non es pecado
tan grande ni tan horrible,
que Dios non le faga perdón
por penitencia ho por confesión
qui se repinte de coracón
luego le faze Dios perdón.¹⁴²

Por otro lado, es inevitable no hacer mención de *Naná* (1880), el modelo naturalista de prostituta por excelencia, del reconocido escritor francés Emile Zola, que lo hizo famoso y que ha sido influencia para posteriores figuras narrativas de este tipo, de la que Santa no es la excepción. Gamboa, además de admirar profundamente a este autor, comparte con él, según lo expresa Javier Ordiz en su estudio, “el intento de ofrecer una imagen de la corrupta sociedad capitalina desde la perspectiva, insólita hasta la fecha, que proporciona el burdel”.¹⁴³ Sin embargo, precisa Ortiz, Santa se parece a Naná sólo en lo que se refiere al molde de figura narrativa, en los atractivos de los que ambas prostitutas son poseedoras, así como en la debilidad que manifiestan cuando las invade el deseo de una vida más digna y cuando sueñan con el paraíso perdido, pero quizá sería una

¹⁴¹ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 337.

¹⁴² Manuel Álvar (ed.), *Vida de Santa María Egipcíaca*, en *Poemas hagiográficos de carácter juglaresco*, Madrid, Eds. Alcalá, 1967, pág. 90 *apud* Javier Ordiz en Introducción a *Santa* de Federico Gamboa, 2002, p. 39.

¹⁴³ Javier Ordiz, “Introducción”, a Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 40.

exageración hacer de Santa la Naná mexicana.

Por último, cabe mencionar la influencia que tuvo Maslova, personaje de la novela *Resurrección* (1899), de León Tolstoi,¹⁴⁴ para la construcción de Santa.

Maslova, personaje femenino de la historia, es también engañada por un militar que la abandona embarazada, y se dedica a la prostitución como una especie de venganza contra el príncipe que la había seducido [...] y contra todos los hombres a los que tenía motivos para detestar.¹⁴⁵

Incluso, el mismo Gamboa, hace referencia de su lectura en su diario (*Mi diario*, vol. II, p. 150). Podemos decir que la *resurrección* de Santa se consuma en su regreso a Chimalistac y, aunque es una restitución simbólica, sabemos que ha sido efectiva, porque Santa regresa de la muerte con una última petición para el artista al que se dirige en el prólogo de la novela.

Javier Ordiz advierte sobre *Santa y Resurrección* que

Al margen de numerosos paralelismos en escenas y reflexiones de los personajes y el narrador, se ha de destacar la *lección* final que extrae de todo lo acaecido el príncipe Nejludov, que, igual que Hipólito, se *convierte* y proclama el Evangelio y el dogma cristiano como la única vía para erradicar el mal y el vicio de la sociedad de la época.¹⁴⁶

Ahora bien, respecto al modo en que la propia experiencia de Federico Gamboa influye en la creación de su personaje, como dije antes, no hace falta más que repasar su libro autobiográfico titulado *Impresiones y recuerdos* –especialmente el capítulo de “Malas compañías”– para observar como el mundo nocturno lo sedujo desde temprana edad. En Nueva York, como ya había indicado en el inciso acerca de la vida del escritor, éste, a escondidas de su padre, se dio a la tarea de conocer todos los sitios de diversión nocturna. Más tarde, ya de regreso en México, no cejó en experimentar el trato con las “pecadoras”, las visitaba emocionado pues encontraba en ello una fascinación que así describe:

Las veía ir y venir dentro de sus carruajes, al medio día, por las calles de Plateros y San Francisco, en los inmorales paseos que por tanto tiempo han existido en México, y me extasiaba en la contemplación, me sentía atraído por ellas, ejercían sobre mí inexplicable y misterioso atractivo. De nada servían las predicaciones escuchadas en su contra; lo que uno oye de boca de las señoras antiguas y de los hombres hipócritas; la multitud de consejas que andan por ahí pintándonos a esas pobres excomulgadas de la dicha como monstruos de maldad y odio. Yo las quería, éranme simpáticas, parecíanme todas las hijas

¹⁴⁴ Liev Nikoláyevich Tólstoi (1828-1910), destacado por ser uno de los grandes novelistas de la literatura rusa del siglo XIX. Dos de sus obras más famosas son *Ana Karenina* y *La guerra y la paz*.

¹⁴⁵ Lev Tolstói, *Resurrección*, Barcelona, Juventud, 1972, p.15, *apud* Javier Ordiz, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁶ Javier Ordiz, *op. cit.*, p. 40.

legítimas de Margarita Gauthier¹⁴⁷ y me sorprendía no mirarlas envueltas en lágrimas y camelias. Además, quería demostrar que era [...] un hombre como cualquier otro. De tal suerte, que me hice amigo de los calaveras profesionales, de los privilegiados que monopolizaban sus sonrisas, de los que las saludaban en público y las llevaban a cenar, al concluir de los teatros, a los gabinetes altos de La Concordia; o si sus recursos no permitían lujos tales, iban a verlas de la una de la mañana en adelante a los bailes nocturnos y con justísima razón mal afamados del Tívoli Central y Capellanes”¹⁴⁸.

Cabe insistir que aun cuando fue la razón de que su padre lo hiciera volver a México, como señalé en el capítulo referente a su biografía, Gamboa ya de regreso en este país, y en su afán por conocer íntimamente el mundo de “las mujeres de la calle”, sostuvo una relación con una de ellas: “tratábase de una señora casada, de buena cuna, que había caído estruendosamente, sin nada que la disculpara, por el placer de enlodarse, de probar el vicio”.¹⁴⁹ Es así como, luego de hacer la lectura de las memorias del autor, podemos constatar que Gamboa había encontrado en ese mundo nocturno y prohibido un misterio que le interesaba desentrañar, viviéndolo o escribiéndolo. María Eugenia Negrín en su estudio sobre “La conmoción de la caída. Intratexto e inframundos de Gamboa” se concentra en los inframundos de las relaciones prohibidas que describe Gamboa en su obra, los personajes que acceden a ellos y la forma en la que ingresan a estos universos, con lo cual señala que

Los inframundos, como los prostíbulos o los espacios del adulterio, se ubican por debajo de los ámbitos convencionales. Gamboa los recreó tanto en su obra autobiográfica como en la de ficción. A través de su propia voz o de diversos narradores, nos muestra cómo muchos de sus personajes se precipitan a esos espacios mediante la metáfora de la caída, recurso fundamental que, en el tejido de su escritura, se verá reforzado por el concepto de expulsión.¹⁵⁰

Podemos entonces decir que el personaje de Santa se erige sobre lo singular que le parecía al escritor el personaje de la mujer en su condición de prostituta, que podría mirarse desde la perspectiva de la desgracia convertida en oficio, como en el caso de Santa o Maslova. En *Impresiones y recuerdos*, Federico Gamboa nos aproxima con sus palabras a la sensación que las prostitutas le provocaban, palabras que manifiestan

¹⁴⁷ Margarita Gauthier, protagonista de la novela romántica *La dama de las camelias* (1848) de Alexandre Dumas (1824-1895), hijo del escritor y dramaturgo francés Alejandro Dumas.

¹⁴⁸ Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos* (1893), 1994, p. 33.

¹⁴⁹ *Ídem*, p. 33.

¹⁵⁰ María Eugenia Negrín, “La conmoción de la caída. Intratexto e inframundos de Gamboa” en *Santa, Santa nuestra...*, 2005, p. 91.

también la fuente de donde surge la necesidad de darle vida al personaje que lo hizo famoso:

¡Cosa singular! No obstante mi empeño en pasar por un gran empecatado, no obstante mis aires de vicioso precoz y empedernido, me acercaba yo a ellas y en sus caras risueñas o cónicas, en la acogida que me dispensaban, en sus palabras libres o multicolores, descubría un fondo de tristeza infinita, algo como el recuerdo esfuminado de días sin pan y noches sin abrigo, un secreto afán de que las trataran con cariño siquiera unos segundos, de que las hicieran olvidar su oficio, su desgracia inmensa, y como no lo obtienen nunca, descubría yo también, al venirles la reacción, una especie de odio a los masculinos; un odio reconcentrado, de represalias, eterno; odio de víctima a verdugo, de quien reconoce en una persona que nos da de comer y a la que estamos encadenados, el autor de una falta que cometimos cuando mozos, y que después, a la larga, nos ahoga, nos pesa, nos martiriza. Entonces me inundaba un romanticismo dulcísimo, el que en la juventud quiere decir honradez, en la edad madura fingimiento y en la vejez reminiscencia amiga; creía en la regeneración por el amor, me suponía el llamado a realizar el altruismo, a sacrificarme purificando espíritus descarriados...¹⁵¹

Aquel deseo redentor de Gamboa, ya expresado en el segundo apartado de este trabajo, de reparar, de algún modo, la suerte de los desheredados de la fortuna, queda demostrado en la necesidad de ofrecerle cristiana sepultura, aunque fuera simbólicamente, a una prostituta del *Moulin Rouge*,¹⁵² con la que también sostuvo relaciones durante su estancia en París, y quien, tras una rápida enfermedad, dejara este mundo en anónimo entierro. Así podemos decir, que el entierro con el que dignifica Hipólito a Santa es también la forma que el escritor ofrece como una suerte de reparación para la solitaria muerte de su amiga Margarita:

¡Pobre Margarita! Nunca estaré conforme con su sepulcro; no me resigno a que se halle tan cerca de los grandes criminales, de las grandes desgraciadas; aunque perteneciera a éstas. Merecía mucho más; su delicioso cuerpo de diecinueve años, arrogante de juventud, de blancura y de belleza tenía derecho a otras vecindades; tenía derecho a flores y, ¿por qué no?, tenía derecho a una cruz, a ese emblema elocuente de los que sufren y sufriendo perdonan...¹⁵³

Es indispensable recordar que *Santa* está inspirada en un hecho sublime. *Santa* nace en la morgue, surge de la meditación sobre el cadáver de una prostituta asesinada, imagen que,

¹⁵¹ Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos (1893)*, 1994, p. 34.

¹⁵² *Moulin Rouge* es un cabaret francés construido en el año 1889. Está situado en lo que se conoce como barrio rojo de Pigalle, en el Boulevard de Clichy, en París, Francia. Su arquitectura es famosa por ser la imitación de un molino rojo, además de que el *Moulin Rouge* es un símbolo emblemático de la noche parisina.

¹⁵³ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 132.

suponemos, impactó al escritor en esa cualidad del placer que Burke nombró como horror delicioso. Así, el cuerpo y el alma femenina en *Santa*, se engendran en aquello irresistible y misterioso de un cuerpo inerte, que sin perturbaciones deleitó al escritor. Gamboa escribe en su diario que, por ocurrencia de su amigo Jesús F. Contreras, plácidos fueron al anfiteatro del Hospital Juárez para ver en la plancha el cuerpo sin vida de la prostituta que ambos conocían.¹⁵⁴

Finalmente, sobre el deleite del cuerpo y la muerte, conviene decir en palabras de Vicente Quirarte que

Es con los autores mexicanos de fin de siglo cuando la carne, el diablo y la muerte [...] quedan consagrados como los grandes temas poéticos. Lo macabro como una moda estaba en el aire, pero nuestros autores llegaron a ella con la celeridad de su tiempo. Un colectivo retrato de Dorian Grey los amparaba y demostraba la evolución ascendente de su decadencia -valga el oxímoron. Las ilustraciones de Julio Ruelas se vuelven cada vez más oscuras -y mejores- conforme la revista [Revista Moderna] se acerca al nuevo siglo. Los faunos y sátiros de las primeras entregas dan paso a cuerpos lacerados, a suicidas perseguidos por sombras ominosas, a niños devorados por jaurías de perros o nubes de zopilotes. En el México de mediados del siglo XIX, el cuerpo del intelectual moría de cólera o en servicio a la patria. A finales del siglo heroico, el cuerpo muere de los excesos conjurados por él. Pide la destrucción, pero termina destruyendo a la mujer que puede causar su ruina.¹⁵⁵

LA ANÉCDOTA DE SANTA

Santa, después de ser expulsada de su paraíso, Chimalistac, elige irse a vivir al burdel de Elvira y se aboca de cuerpo entero a su nueva vida como desgraciada. Aprende rápidamente el oficio y pronto consigue la cima, se convierte en la prostituta más codiciada de la metrópoli:

trocóse 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 sabrosa¹⁵⁶ y picante que no se rehusaba ni defendía; carne de extravío y de infamia, cuya dueña, y juzgando piadosamente, pararía en el infierno; carne mansa y obediente, a la que con impunidad podía hacerle cada cual lo que mejor le cuadrara. Y aunque entre tantísimo caballero había padres de familia, esposos, gente muy adinerada y muy alta, unos católicos, otros librepensadores,

¹⁵⁴ Federico Gamboa, *Mi diario II (1897-1900)*, 1994, p. 12.

¹⁵⁵ Vicente Quirarte, "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial" en *Literatura Mexicana del otro fin de siglo*, 2001, p. 30.

¹⁵⁶ Cabe recordar la metáfora de la carnicería que apuntamos en el apartado decadentista, en la que se compara la descripción que Gamboa hace del local cercano al burdel de Elvira, imagen de la que nos servimos para señalar que también como reses se ofrecían los cuerpos de las prostitutas en dicho lugar.

filántropos, funcionarios, autoridades, como la muchacha tenía que perderse a nadie se le ocurrió intentar siquiera su rescate [...] ¡Caída!, ¡caída la codiciaban!, ¡caída soñabanla!, ¡caída brindábales la vedada poma, supremamente deliciosa...¹⁵⁷

Quiero destacar la naturaleza sublime con que Gamboa describe el deseo que Santa prostituta despertaba en los masculinos: *¡caída la codiciaban!, ¡caída soñabanla!, ¡caída brindábales la vedada poma, supremamente deliciosa*. Anhelaban a Santa con *un ansia de estrujar, destruir y enfermar* su cuerpo. Era en el regocijo de su desgracia, en que nacía su deseo. Y ese deseo tiene relación también con un sentimiento que va más allá de todo límite, dado que incluía la destrucción. La destrucción del mismo objeto de deseo. Santa también hallaba cierto deleite en su caída. Y, precisamente cuando estaba en la cúspide (la cúspide de su abismo, si puede decirse algo semejante) que su nueva vida le trajo, sus hermanos la buscan para informarle que su madre ha muerto, no sin antes haberla incluido en sus póstumas oraciones para otorgarle el perdón. Santa con un gran conflicto interno, entregada a sus mediaciones, decide hacer una visita a la iglesia para buscar alivio, pero unas señoras la reconocen y hacen que el sacristán termine por expulsarla del recinto, en lo que sería la segunda expulsión del paraíso de la pecadora.

Conforme unos minutos antes Santa sentíase reina, emperatriz y dichosa, ahora sentíase lo que en realidad era: un pedazo de barro humano; de barro pestilente y miserable que ensucia, rueda, lo pisotean y se deshace; mas ¡Dios mío!, ¿por qué los barro impuros como ella tenían un corazón y una conciencia?... Tan miserable se sintió, que agarrada a una reja de una ventana púsose, instintivamente, a contemplar estrellas, estrellas del cielo, única región de la que podía venirle alivio...¹⁵⁸

Esta descripción que hace Gamboa del estado de raptó en el que está Santa, abstraída en su miseria, es importante porque expresa el sentido sublime del abismo que destacó Burke (al que es necesario sumergirnos para emerger después): Santa desciende de emperatriz dichosa a barro sucio y pestilente; pero la misma imagen nos muestra el indicio de su salvación, cuando los ojos de la desdichada se posan en las estrellas, en busca de alivio. Recordemos que el movimiento sublime implica una elevación que supone antes un descenso a los ínfimos, una caída.

Más tarde y tras un conflicto con la autoridad por una falta en su inspección de sanidad, decide retirarse del burdel para unirse en amasiato con el Jarameño, torero español del

¹⁵⁷ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 126.

¹⁵⁸ *Íbidem*, p. 170.

que se había enamorado. El cambio de vida en la pensión La Guipuzcoana (casa de huéspedes española) fue breve y tuvo un final amargo: por aburrimiento y, sobre todo, en un “arranque de desgraciada” le fue infiel al torero; este episodio es contundente en los pasos de Santa por la espiral inevitable hacia el mal:

Con la infidelidad al Jarameño, Santa llega al límite del sufrimiento escandaloso, inexplicable, logrando que el mal de la mácula y la reafirmación de la debilidad femenina se conviertan en el mal de la culpa. La mala conducta y el ímpetu morboso de Santa son un paso más en la vicisitud del personaje femenino hacia un estado de mayor ignominia.¹⁵⁹

En esta cita podemos ver a Santa en la representación decadentista del mal, cual fuente misteriosa de fatalidad para los hombres, en este caso el Jarameño. Santa es descubierta en el acto por el torero, y ante la ira que desata en éste el ver su hombría y su amor manchados de tal modo, se salva de morir atravesada por el puñal que arrojara el Jarameño contra ella. Milagrosamente un cuadro de la Virgen salva a Santa:

Igual a un tigre antes de abalanzarse sobre su presa, el Jarameño se encoge, se encoge mucho, y encogido, abre con sus dientes la faca [...] que suena a crimen [...] Y la hoja [...] clávase en las maderas de la cómoda que sustenta a la imagen y sus cirios [...] derriba los cirios, derriba a la imagen, y el cristal de un marco quíebrase con estrépito... Suelta la faca el Jarameño, porque el gitano se ha asustado, recoge el cuadro, lo limpia, exclama roncamente, sin mirar a su querida:

—¡Te ha salvado la virgen de los Cielos...! sólo Ella podía salvarte... ¡Vete!, ¡vete sin que yo te vea!, ¡sin que te oiga...!, ¡vete...!, porque si no, yo sí me pierdo...¹⁶⁰

Santa en un instante está de regreso en la casa de Elvira. Lo ocurrido la devolvía a las puertas de aquel lugar en el que conoció la resignación frente a los designios insondables que, dice el narrador, son esas fuerzas secretas que “como a hojas secas, nos arrastran y desmenuzan a todos por los traicioneros caminos de la vida”.¹⁶¹ Sin ahondar en ello, Santa con esa resignación pasiva, “descubría su mal, lo palpaba y plegábase a las consecuencias, a las resultas fatales”.¹⁶² Al mismo tiempo, Santa alegrábase ante el milagro patente que la había salvado de morir a manos del Jarameño. Este pasaje de la novela es muy importante, pues simboliza literalmente la que considero es la principal

¹⁵⁹ Alba H. González Reyes, “Los ritos de paso y las imágenes eróticas: dos lecturas en *Santa*”, en *Santa, Santa nuestra*, 2005, p. 339.

¹⁶⁰ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 247.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 250.

¹⁶² *Ídem*.

intención del autor: asegurarnos que la fe es lo único que puede salvarnos. Si Santa no hubiera colgado el cuadro de la Virgen como consecuencia de su fe en ella, el cuchillo habría consumado el acto fatal. Dicho sea de paso, que Gamboa utilizara en su descripción *sonaba a muerte*, se asocia con el elemento musical simbolista del que ya antes hablé. Todo este pasaje nos sirve para destacar la textura romántica del estilo de Gamboa: la mujer como el mal, la mujer fatal que encarna la perdición del hombre. El Jarameño como un tigre, representa el lado oscuro y salvaje de la naturaleza. El torero al ver perdida a su amada en los brazos de otro, bajo un instinto feroz se abalanza contra ella para quitarle la vida, quizás en un afán de poseerla entonces en la muerte. Otro elemento importante es el tiempo. Si la corrida de toros hubiera seguido su curso normal, las cosas hubieran seguido como hasta entonces para el Jarameño. Pero quiso la contingencia de la vida, que el torero volviera a casa antes de lo previsto. La faca del Jarameño rompe el cuadro que salva a Santa de morir. El estrépito devuelve al torero del estado de raptó en el que se encontraba, poseído por las potencias más oscuras de su ánimo, dispuesto a traspasar todos los límites. Y espantado le grita a Santa, sin mirarla, que se vaya: *¡Vete!, ¡vete sin que yo te vea!, ¡sin que te oiga...!, ¡vete...!, porque si no, yo sí me pierdo*. (Otra vez la mirada y el sentido auditivo juegan un papel importante en las descripciones de Gamboa.)

Al poco tiempo, una enfermedad la aleja nuevamente del burdel y tras su recuperación decide –en otro fallido intento de cambiar de vida– irse a vivir con Rubio¹⁶³, quien le ofrecía lujos y comodidades. Sin embargo, Santa no logra aclimatarse y se sumerge en el desencanto de sus días, situación que la induce al alcoholismo. En estas circunstancias Santa engaña también a Rubio. Y así el abismo de Santa se hace más profundo: “igual a lo que se pudre o apolilla y que, a un momento dado, nadie puede impedirlo ni nada evitarlo, así fue el descenso de Santa: rápido, devastador, tremendo”.¹⁶⁴ Un abismo que sucede a la manera de las novelas románticas, un descenso sin retorno, en el que Santa conoce por voluntad propia los círculos de prostitución barata; vaga por ellos como alma en pena, hasta que, convertida en una piltrafa humana, la echan de todos lados

¹⁶³ De este personaje, Gamboa no hace mayor desarrollo en la novela, sólo aparece como un adinerado que pretendió a Santa ofreciéndole lujos y comodidades, no tiene mayor importancia en la historia mas que demostrar la ambición de Santa y una oportunidad para cambiar de vida, que no sucede porque ella lo engaña sin motivo, “ella era mala por naturaleza”, asevera el narrador.

¹⁶⁴ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 306.

—el que Santa sea expulsada una y otra vez la convierte en vivo contenedor de lo sublime, pues, como explica Burke, “la más absoluta y total soledad, esto es, la exclusión total y perpetua de toda sociedad es el mayor dolor que puede llegar a concebirse”.¹⁶⁵ — En la historia vemos que

Desde la noche en que Rubio la repudiara indignado por la flagrante infidelidad, Santa bajaba, siempre más abajo, siempre más; no cual si Rubio simplemente la hubiese repudiado del apócrifo hogar, sino cual si dotado por milagro repentino, de una fuerza sobrehumana, la hubiera echado a rodar con empuje formidable por todas las lobregueces de las cimas sin fondo de la enorme ciudad corrompida. En ellas rodaba Santa, en los sótanos pestilenciales y negros del vicio inferior, a la manera en que las aguas sucias e impuras de los albañales subterráneos galopan enfurecidas por los oscuros intestinos de las calles...¹⁶⁶

No era cualquier expulsión, en ésta expulsión una *fuerza sobrehumana la echaba a rodar con empuje formidable por todas las lobregueces de las cimas sin fondo de la enorme ciudad corrompida*. Por otra parte, me voy a permitir una digresión para señalar que dicha metáfora de la protagonista como agua sucia, que subterránea recorre los bajos fondos, recuerda a las mujeres que más tarde Inés Arredondo¹⁶⁷ daría vida en su literatura y que representaría como guardianas de lo prohibido. Personajes que, como Santa e Hipólito, nos sirven para reflexionar otras dimensiones de la experiencia humana y explorar “qué significan, juntas en el mundo, las cosas inexplicables, las cosas terribles, las cosas dulces.”¹⁶⁸; personajes que, la mayoría de las veces, se muestran en su binomio puro-impuro, que, como en el caso de Santa, hace posible que encontremos la pureza en el seno mismo de la perversión. En un cuento de Arredondo que, precisamente, se llama *Río subterráneo*, podemos leer en voz de uno de los personajes: “Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga”¹⁶⁹.

En este sentido, de explorar territorios prohibidos, no me parece fortuito que también Gamboa asocie a Santa con la imagen de un río subterráneo:

¹⁶⁵ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁶ *Ídem*.

¹⁶⁷ Inés Camelo Arredondo (1928-1989) fue una escritora y cuentista mexicana que se abocó especialmente a la exploración de los territorios prohibidos de la experiencia humana.

¹⁶⁸ Inés Arredondo, *Obras completas*, 2002, p. 125.

¹⁶⁹ Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 125.

Allá va el agua, incognoscible, sin cristales en su lomo, sin frescor en sus linfas; conduciendo detritus y microbios, lo que apesta y lo que mata; retratando lo negro, lo escondido, lo innombrable que no debe mostrarse; arrojando por cada respiradero de reja, un vaho pesado, un rumor congojoso y ronco de cansancio, de tristeza, de duelo... allá va expulsada de la ciudad y de las gentes, a golpearse contra los hierros de las salida, a morir en el mar, que la amortaja y guarda, que quizá sea el único que recuerde que nació pura; en la montaña, que apagó la sed y fecundó los campos, que fue rocío, perfume, vida...

¡Así Santa!¹⁷⁰

Finalmente Santa, en las miserables condiciones a las que se había reducido su existencia y después de haber contraído una enfermedad mortal, acepta irse a vivir a casa de Hipólito. Él la cuida con devoción hasta la hora postrera, como en el más puro acto de sacrificio y purificación. Con su muerte Santa regresaba al paraíso perdido (como el agua de todos los ríos regresan al mar, incluso los más negros y pestilentes), su Chimalistac del recuerdo, lugar en el que a ruego de la muchacha, el ciego la entierra para descansar en paz.

Según el artículo de Adela Pineda Franco, “¿Qué quieres que te regale cuando te mueras?”, la protagonista al suplicar al escultor que la acoja y resucite infundiéndole su barro en digna escultura después de muerta, sufre un cambio de contexto en el que se eterniza en las manos del artista, lo cual significa, “además de una restitución sentimental [...], una estetización de lo social: una bella mujer debe morir para producir una obra de arte, una obra de arte que emerge a costa de la muerte de una bella mujer”.¹⁷¹

CÓMO ES SANTA

Santa fue mujer de gran belleza física, en palabras de Jenaro, quien la describe una y otra vez, ésta es Santa. Permítanme que la cita sea larga:

...su pelo es del color de lo que usted que no ve nada ha de ver con sus ojos, quiero decir, negro, negrísimo [...] su cara es muy linda cuando está seria; se parece, al pronto, a la de las vírgenes y santas de las iglesias... [...] pues cuando está seria, ¡caracho!, calcúlese usted que en lugar de pellejo se le hicieron de duraznos, pero de duraznos melocotones, los que tienen en su cáscara que huele a bueno, una pelusita finita, finita, que de tentarla nomás se le hace a uno agua la boca por comérselos... [...] Ora, cuando se ríe, se le hacen hoyos en los cachetes y en la barba, como del vuelo de una lenteja cruda; y de los ojos,

¹⁷⁰ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 307.

¹⁷¹ Adela Pineda Franco, “¿Qué quieres que te regale cuando te mueras?”, *en Santa, Santa nuestra*, 2005, p. 179.

yo creo que le sale luz igualita a la del sol... [...], parecida a la del sol, eso sí, muy parecida, porque lo alegra todo y todo lo anima, hasta a mí que soy chico y destrozado y que nunca entro en la sala... me llega la luz a mi rincón y en mi rincón me alegra [...] ¡Santita tiene ojos de venada, negros también y como almendras, pero, si los viera usted!...

–Volvería a cegar– declaró Hipólito, profético. [...]

–Su cuerpo sí que no lo conozco pa'decirle a su mercé cómo es... Cuando se viste de catrina y que se va por ai, al tiatro o a cenar con los <rotos> esos del Clu, la veo más alta ¡palabra!, como si creciera un jeme¹⁷² de los míos... [...], la cintura se le achica y el seno se le levanta...¡ah! las caderas se le engordan y se le ven llenotas, pero nada más; el abrigo y el vestido la cobijan mucho...Cuando hay que verla es cuando no sale y se queda con ese ampón que le dicen bata...entonces se señala toditita [...] Ora, ¿quiere usted que le siga diciendo lo que se le señala más y lo que más le estrujan sus marchantes cuando la jalonean y se la sientan en las piernas, allá en la sala?... ¿No se enoja usted?...

–¡Pues es su se-no, patrón! –deletreó Jenaro, bajando su voz todavía más, cual si solamente en tan apagado tono deban mencionarse las partes ocultas de nuestros cuerpos– es su seno que le abulta lo mismo que si tuviera un par de palomas echadas y tratando con sus piquitos de agujerar el género del vestido de su dueña, pa'salir volando... allá están, en su pecho, y nunca se le vuelan, se le quedan en él, asustadas, según veo yo que tiemblan cada vez que las manos de los hombres como que las lastimaran de tanto hacerles cariños...

–¡Ya! –rugió Hipólito enderezándose–, ya no me digas más porque te pego... ¡Ya veo a Santita, ya la vi, y bendigo a Dios porque soy ciego y no he de verla como la miras tú!¹⁷³

En el ajetreo de su vida licenciosa, Santa pierde su belleza hasta quedar enferma y marchita, de modo que sólo los ojos invidentes pero amorosos de Hipólito la seguían “viendo” bella hasta el fin, en el que también sólo el ciego y Jenaro la acompañarían.

Santa se debatió siempre entre sus contradicciones, era un personaje de grandes contrastes que lindó siempre la frontera entre el vicio y la virtud, lo puro y lo impuro, la prohibición y el pecado. Su nombre es el binomio de opuestos más importante. Josefina Ludmer puntualiza muy bien sobre las vicisitudes que su dualidad despliega en la novela:

cuando es prostituta, el nombre es como una broma (y así lo cree el primer cliente del prostíbulo, que es militar, como su primer amor); al final de su carrera, la madama de más baja categoría, le cambia el nombre por el de Loreto: “qué Santa y qué tales” le dice, y “hasta el nombre se arrojó a la ciénega”, comenta el narrador [...]. Y cuando enferma y está por morir, vuelve al nombre original, porque le cuenta al ciego Hipólito que nació un 1° de noviembre y su madrina se negó a llamarla “Santos”. Al final, su nombre de Santa

¹⁷² Javier Ordiz explica que *jeme* es una unidad de medida equivalente a la distancia existente desde la extremidad del dedo pulgar a la del dedo índice separados el uno del otro todo lo posible, en *Santa*, 2002, p. 189.

¹⁷³ Federico Gamboa, *op. cit.*, pp. 186, 189, 190.

aparece en la lápida del cementerio y en el rezo del ciego.¹⁷⁴

Si seguimos el recorrido que hace el nombre de Santa por la novela, simbólicamente hacemos también el recorrido del personaje por el territorio de su tragedia: Santa pierde todo, toca el fondo del precipicio, la despojan incluso de su nombre, pero la fe, el amor y la muerte la devuelven a su forma original, recupera su nombre y regresa a Chimalistac. El escultor que atiende las palabras de Santa en el prólogo de la novela, sería el encargado de sublimar su resurrección.

A lo largo de su historia vemos que constantes crisis arremetían contra el frágil espíritu de Santa, que libraba duras batallas entre su arrepentimiento y la atracción que le generaba la mala vida. Consciente de su progresiva degradación, ella misma intenta explicarle a Hipólito la imagen de su descenso. Utiliza la metáfora de una piedra arrojada al fondo de una ciénega. Lo cual es interesante, porque esa piedra que en un momento es lanzada al precipicio, puede ser esculpida en manos de un artista. Insisto una vez más, las últimas palabras de Santa las dirige al escultor. Veamos la metáfora de Santa:

–Si parece que me empujan y me obligan a hacer todo lo que hago, como si yo fuese una piedra y alguien más fuerte que yo me hubiera lanzado con el pie desde lo alto de una barranca, ¡ni quien me detenga!, aquí reboto, allá me parto, y sólo Dios sabe cómo llegaré al fondo del precipicio, si es que llego... ¿Y quiere usted que le diga por qué me comparo a una piedra?... Porque yo muchas veces, cuando criatura, las lanzaba así, en el Pedregal, y me causaba pena no poder detenerlas, verlas tan chiquitas golpeándose contra peñas grandes, de puntas de lanza y filo de cuchillo, que las volteaban, les quitaban pedazos, sin que ellas lograran detenerse, ni las raíces de los árboles, sus hojas o sus ramas las defendieran, no; continuaban cayendo, cayendo, más pequeñas y destrozadas mientras más caían, hasta que invisibles –y eso que me asomaba por descubrirlas, agarrándome a algo sólido–nomás dejaban oír un sonido muy amortiguado, el de los golpes que se darían allá abajo... Luego, también me comparo a una piedra, porque de piedra nos quisiera el público, sin sentimientos ni nada, y de piedra se necesita ser para el oficio y para aguantar insultos y desprecios...¹⁷⁵

Cabe mencionar, sin desviarnos, que esa situación de inevitabilidad recuerda aquello que ya mencionamos sobre la contingencia de la vida de la que se ocupa el Eclesiastés,¹⁷⁶ al cual Gamboa, como de pasada, hace mención en la novela para referirse al hecho de que aunque la vida sea frágil, sin embargo, “se llega a muchas partes, consúmanse muchas

¹⁷⁴ Josefina Ludmer, “Una lectura de *Santa*” en *La literatura mexicana del otro fin de siglo*, 2001, p. 208.

¹⁷⁵ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 180.

¹⁷⁶ El Eclesiastés es un libro del Antiguo Testamento de la Biblia, perteneciente al grupo de los denominados Libros Sapienciales; significa “El Predicador.”

conquistas y se realizan muchos anhelos, aunque peregrinos, conquistadores y poetas paren en el sepulcro, definitivamente, <hacia el cual –anunciaba el Eclesiastés–, vamos todos corriendo>...”¹⁷⁷

SANTA COMO EL MAL

Los misterios de un destino fatal desdoblan al personaje, Santa pasa de ser la niña ejemplar, buena y santa, para convertirse en el símbolo predilecto de los modernistas, decadentistas y simbolistas, la *femme fatale*. El ojo del narrador que describe a Santa, que nos cuenta las vicisitudes de su historia, oscila constantemente entre la devoción y el terror que el personaje le inspira, lo cual podría explicarse bajo la presencia de lo sublime. Recordemos que la vivencia de lo sublime se caracteriza por despertar sentimientos de temor y placer—. Sucede entonces que los lectores somos testigos del misterioso fatalismo que se posará en el resto de la obra como una nube negra de desgracias para la protagonista; así, no nos queda más que convencernos junto con el personaje de “la fuerza cósmica del elemento que la hembra lleva en sí, fuerza ciega de destrucción invencible”.¹⁷⁸ Esta representación de la mujer, como elemento maligno, se relaciona directamente con la estética de lo sublime.

Los textos que los modernistas escribieron sobre la mujer expresan, en su mayoría, esa dualidad que encierra lo que a un tiempo causa placer y tormento, y que Vicente Quirarte atiende del siguiente modo:

En la búsqueda del paraíso artificial y la adoración y repudio del cuerpo femenino, la figura señera es Baudelaire, a quien nuestros decadentistas leen y traducen, [...]. A Baudelaire se debe –tras la lectura de Thomas de Quincey¹⁷⁹– la acuñación del término paraíso artificial, pero sobre todo el establecimiento de la antítesis *spleen* e ideal, la exploración del cuerpo femenino como portador de la voz del demonio o de las alas del ángel. [...]

También a semejanza de Baudelaire, los poetas mexicanos escriben textos donde la mujer aparece como objeto de gozo y tortura, de deleite y destrucción.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Íbidem, p. 224.

¹⁷⁸ Ídem.

¹⁷⁹ Thomas de Quincey (1785-1859), escritor británico del romanticismo, fue también conocido como periodista y crítico literario.

¹⁸⁰ Vicente Quirarte, “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial”, en *La literatura mexicana del otro fin de siglo*, 2001, p. 28.

Así, observamos que la mujer se concebía como un ser maligno e inaprensible y, según los autores finiseculares, la única forma de poseerla era en la muerte. Ahonda Quirarte al respecto que esto era así porque

sólo entonces, [en la muerte], el varón puede ejercer sobre ella el dominio que no pudo tener en vida. El poeta maldito, en el México finisecular, no quiere perder sus rasgos de caballero respetable. La mujer sensual es para él un ser tan vital, tan perfecto que no hay otro remedio que destruirla. En las páginas de su diario, Federico Gamboa suprime a su esposa al no mencionarla. En las páginas de sus cuentos, Couto las asesina. Se trata de un mismo acto de anulación de la energía femenina, una posesión de la vida desde la muerte. La fascinación por el cuerpo inerte de la mujer aparece en el diario de Federico Gamboa, ante un suceso que conmociona a la sociedad capitalina. En marzo de 1897, la prostituta conocida como “La Malagueña” es asesinada de un balazo en la cara por María Villa, “La chiquita”, su rival de amores.”¹⁸¹

Por otra parte, podemos ver cómo el peregrinar de Santa, que la hace padecer dolor, (el rechazo familiar y el de alcoholismo, enfermedad, en fin, toda clase de sufrimiento), está constituido por un sinnúmero de episodios esbozados a la manera naturalista, cada una de las descripciones del barrio donde se encuentra el burdel obedecen a dicha tendencia literaria, la narración se dilata para mostrarnos copia fiel del panorama en el que el autor quiere que nuestra imaginación sitúe a la protagonista y, mejor aún, para entregarnos en puntuales y delicadas metáforas la razón de su obra como, por ejemplo, el detalle que logra en la descripción de la carnicería que se encuentra a escasos pasos del burdel, signo de la sociedad que representa.

Menciono lo anterior porque, no obstante la técnica naturalista utilizada casi en cada cuadro de la novela, es importante señalar que la naturaleza intrínseca del personaje no corresponde únicamente a la que propiamente encarnaría a un personaje naturalista, si seguir exactamente los lineamientos de esta corriente nos proponemos; por otro lado, resalta la inclinación que manifiesta Santa hacia el vicio, que no nace producto de ninguna herencia genética ni en respuesta a una educación desviada o mal influenciada, al contrario, Santa había crecido en un ambiente por demás feliz. Al respecto, Javier Ordiz opina que

A pesar de que en cierto momento se sugiere la posibilidad de que el proceder de la muchacha se deba a gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo, lo cierto es que tal circunstancia no queda ni mucho menos *probada* a lo largo del relato. La historia de Santa no responde en modo alguno al típico

¹⁸¹ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 32.

caso de determinismo naturalista, sino más bien a su propia voluntad, guiada por el despecho, y a un mal reconocido sentimiento de culpabilidad que la lleva a autocastigarse con la inmersión en la vida de una mujer *mala* que en el fondo se considera.¹⁸²

Santa llega de Chimalistac, su paraíso perdido, directamente al burdel de Elvira, en donde no tarda en volverse la prostituta más codiciada de la ciudad y en revelarnos el placer malsano que encuentra en su nueva condición de mujer fatal, tanto es así que cuando tuvo oportunidad de renunciar a ella –cuando el Jarameño se la lleva a vivir a la pensión donde se hospedaba o cuando Rubio también le ofrece una vida alterna a la del burdel, no lo hace y nunca duda en regresar a su oficio; es importante notar que Santa, en la pendiente interminable de su decadencia, visita voluntariamente los burdeles más baratos y oscuros de la ciudad, en una empresa personal que la lleva a tocar los fondos más bajos del vicio, por lo cual podemos suponer que su perversidad se expresa como ese instinto misterioso que nos conduce a realizar actos absurdos, con plena conciencia del mal, así Santa, consciente de su caída, continuaba su descenso, y en ese acto suyo se pone de manifiesto su espíritu decadente, hasta el sentido original del término.

Finalmente, es importante lo que subraya Josefina Ludmer sobre la operación en que los personajes como Santa constituyen “esos sujetos sin yo, esos interiores torturados, verbalizados por otro yo mediador, [que] se colocan en un límite, entre la culpabilidad-inocencia, la responsabilidad-irresponsabilidad. [Que] Se absuelven y condenan a la vez. Y cuando se absuelven condenan a la sociedad”.¹⁸³

SANTA Y LA CARNE: *CARNE DE PLACER Y DE PECADO*¹⁸⁴

Si seguimos los preceptos decadentistas, sobresale de manera muy significativa en *Santa* la metáfora de la carnicería, imagen sublime que hace Gamboa en el primer capítulo de la novela, en donde describe las reses que cuelgan como símbolo del cuerpo humano mancillado, asociación que puede apuntar directamente hacia la condición del cuerpo femenino en el burdel de Elvira, en donde también se vende carne, carne de placer y de

¹⁸² Javier Ordiz en Introducción a *Santa* de Federico Gamboa, 2002, p. 42.

¹⁸³ Josefina Ludmer, “Una lectura de *Santa*” en *La literatura mexicana del otro fin de siglo*, 2001, p. 208.

¹⁸⁴ Título con el que Margo Glantz cita su artículo “Santa y la carne”, al que por su enorme pertinencia cito en este trabajo y deseo hacerlo como lo llamó ya su autora.

pecado.

Carnicería a la moderna, de tres puertas, piso de piedra artificial, mostrador de hierro y mármol, con pilares muy delgados para que el aire lo ventile todo libremente; con grandes balanzas que deslumbran de puro limpias; con su percha metálica, en semicírculo, de cuyos garfios penden las reses descabezadas, inmensas, abiertas por en medio, luciendo el blanco sucio de sus costillas y el asqueroso rojo sanguinolento de carne fresca y recién muerta; con nubes de moscas inquietas, voraces, y uno o dos mastines callejeros, corpulentos, de pelo erizo y fuerte, echados sobre la acera, sin reñir, dormitando...¹⁸⁵

Al respecto, Margo Glantz, en su artículo “Santa y la carne” identifica el cuerpo de la protagonista con la carne que se vende en la carnicería, idea que expresa como sigue:

Santa se exhibe en el prostíbulo, es carne expuesta a la mirada y también «está abierta por en medio». El prostíbulo será moderno y limpio y las «pupilas» estarán habituadas a un aseo riguroso. La limpieza y el baño serán antídotos contra la enfermedad y así como la carne que se expende, colgada de sus garfios y ostentando un sello de sanidad del Ministerio de Salubridad Pública, Santa será llevada al registro «antes de ser bañada y alistada» para su primera exhibición, prólogo de la venta.

La carne de las reses, su sangre fresca de animal «recién muerto» se iguala a la virginidad perdida cuando el «cuerpo es bárbaramente destrozado». La pureza de la santa «violada», la carne mancillada se recrea con la imagen del degüello de la res que es llevada al matadero. Muerta la virginidad, fuera de sus límites sagrados, el matrimonio - del que años antes Cuéllar ha dicho que «es un ataúd abierto» al que las mujeres entran para salir sólo «el día en que se entrega el alma»-, el cuerpo es un objeto consumible que se vende en el burdel como en la carnicería y como Santa en el libro de Gamboa.¹⁸⁶

La carnicería moderna y limpia puede representar el progreso de la sociedad porfiriana, en donde el cuerpo de la mujer aparece cual producto de consumo, de un mercado perverso en el que el cuerpo se valora en la doble perspectiva que plantea el decadentismo: como fuente de deseo y satisfacción propia, a la vez que como blanco de ultraje y de desprecio. En palabras de la propia Santa leemos: “mi pobre cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa...”¹⁸⁷

¹⁸⁵ Federico Gamboa, *op. cit.*, p.70.

¹⁸⁶ Véase Margo Glantz, “Santa y la carne”, en *Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la mujer*, 1977.

¹⁸⁷ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 65.

EPITAFIO DE SANTA: “*BARRO FUI, BARRO SOY*”

El prólogo con el que Gamboa abre su novela, al que ya me he referido en repetidas ocasiones, en el que la protagonista le habla al escultor Jesús F. Contreras, es indispensable para señalar algunas cuestiones de importancia sobre la protagonista. Por ello, aunque sea extensa la cita, considero que vale la pena detenernos en ella:

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 triunfadora¹⁸⁸ 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; 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 espíritu 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!¹⁸⁹

Con este texto Gamboa reivindica a Santa, aunque hay que destacar que lo hace una vez que ha muerto. Esta necesidad de reivindicarla es quizás simbólico homenaje para todos aquellos desgraciados que nunca hallaron consuelo, ni perdón ni el amor de nadie que los acogiera, para aquellos que después de sus vidas desgraciadas ni siquiera habían conseguido un entierro digno. En sus diarios vemos que ésta era una de las preocupaciones del escritor, dignificar a los desheredados de la fortuna, como los llamaba.

¹⁸⁸ Cabe aquí hacer mención del poema de Efrén Rebolledo, *Caro Victrix*, que significa, precisamente, carne triunfadora.

¹⁸⁹ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 65.

En tono suplicante pero triunfador también, Santa se dirige al escultor para pedirle que la escuche y que la palpe, las dos vías por las que el ciego Hipólito la veía. Y, así, después de comprenderla y perdonarla –segura estaba de que así sería, pues Dios mismo ya la había perdonado–, tomara el barro del que estaba hecha, el lodo de su desgracia, para transformarlo en escultura. Esa escultura sería su verdadera resurrección. Es interesante, por otra parte, notar que Gamboa construye la petición de Santa en una relación de contrastes y opuestos: ni santa, ni perdida, desahuciada pero con esperanza (*desesperanzada esperanza*), aludiendo a la compasión para entender la injusticia, desgraciada por la concupiscencia de una metrópoli viciosa. Por otra parte, Santa se explica a sí misma como un símbolo: como número, trasto de alquiler, animal rabioso. Ella misma y sus actos parecían no encontrar correspondencia con los de nadie demás. Santa desde que enfrentó su desgracia, fue una mujer incomprendida que vivió casi en absoluta soledad (en una especie de exilio de sí misma), de no haber sido por el ciego Hipólito. Ella misma narra: “Cuando reí, me riñeron; cuando lloré, no creyeron en mis lágrimas; cuando amé, [...], me aterrorizaron en la una y me vilipendiaron en la otra”. Santa le pide al artista hacer contacto con su corazón para darle lo que en vida tanto le faltó: amor. Aunque fuera ¡una limosna de cariño!, le dice. Y sólo así, después de muerta, su carne triunfadora finalmente podría trascender: con amor y comprensión, como arte de su taller. El amor y el arte la resucitarían. La confesión de la historia de Santa sería su legado, el perdón y el llanto (de quien la escuche) su purificación y la obra que realizara el escultor en su nombre, la sublimación de su trascendencia.

Es interesante traer hasta aquí ese apartado que cita José Emilio Pacheco en el prólogo que hace a *Mi diario I* de Federico Gamboa, donde éste le dirige unas palabras a su hijo, pues este texto sostiene una sorprendente similitud con el prólogo de *Santa* que acabo de citar, en el que ella se dirige al escultor. En las dos ocasiones se implora un tipo de comprensión-absolución, sobre todo en el último párrafo; por ello cito a continuación las palabras de Gamboa, y no sólo por los fines de la comparación, sino porque considero que ellas encierran muy bien la esencia de la pluma del escritor y del hombre que fue Gamboa, esencia que nos ayuda a mirar y a comprender a *Santa* y a sus personajes (Santa e Hipólito) de otra manera. Esta cita también es larga, pero vale la pena incluirla:

Para mi hijo cuando sepa leer

Nunca, lo que se llama nunca –según podrás cerciorarte con la lectura de *Mi diario*–, me

preocupé del público para mis actos o para mis escritos; primero, porque como interrogaba Larra: “¿Quién es el público y dónde se encuentra?”, y segundo, porque cuando infortunadamente se tropieza con alguno o algunos de los que se disputan, ¡y a muchísima honra!, por representantes suyos, piérdese una ilusión y se gana una desesperanza.

Verás, pues, que mis escritos y mis actos siempre obedecieron a mis propias inspiraciones, por lo que en actos y escritos, más que los buenos abundan los malos. Y por mucho que todos los hombres produzcamos lo mismo: más malo que bueno, somos poquísimos los que lo confesamos. [...]

Mi obra ha venido siendo juzgada por propios y extraños, casi desde que imprimí la primera línea que dio suelta a mi primer pensamiento; hanme llamado desde ignaro hasta maestro –¡toda la gama de la censura y del elogio!– y yo, sin amedrentarme ni crecerme, he continuado sembrando mis pobres libros a la buena de Dios, con pausado ademán de obrero imperfecto, por los contrarios caminos de mi vida. A la fuerza, las páginas de los más habrán sido pisoteadas y a polvo reducidas, cual tantas hojas secas que a cada otoño caen y se olvidan; mas, algunas, habrán prendido en la tierra, cerca o lejos de mí, ¡qué se yo!, y florecido un día, un minuto, un siglo –en razón de la savia que contuvieran y no obstante el tiempo y la distancia–, en inteligencias que con la mía simpatizaron y en amigos espíritus remotos.

Por lo que a mis obras mira, el asunto varía: he sido malo.

¡Oh!, un malo normal, con mis tropiezos y caídas, con mis ascensiones y triunfos, como todos. No me tengo por arquetipo de bondad ni de maldad, y así me he sentido bien completo, humano, ¡hombre en fin!

Escucha, ahora, a lo que atribuyo mi maldad. [...]

A poco, a los dieciocho años, quedé huérfano¹⁹⁰ del todo, sin rey ni Roque que obedecer, pero también, ¡ay!, sin canas amadas que respetar, sin dolorosa experiencia en que aprender y acurrucarme, sin sabios y desinteresados consejos que seguir... [...] imagina mis tristezas de sentir por compañeros únicos y por únicos guías, dentro de mí, recuerdos de recientes ternuras perdidas para siempre, amotinamiento de buenos y malos instintos, una voluntad pequeñina, tirando a enferma, balbuceante, torpe, y una ausencia total de dineros, de ropa, de casa, ¡teniendo que alimentar y que vestir a toda una juventud libre!... [...]

Preso de los malos, me abandoné a todos los oleajes y probé de todas las espumas. Hanme doblegado muchos huracanes y sin piedad me han azotado no menos tempestades... Muy de cuando en cuando, los alisios buenos han oreado mi alma...

Por mi ventura, te apareciste en mi vida; a partir de aquí, mi espíritu serénase y confía; pues tu aparecimiento, que con ansia tanta esperaba asomado a la de mi Arca, para saber si se “habían cerrado los manantiales del abismo”, me indicó que “las aguas habían cesado de cubrir la tierra”, y que era ya tiempo de que yo edificara “mi altar al Señor”. [...]

Juzga tú de mí, solamente tú y dentro de tu criterio de hombre –cuando lo seas–, condéname si crees que lo merezco. Pero atiende esta súplica; si el hombre me condena, ¡que el hijo me absuelva!

Después de que te hayas penetrado de mi fisonomía moral, anda a mi sepulcro,

¹⁹⁰ La madre de Gamboa murió siendo éste muy chico, falta de la que, según el propio autor, no se encuentra nunca sustituto, especialmente, cuando se le considera mujer virtuosa y santa, como fue su caso. No está de más asociar dicho elemento biográfico con uno literario hallado en *Santa*: Hipólito pierde también a su madre y, aunque en la novela la orfandad no es causada por la muerte, el ciego nunca más vuelve a saber de ella luego de que a muy temprana edad lo abandonara a su miserable suerte; a pesar de ello, el ciego también siempre la evocaba virtuosa y santa.

si, conforme a mis anhelos, duermo “el sueño de la paz” en nuestra tierra de México; si no, anda a tu memoria –que, calculo yo, la memoria de un hijo ha de ser el más dulce sepulcro de un padre– y en la manera como poses tus flores filiales sobre la tumba que encierre mis despojos para casi todos olvidados, o en la manera como en mí pienses, lo que hay en mí de inmortal, adivinará tu fallo, y sea éste el que fuere, seguirá velando por tí y bendiciéndote, ¡a pesar de la muerte!, cual ahora velo y bendigo, ángel mío, tu inteligente cabecita rubia.

Federico Gamboa
Washington, 21 de marzo de 1903¹⁹¹

En su estilo de *sincerismo*, la confesión que usa Gamboa es casi un conjuro. Lo que acabamos de leer es la confesión y legado que el escritor deja su hijo: su palabra. La confesión tanto en Santa como para el escritor funge, como decía, casi como un conjuro de sus errores y/o desgracias. Gamboa respecto a sus obras se confiesa malo. Santa se confiesa culpable de sus actos. Ambos piden que se les escuche.

El escritor *siembra sus libros a la buena de Dios, al paso lento de obrero imperfecto, por los contrarios caminos de su vida*. En su escritura existe siempre un espejo en el que se miran los opuestos, en un mismo párrafo vemos: ignaro y maestro, censura y elogio, tropiezos o caídas a la vez que ascensiones y triunfos. Es como si para Gamboa en este juego de contrarios se completara lo humano, en su aceptación, al concebarnos desde la imperfección, y también en la fe que depositamos en lo que hacemos.

Gamboa como Santa vivió bajo el manto de la incompreensión, en el terreno de las cosas perdidas para siempre, de las ausencias (sobre todo de ternura y afectos). Gamboa como Hipólito quedó huérfano desde pequeño. Y como Santa, sin nada qué perder, quiso probarlo todo: *Presa de los malos, me abandoné a todos los oleajes y probé de todas las espumas. Hanme doblegado muchos huracanes y sin piedad me han azotado no menos tempestades... Muy de cuando en cuando, los alisios buenos han oreado mi alma...* Ambos textos la súplica del perdón, en el caso de Santa al artista, en el del escritor a su hijo: *Juzga tú de mí*. En el sepulcro, la memoria del hijo o la escultura del artista, se esculpiría el fallo de la absolución o la condena...

¹⁹¹ José Emilio Pacheco, “Introducción”, a Federico Gamboa, *Mi diario (1892-1896), Mucho de mi vida y algo de la de los otros*, 1995, pp. 3-5.

EL PERSONAJE DE HIPÓLITO

Hipólito es, al igual que Santa, un personaje surgido de la propia realidad del autor. Ya he mencionado que en *Impresiones y recuerdos*, Gamboa escribe sobre aquel pianista de bailes nocturnos que conoció y con el cual intimó en su juventud, llamado Teófilo Pomar. En su diario relata que éste fue maestro de piano de una muchacha a la que el escritor adoró y con la cual también probó el acíbar sentimental. Del maestro se sirvió para moldear a Hipólito, así como también lo hizo antes para dar vida al pianista personaje de su novela *Apariencias* (1892). En las páginas de *Impresiones y recuerdos* podemos leer:

Se me quedó tan grabado, que el pianista que pinto en *Apariencias*, en la orgía a que hago asistir a Pedro, con pequeñas variantes, es el retrato de Pomar. Esa escena de la mujer que exige dinero a los concurrentes, que explota la forzada liberalidad del calavera y obsequia al músico la suma recogida, para ablandarle, para que venza al cansancio y continúe tocando, la vi repetirse varias ocasiones y me encantó por la complicada y triste psicología que encierra.¹⁹²

Ésta escena se repite en uno de los capítulos de *Santa*, en el que las manos al piano eran, obviamente, las de Hipólito. Una tarde, después de que el ciego interpretara la *Bienvenida*, la primera de las tres danzas que había compuesto para su amada,

Santa realizó prodigios con el sombrero del músico en su poder, hizo una colecta excepcional, de casi media docena de duros. Y sonándolos contentísima, con sus manos los introdujo en los bolsillos de la americana del compositor, que continuaba al frente del piano, liando un cigarrillo con su admirable destreza táctil de ciego.¹⁹³

Así, concluyo que Hipólito es también retrato de Pomar, al que Gamboa describe como sigue: “allá en el otro extremo del salón, siempre sobre el teclado, la mirada distraída en la multitud, la cara seria [...] a un paso de esa ruidosa y ficticia alegría de las orgías; habituado a éstas, a las riñas que traen, a las ilusiones que se llevan”.¹⁹⁴

Las alusiones que hiciera Gamboa sobre aquel pianista se ajustan casi de modo indistinto para Pomar, que para Hipólito. La misma imagen creada por el escritor le es fiel a los dos: un ser encorvado sobre los pianos..., como un misterioso puente entre la música y las zonas más tristes de la vida:

[...] manchados de vino y de estearina, con notas como gemidos de ser que sufre, cuerdas

¹⁹² Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, 1994, p. 56.

¹⁹³ Federico Gamboa, *Santa*, 2002., p. 124.

¹⁹⁴ Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, 1994, pp. 51- 52.

crispadas, teclas ausentes y candelabros rotos. Nadie al verlo en la labor hubiera sospechado que componía; tenía uno que estar en el secreto para seguir con afán, para apreciar cuánto talento necesitaría a fin de no perder el ritmo del baile y dar vida al mismo tiempo a las piezas nuevas, que salían sin ser advertidas por los bailarones, ni del público nocturno, ni de las mujerzuelas que todo lo absorbían y lo llenaban todo.¹⁹⁵

Por otro lado, respecto a las influencias literarias en las que podría recogerse algún rastro de este personaje, podrían buscarse en la historia de la literatura los referentes del “ciego que ve”, de modo conspicuo, San Pablo.¹⁹⁶ Cabe mencionar también aquellos arquetipos de ciego que simbolizan esa otra forma de aprender a mirar que es la ceguera, desde la representación interior, con la que vemos lo invisible. Me refiero, por ejemplo, a Edipo (rey mítico de Tebas que encarna una de las leyendas griegas más importantes), Argos (conocido como el gigante de los mil ojos) y Tiresias (adivino ciego de la ciudad de Tebas). Sin embargo, no hallé un lazo, como en el caso de Santa, que una a Hipólito directamente y de modo tan evidente con otras historias. No obstante, aquéllas en las que rastreamos a Santa, sirvieron también como plataforma para el papel que desempeña Hipólito, pues en la mayoría de ellas también aparece; tal es el caso de la historia de *Santa María Egipcíaca*, de la que ya hablamos, en la que el monje sería el equivalente del personaje que representa Hipólito en *Santa*, por el hecho de que ambos, respectivamente, se compadecen de la protagonista y son quienes le otorgan cristiana sepultura para su descanso eterno.

LA ANÉCDOTA DE HIPÓLITO

Conocemos a Hipólito a través del propio relato que, en confidencia, él mismo hace a Santa. Así, sabemos que padeció pesada cruz desde su nacimiento: ciego, miserable, pobre, sin ilusiones, sin esperanza, sin amor; no conoció a su padre y, a temprana edad, fue abandonado por su madre en una escuela para ciegos:

...yo no conozco luz ni padres... [...]

—A mi padre porque me sospecho que jamás se preocupó de mí, y mi madre porque con

¹⁹⁵ *Íbidem*, p.52.

¹⁹⁶ Ya habíamos mencionado al apóstol San Pablo en el apartado sobre lo sublime. En su historia sobresale el episodio de su conversión, la cual tuvo lugar luego de una visión en la que Cristo se le apareciera. Lo que importa para nuestro trabajo es que al cabo de la aparición, luego de recobrase del resplandor, San Pablo pierde la vista.

esta ceguera condenada no la veía, y aunque la hubiera visto, se me habría olvidado... Nos separamos cuando yo era un niño y ella estuvo forzada, por sabe Dios qué, a abandonarme en la Escuela de Ciegos...¹⁹⁷

La separación de su madre fue gradual, primero, con el pretexto de que aprendiera a leer con los dedos, como él decía, de que se iniciara en la música y en otros menesteres, lo llevó a ese colegio especial. Es muy importante señalar el interés de su madre porque Hipo desarrollara las habilidades táctil y auditiva, pues la sensibilidad que Hipo construye a través de ellas es el legado de su madre y es lo que hace que el ciego sobreviva. Además, la construcción de esta sensibilidad, “su mirada”, es la pieza clave que da sentido a ésta propuesta de análisis.

La madre del ciego lo visitaba en la escuela cariñosa y atenta a sus logros, hasta que un día no fue más. Él le comenta a Santa cómo la esperó paciente, hasta que finalmente se resignó y la guardó en su memoria:

De repente, faltó un domingo y un jueves y otro domingo, ¡con qué ansia la esperé Santita!, sentado en un rincón del patio, el más solitario, para que ni el eco de lo que charlaban y reían mis compañeros con sus familias, aumentase mi pena... Era yo inocente a un grado, que me propuse guardar en mi pañuelo aquel mi llanto, con objeto de que a ella, al tocarlo y sentirle mojado, no le quedara duda de lo que la idolatraba; pero, ¡calcule usted!, el llanto que guardaba se evaporó –todos los llantos se evaporan–, pregúntele usted a uno que sepa de esto... Yo, lo que creo, es que nuestros dolores también se evaporan.¹⁹⁸

Podría decirse que Hipólito luego del abandono de su madre, quien le representaba todo su universo y hasta que conoció a Santa, era un páramo desolado. Su único amigo, que lo guiaba y defendía, había sido siempre el bastón. También Jenaro, un muchacho travieso que hacía las veces de lazarillo, le servía como acompañante y apoyo para llegar adonde sus limitaciones se lo impedían. Jenaro siempre lo acompañaba incluso cuando, ya muy entrada la noche, Hipo asistía al Tívoli¹⁹⁹ donde Santa era la atracción más codiciada del lugar, y desde el mostrador como fiel guardián éste la vigilaba y celaba a través de los relatos de Jenaro; o, en otras circunstancias, obligaba a su lazarillo de amores a describir a su amada de pies a cabeza para deleitarse con la imagen que el muchacho le

¹⁹⁷ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 130.

¹⁹⁸ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 133.

¹⁹⁹ Sitio nocturno, entre bar y restaurante, al que acudía la gente al cerrar los teatros y concluir otros espectáculos nocturnos; en sus taburetes tenía lugar el galanteo pecaminoso de sus alegres y frenéticos visitantes.

representaba; otras veces, la función de Jenaro era simplemente hacerle encargos, enviar recados, ser su criado. No obstante, el trato que le daba era distante y hosco. La relación que los unía era la de dos desprotegidos que se necesitaban uno a otro para subsistir en su miseria.

Cuando tenía apenas catorce años, el señor Primitivo Aldábez, un tapicero, recoge a Hipólito para hacerlo trabajar en su establecimiento. A partir de este momento la historia del pianista da un salto que nos lleva hasta el burdel de Elvira; curiosamente no hay seña en el relato de cómo llegó ahí, sólo sabemos que es su lugar de trabajo y, lo más importante, el lugar en el que él y Santa se conocen.

La identificación entre ambos personajes surge desde el primer momento, nada tardaron en confesarse las desgracias que los habían conducido hasta el bajo mundo que compartían. Éste es un fragmento del encuentro:

Santa fue intimando con Hipólito, cobrándole un afecto extraño, más que simpatía y mucho menos que amor. Hasta sufría junto a él, junto a su precipitado movimiento de cejas, [...] Y lo que es conversar, gustosísima conversaba con él [...]

Así dio principio la buena y mutua amistad, acudiendo Santa a quien más sabía, e Hipo enseñando al ignorante su crecido caudal de conocimientos turbios. Los pocos ratos que a Santa dejaban libre sus quehaceres, consagrábalos al comercio del músico; y a media voz, cuando él no manoteaba en el piano, en voz fuerte cuando ejecutaba sus habilidades, salían las preguntas y las respuestas, los sabios consejos y las reconveniones tímidas; unas y otros fragmentarios, dislocados pues a Santa la reclamaban sin cesar, a Hipólito le exigían que tocara horas enteras y los importunos se acercaban a interrumpir la confidencia y a trocársela en cháchara sin sustancia ni miga. En cuanto vuelven a hallarse solos, reanudan el hilo roto y, lentamente, van simpatizando...²⁰⁰

Gamboa describe el afecto que Santa tuvo por el ciego, como “afecto extraño”. Santa ocupaba el tiempo que le quedaba para escucharle y sufría junto con él. De esta cercanía surgió también la historia del amor exacerbado que Hipólito sintió casi desde el principio por la mujer que él idolatraría hasta la muerte. Santa e Hipo, la prostituta y el ciego o la identificación de los desheredados de la fortuna: “los dos desventurados; los dos heridos por la vida; los dos desesperados”.²⁰¹ Hipólito sufre la imposibilidad de consumir físicamente su amor con Santa, vive atormentado por los celos, que un día lo llevaron incluso a intentar tener relaciones sexuales con Santa por la fuerza,

²⁰⁰ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 129.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 349.

el ciego se abalanzó delirante, desfigurado, amenazador:

—¡Yo!, ¡yo! —gritaba—, ¡alguna vez yo, que me muero por usted! ¡Yo, Santita, sea usted compasiva, que si más aguardo, no me tocará nada! Todos pasan sobre usted, Santita, como si fuera una piedra de la calle... ¿y yo, que la idolatro, oigo el tropel y con eso he de saciarme?... No Santita, así suceda lo que suceda... ¡Hoy paso yo! [...]

La lucha se tornó implacable, con encarnizamiento de enemigos. Ya no había ídolo ni idólatra, sino el eterno combate primitivo de la hembra que se rehúsa y el macho que persigue. [...] un jadear meramente animal, de personas enlazadas que forcejean, el ciego encima, magullando la carne idolatrada que al mundo entero pertenecía, abriéndose brecha con crueldades de gorila...²⁰²

A pesar de su honda pasión, Hipólito se frena en el acto porque, no obstante el deseo de poseerla, Santa era su culto, la mujer por la que dejaría incluso que a él mismo todo le faltara, con tal de que ella no prescindiera nunca de nada. Hipo se convirtió en el protector incansable, siempre pendiente de su suerte y, finalmente, como su redentor. Hipo ve por ella cuando ya todos la han repudiado.

La redención de Santa se cumple por medio de Hipólito, porque es el único hombre que, a pesar de desearla e intentar poseerla, no lo logra; el contacto sexual entre ellos jamás se consuma, de manera que la negación del propio deseo, latente durante toda la obra, la abstención, en fin, marcan el camino a una redención que los implica a ambos.²⁰³

Santa, luego de vagar por los círculos de prostitución más baja, en el descenso a los ínferos del que hablé antes, cae irremediamente enferma y es Hipólito quien la atiende y consuela, da incluso los ahorros de su vida para intentar salvarla en una frustrada intervención quirúrgica y es, al final, quien la devuelve en una especie de restitución simbólica al paraíso perdido, a su pueblecito de Chimalistac, en donde la entierra y acude a rezarle hasta el último de sus días.

Según el final de la historia, Hipólito, tras la muerte de Santa y con sus constantes oraciones en la tumba de su amada, vive una especie de re-conversión al catolicismo, quizás, proyección de la que el mismo Gamboa había experimentado en vida propia, y que expresa no sólo en su obra autobiográfica, sino en su novela *Reconquista*, como ya habíamos dicho.

Javier Ordiz en su análisis sobre Hipólito expresa que el pianista con sus devotas oraciones “parece comprender el sentido de la historia de ambos y que la recompensa a

²⁰² *Ibidem*, pp. 321, 322.

²⁰³ Yliana Rodríguez Gonzáles, “El tópicos en *Santa*”, en *Santa, Santa Nuestra*, 2005, p. 215.

su amor y a su sufrimiento llegar[ía] en el más allá”.²⁰⁴ Al morir, Santa por fin era suya. Muerta le pertenecía, imagen que expresa la tragedia de Hipólito y que bien podría ser tema de uno de los grabados o ilustraciones del simbolista mexicano por excelencia, Julio Ruelas, por ejemplo, pienso en aquel grabado titulado *Caridad*, en el que la fuerza de los personajes desposeídos es tal que no sabemos quién le pide a quién. Así Hipólito y Santa. Curiosamente, uno de los personajes del aguafuerte es un viejo encorvado, con bastón, conducido por un niño, y en el suelo una mujer en harapos que muestran su desnudez, ella mantiene una mano extendida en solicitud de caridad, mientras que con la otra mano sostiene a un niño que yace en sus piernas.

Es oportuno mencionar a San Pablo –a quien a través de Arturo Noyola citamos antes, cuando en el apartado sobre lo sublime hablamos del concepto de la desesperanzada esperanza –, para observar lo que sobre la caridad aporta a nuestro estudio y que tiene que ver no sólo con el cuadro de Julio Ruelas al que aludimos, sino con la historia de Santa e Hipólito, en relación con su salvación, pues el apóstol predicaba que sólo en Dios está la salvación, como en la novela de Gamboa ocurre para sus personajes, que ascienden a Dios, única vía de su salvación, a través de su amor y sufrimiento. La caridad que se otorgan el uno al otro es, precisamente, ésta de la que habla San Pablo, quien dice que las tres virtudes de los hombres son: fe, esperanza y caridad, ésta última es superior, “si no tengo caridad, [afirma], nada soy”.²⁰⁵ “La caridad es paciente, es amable; la caridad no es envidiosa, no es jactanciosa, no se engríe; es decorosa; no busca su interés; no se irrita; no toma en cuenta el mal; no se alegra de la injusticia; se alegra con la verdad. Todo lo excusa. Todo lo cree. Todo lo espera. Todo lo soporta”.²⁰⁶ Y termina, “la caridad no acaba nunca”.²⁰⁷

CÓMO ES HIPÓLITO

Uno de los rasgos característicos de Hipólito es, sin duda, su desagradable aspecto físico, del que sobresalen sus horribles ojos: “*Mirando sin ver con sus horribles ojos*

²⁰⁴ Javier Ordiz, *op. cit.*, 2002, p. 45.

²⁰⁵ 1 Co 13, 2.

²⁰⁶ 1 Co 13, 4-8.

²⁰⁷ *Ídem.*

blanquizcos, de estatua de bronce sin pátina". "Mirando sin ver" es el indicio de que el ciego dará cuenta en la novela de aquello que sólo su mirada podrá revelarnos.

Gamboa describe así la extrema fealdad y desaliño de Hipo:

Picado de viruela, la barba sin afeitar, lacio el bigote gris y poblado, la frente ancha, grueso el cuello y la quijada fuerte. Su camisa, puerca y sin zurcir en las orillas del cuello y de los puños; la corbata torcida y ocultándosele tras el chaleco; las manos huesosas, de uñas largas y amarillentas por el cigarro, pero expresivas y ágiles, ora saltando de las teclas blancas a las teclas negras con tal rapidez que Santa le parecía se multiplicaban...²⁰⁸

Su carácter era propio de un ermitaño. Estaba siempre al margen de las orgías que animaba en el burdel, siempre vigía de Santa, siempre en la oscuridad. Diríase que habitaba en un universo misterioso y que su único lazo con el exterior era la música que ofrecía todas las noches en la casa de Elvira. La música lo unía a la vez que lo apartaba del mundo al que pertenecía, como un exorcismo. Se caracterizaba por ser hosco y tener mal genio; hablaba apenas, sólo cuando la ocasión lo hacía indispensable. Su figura correspondía a la de un alma en pena que accidentalmente había quedado vagando en esta realidad, ya Santa que reconocía su propia degradación, se expresaba de él como sigue: "Hipo era un monstruo, y mucho que sí; Hipo era un pianista de burdel, mugriento y mal trajeado, sin tener en qué caerse muerto; un individuo quizás más desdichado que ella misma".²⁰⁹ Al conocerse, Santa de algún modo lo devuelve a la vida y entonces el ciego toma decisiones, ama, se preocupa, revive su existencia y otorga un sentido también a la de Santa. Sobre todo en la hora postrera.

Por las características señaladas hasta aquí, Hipólito era uno de esos seres sin amor por los que Gamboa sentía la necesidad interna de reparar su daño, aunque fuera sólo por medio de la literatura, pues confiaba en que de esta manera algún día la reparación se efectuaría también en la realidad exterior. En las propias palabras del autor se explica dicha identificación que sentía por el dolor de esos seres, cito unas líneas que en su libro autobiográfico escribe sobre Teófilo Pomar, el pianista con el que Gamboa sostuvo amistad y que, como más arriba señalé, le fue útil para construir al personaje de Hipólito:

Nosotros intimamos pronto, porque principiaba yo a tener la experiencia del dolor, después de haber tenido desde muy niño el instinto del mismo. Eso explica muchas de

²⁰⁸ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 88.

²⁰⁹ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 265.

mis amistades, muchas de mis preferencias: cuando se adivina o se sabe lo que es sufrir, quisiéramos aminorar el sufrimiento ajeno, quizá con el deseo secreto y egoísta de que nos aminoren el nuestro o siquiera no lo exacerben. Así como hay personas que se detienen extasiadas ante los cristales de una joyería, yo me detengo enternecido y me he detenido siempre ante un hombre que llora.²¹⁰

Hipólito, por el sentimiento que Santa despierta en él, pasa de ser un completo desposeído –creíase incluso incapaz de salirse de sí para dar cariño a otro ser–, a convertirse en fuente de sentido y en el incondicional enamorado y protector de Santa. Antes de Santa, el ciego vive aislado del mundo que le rodea, por rechazo y luego también, por voluntad propia. Pero en la relación que sostiene con Santa salen a la luz otras cualidades que tienen origen en el amor que Santa despierta en él. Y que son las mismas que muestra en el momento en que revela a su amada el perdón que había otorgado el ciego a su madre, él se compadece de ella y la perdona a pesar de que ésta lo hubiera abandonado y ocasionado con ello un sufrimiento irreparable. De esta forma pudo amar a Santa hasta el final:

Él amaba y, en consecuencia, de antemano había perdonado, de tiempo atrás esperaba en la sombra, en el silencio y en las lágrimas, con los brazos tendidos en perenne súplica ignorada, a que las injusticias y las iniquidades se cebaran en la mujer elegida y por remate se la dieran sin joyas, sin ropas ni alegrías, herida por los vicios y depurada por los martirios... Él la aliviaría, él que era feo como monstruo, repugnante como la miseria, pobre como Job,²¹¹ desvalido y ciego, él la aliviaría, con el supremo electuario de su amor infinito.²¹²

A lo largo del relato, vemos al personaje erigirse como una escultura trágica, “bronce sin pátina”, que va reconstituyéndose internamente a cinceladas de amor y pasión. El amor era la fuerza poderosa que le alcanzaría incluso para redimir a Santa y a él mismo. En su delirio amoroso el ciego estaba seguro de que en el más allá, donde se consumaba su amor infinito,

El mal no existía, [...], [ahí] Santa [...] ya no era una prostituta impenitente, ya él no era un ciego y un desdichado, ya estaban fuera del burdel, ya no había burdeles [...] ya ellos

²¹⁰ Federico Gamboa, *Impresiones y Recuerdos*, 1994, pp. 52-53.

²¹¹ Según La Biblia de Jerusalén, Job (hebreo **יֹב**, *Iyov*) es un libro del Antiguo Testamento, en el que figura como el primero de los Libros Sapienciales. Job es un hombre íntegro y recto, apartado del mal, a quien Dios permite que Satanás someta a diversos sufrimientos y desastres familiares. Tres buenos amigos, Elifaz, Bildad y Sofar, intentan consolarlo, tratan de disuadirlo de que si sufre es por culpa de sus propios pecados. Así, inicia un amplio diálogo en el que Job se enoja y se defiende oponiendo su dolorosa experiencia y las injusticias del mundo, para, finalmente, superar la excepcional prueba y ver restituidos sus bienes.

²¹² Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 347.

hallábanse en el amplio camino de redención, [gracias a su amor], libertos de la maldad infinita de la vida y de los hombres...²¹³

²¹³ *Íbidem*, p. 269.

CUARTA PARTE. IMPORTANCIA DE HIPÓLITO EN LA NOVELA O
COMPRENDER A SANTA A PARTIR DE *LA MIRADA* DEL CIEGO HIPÓLITO

No ponemos nuestros ojos en las cosas visibles sino en las invisibles; pues las cosas visibles son pasajeras,
mas las invisibles son eternas
San Pablo, 2 Corintios 4:18

LA MIRADA REDENTORA DE HIPÓLITO

La mirada de Hipólito en *Santa* funciona como un elemento de comprensión, pues por la simbología que encierra –*el ciego que ve*– ofrece un punto de vista –valga el término–, a través del cual es posible advertir ciertos aspectos que de otra forma, difícilmente, se revelerían en nuestra lectura:

...sus horribles ojos blanquicosos de estatua de bronce sin pátina, que no obstante no ver, diríase que miraran, que la miraban a ella sobre todo, cuando él se los clavaba con espantosa inmovilidad, como si confiase en que por tal manera se operaría el imposible prodigio de recuperar la vista...²¹⁴

Mirar, en el caso del ciego Hipólito es un acto prodigioso y sublime. Según el Diccionario de la Real Academia Española, *prodigio* “es un suceso extraño que excede los límites regulares de la naturaleza”. El hombre es, desde los tiempos más remotos, una criatura fascinada por lo inexplicable. Los latinos llamaban *miraculum* a aquellas cosas prodigiosas que escapaban a su entendimiento, como los eclipses o las tempestades. *Miraculum* provenía de *mirari*, que en latín significaba "contemplar con admiración, con asombro o con estupefacción". *Mirari* dio origen a 'mirar', y a otras palabras que el latín legó al español, tales como *mirabilis*, que derivó en 'admirable'; *miratio*, -onis, en 'admiración'; *mirator*, en 'admirador' y 'mirador', y *mirificus* en 'mirífico', 'admirable', 'maravilloso'. Un *milagro*, es “un hecho no explicable por las leyes naturales y que se atribuye a intervención sobrenatural de origen divino”. Por todo ello, es posible proponer que la mirada sublime del ciego Hipólito salva a Santa, en el milagro de ver lo inexplicable, en la posibilidad de admirar lo que no alcanza nuestra comprensión, de ir más allá...

Hipólito es un personaje clave en esta obra, pues sirve, por un lado como contrapunto para el narrador, es decir, como una alternativa de comprensión y, hacia el interior de la historia, como elemento insustituible, por el cual la protagonista alcanza la absolución de sus faltas. Hipólito es el único camino de Santa hacia la virtud, el que la

²¹⁴ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 129.

lleva de regreso a Chimalistaco, simbólicamente, el que la devuelve al origen.

Hipólito representa, además, la devoción ciega; Santa la autohumillación: únicas vías hacia la virtud. Hipólito como Tiresias, puede ver el destino de Santa y adivinar una tragedia; en ese sentido su ceguera es un tópico: el ciego que puede ver más allá, no sólo de la belleza física, sino con una sabiduría intemporal. El “epíteto épico” (Como lo califica Javier Ordiz) “horribles ojos blanquicos, de estatua de bronce sin pátina”, que acompaña a Hipólito en la novela, es señal repetida que determina al personaje y que, a su vez, define sus acciones; sus actos responden a su ceguera y a su fealdad.²¹⁵

María Fernanda Lander en el artículo que expuso en el simposio celebrado en El Colegio de México en 2005, a propósito del centenario de *Santa*, que llama precisamente “La mirada de Hipólito”, profundiza al respecto, y argumenta que varios aspectos importantes de la obra cobran sentido si se observa lo que se revela a través de los ojos del ciego; advierte que lo que ella otorga deviene reflexión para el lector; y explica también que la relación que guardan el ciego Hipólito y el narrador es muy importante para comprender a Santa desde una nueva perspectiva.

Por un lado, tenemos al narrador (como eco del autor) recalcando constantemente el carácter reprobable de la conducta de Santa y, sin embargo, por el otro, y a través de la figura del pianista ciego, el narrador se acerca (y con él el lector) a la Santa víctima, y no a ese ser descalificado moralmente que ha escogido su propio camino de perdición. Ello nos conduce a resaltar la presencia de más de un punto de vista expositor de la posición de la mujer en la novela, ya que Hipólito, quien protege y se enamora de la prostituta, funciona como el instrumento de desdoblamiento de la mirada fustigadora del narrador.²¹⁶

Si bien, la voz del narrador aparece como censor de las acciones de la prostituta, deja también campo abierto para la explicación, justificación y redención de Santa a través de la mirada de Hipólito. Ya que lo que en apariencia podría parecernos la condena de la prostituta, en la mirada de Hipólito se desdobra como un hecho descargado de culpa.

La estampa nada agraciada del pianista, con sus ojos vacíos y sus marcas de viruela, es la contrapartida de un alma generosa con la que el lector no tiene más remedio que congeniar. Esa empatía entre personaje y lector amilana la representación negativa que de Santa hace la voz narrativa y que es la que predomina en la novela.²¹⁷

Por otro lado, para la sociedad en la que están insertos los personajes protagónicos de la novela, Santa e Hipo, la ceguera de Hipo funciona como una bendición, porque en ella quedan ausentes, en un juego simbólico, por la falta de visión, ciertos aspectos morales

²¹⁵ Yliana Rodríguez Gonzáles, “El tópico en *Santa*”, en *Santa, Santa Nuestra*, 2005, p. 215.

²¹⁶ María Fernanda Lander, “La mirada de Hipólito”, en *Santa, Santa Nuestra*, 2005, p. 307.

²¹⁷ María Fernanda Lander, *op. cit.*, p. 311.

de la sociedad a la que pertenecen, que son con los que se construye la valoración que hacen de Santa una pecadora; ya que su ceguera, significa *ver* de otra manera, sin hipocresías, sin “cuidar las apariencias”. Santa se presenta para Hipólito en representación única de belleza: pues esta forma no puede, obviamente, ser visual, para su configuración entran en juego, obligatoriamente, herramientas de la sensibilidad que el músico ha desarrollado a lo largo de su vida y que encuentran en Santa la justa medida de su objeto de placer. Pareciera incluso que Hipólito es ciego para poder *ver, ver* a Santa.

La *mirada* de Hipólito sobre Santa es benevolente, de exculpación, indulgente y redentora. Al contrario de la mayoría de las personas que conocen su historia, que pueden verla y no la miran como él, sino que la juzgan y repudian, incluidos su propia madre y hermanos, todos los que la pueden ver físicamente, la tildan de perdida. El mismo ciego alude a este hecho en un momento de la historia al que ya también nos referimos cuando Jenaro la describe para su amo, quien expresa: “Ya veo a Santita, ya la vi, y bendigo a Dios porque soy ciego y no he de verla como la miras tú”.²¹⁸ No obstante no mirarla físicamente, es importante resaltar que Hipólito no escapa a la tentación carnal; recordemos el momento en que el ciego casi cede a la acometida impetuosa que el deseo de poseerla ejerce sobre él. Por consiguiente, Santa era el objeto de su amor, tanto como el de su deseo.

Con el binomio santa-prostituta, al que ya nos referimos, el autor juega a lo largo de la novela. Santa, como objeto sagrado, y la Santa que, por medio del oficio de la prostitución, se convierte en objeto sacrílego. Es así que en el mismo nombre se concentra el drama moral que se desdobra en la trama, drama que descansa en el personaje de Hipólito, ya que, como dice Lander, a causa de la ambigüedad de dicho binomio, el ciego se encuentra en “la lucha constante entre el amor por la mujer víctima de las circunstancias y el deseo carnal por la prostituta más solicitada de la ciudad”.²¹⁹ Sin embargo, Hipólito, por las cualidades de nobleza que su autor le ha conferido, en humano sacrificio, logra reponerse a las fuerzas de su tentación para continuar al lado de su amada, defendiéndola hasta el final. Curiosamente, hasta la misma Santa cuestiona a Hipólito al respecto, sobre su incapacidad para verla como lo que todos pregonan: una

²¹⁸ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 190.

²¹⁹ María Fernanda Lander, *op. cit.*, 2005, p. 318.

pecadora. Y le dice: “¿No será que por no poder verme, te has figurado que soy distinta de como soy?”. Y en efecto, pero en otro sentido, por no poder verla logra mirarla de modo único, y esa mirada refleja a una Santa diferente de la que todos condenaban.

Es importante subrayar que Santa, así como la mamá de Hipólito, los dos grandes amores del pianista, obedecen, en la historia que nos cuenta Gamboa a modelos de conducta que son condenables en la mujer de la época, dado que la sexualidad femenina se aceptaba solamente dentro de los límites del matrimonio y únicamente con fines de reproducción. María Fernanda Lander explica que

tanto ésta [la madre] como Santa son seres caídos que, a través de la simpatía²²⁰ que Hipólito despierta en el lector, reclaman a éste comprensión. De esta forma, la protagonista y la madre del pianista llegan a constituir una pareja que solicita el relajamiento de los límites que la sociedad ha impuesto para juzgarlas. Por medio de la mirada de Hipólito, no sólo se le brinda al lector la posibilidad de “entender” la caída de Santa, sino que es precisamente la flexibilidad con la que el ciego juzga la condición de la mujer bajo la moral social que la confina, lo que agrieta el discurso patriarcal en la novela.²²¹

Hay que resaltar que el amor incondicional que siente el ciego Hipólito por ambas es la fuerza con la que logra perdonarlas y, como se intenta argumentar, en el caso de Santa, redimirla. Ese amor subsiste incluso cuando estas dos mujeres hubieran sido las causantes de incrementar su desgracia. Cada una encarna a su manera, desde su historia, un modelo de mujer censurable para la época, pero que a través de la visión sin vista de Hipólito se reconfiguran como víctimas de unas normas sociales demasiado rígidas.

Las dos han barrido, en sus respectivas caídas, con el ideal de la mujer. Tenemos por un lado a Santa, quien se enamora y pierde su virginidad sin el favor del sacramento matrimonial, y quien además continúa teniendo relaciones con su enamorado por placer y no para procrear. Recordemos que el narrador nos dice que, en su segundo encuentro con Marcelino, “la mujer se entrega de nuevo experimentando un goce mayor, más duradero e intenso, precisamente porque ahora viene amasado con el remordimiento” y que, además, esos amoríos duraron un mes. Por otro lado, tenemos a la madre que abandona a su hijo discapacitado sin razones claras, ya que, como atestigua Hipólito, ella lo hizo “forzada sabe Dios por qué”.²²²

Los ojos de Hipólito, además de ciegos, fueron condescendientes con sus dos amores,

²²⁰ Tal simpatía puede entenderse como la identificación con el sufrimiento de los demás, que sucede en ese mecanismo de sublimidad que marca Burke y que ya señalamos cuando atendimos el concepto de lo sublime, en el que a través de la distancia que existe, en este caso como lectores, podemos, de algún modo, deleitarnos con las situaciones dolorosas del personaje al sentirnos nosotros a salvo.

²²¹ María Fernanda Lander, *op. cit.*, p. 314.

²²² *Íbidem*, p. 315.

Hipólito otorga el perdón a las dos. Como señalé antes, él mismo, cuando relata a la prostituta la anécdota de su abandono en el colegio para ciegos, pone énfasis en el hecho de que hacía tiempo que había perdonado a su madre. Para el narrador de la historia, ambas mujeres desempeñan un papel reprochable, pues éste, al explicar los hechos, enfoca siempre las circunstancias de ambas mujeres como faltas. Sin embargo, a través de la percepción de Hipólito los lectores *vemos* otra verdad en la que ellas aparecen entonces como víctimas de su sociedad. No es casual que el vínculo entre Santa y el pianista se dé a partir de la confesión de sus tragedias, en la que Hipo narra la historia de su abandono, en la cual, además de recalcar el hecho del perdón, pone hincapié sobre todo en las cualidades amorosas y abnegadas de la madre, y no en reprocharle nada.

Lander da cuenta de cómo el modelo de mujer que correspondía a la época, en el contexto social del porfiriato obedece a un prototipo ideal e inalcanzable: la mujer de esa tradición patriarcal era, por un lado idealizada, como virgen intocable, santa e inmaculada y, por el otro, considerado un ser condenable por representar una amenaza para los hombres, al tentarlos con su belleza y siempre malas intenciones. Esta es la acepción de *mujer fatal* que explicamos antes. Santa encarna ese modelo, de hecho su historia es, precisamente, el paso de un lado a otro de dicho modelo: pasa de santa a pervertida, lo cual la conduce a un abismo del que finalmente logra resurgir, en la muerte, redimida, gracias a Hipólito. Entonces Gamboa, por un lado, a través del narrador, defiende la moral planteada en dicho modelo, pero, por otro lado, a través de Hipólito, su contrapunto, critica esa moral y salva al personaje. Simbólicamente, Gamboa salva a su protagonista, en la muerte, a través del amor de Hipólito. Los rezos y el amor engendrados por ella en el ciego serían entonces esa oportunidad de redención, el haz de luz que la guiaría en sus tinieblas. Y quién mejor que Hipólito, quién si no él para andar los caminos de la oscuridad total, él que había nacido en ella, por su ceguera y su miseria, sería él con su oración, el camino de Santa. El romántico final, en el que una cenital alumbró a Hipólito, me hace pensar que el ciego, a pesar de su fealdad, de vivir su vida en los terrenos del vicio, se convierte, gracias a un movimiento sublime, a través del amor que Santa le despierta, en una fuerza redentora, sustentada en el amor y en su reconversión a la fe cristiana; en *su mirada vuelta al cielo*:

Transfigurado, su rostro horrible vuelto al cielo, vueltos al cielo sus monstruosos ojos

blanquizcos que desmesuradamente se abrían, escapado del vicio, liberado del mal, convencido de que ahí, arriba, radica el supremo remedio y la verdadera salud, como si besase el alma de su muerta idolatrada, besó el nombre entallado en la lápida, y, como una eterna despedida, lo repitió muchas veces:

—¡Santa!... ¡Santa!...

Y seguro del remedio, radiante, en cruz los brazos y de cara al cielo, encomendó el alma de la amada, cuyo nombre puso en sus labios la plegaria sencilla, magnífica, excelsa, que nuestras madres nos enseñan cuando niños, y que ni todas las vicisitudes juntas nos hacen olvidar:

Santa María, Madre de Dios...

Principió muy piano, y el resto de la súplica subió a perderse en la gloria firmamental de la tarde moribunda:

*Ruega, Señora, por nosotros, los pecadores...*²²³

MÁS ALLÁ DE LA MIRADA...

A propósito de la visión sin vista, viene al caso adentrarnos sucintamente en la historia de un fotógrafo ciego que invita a reflexionar y entender sobre cómo construimos nuestras imágenes mentales, función de la que no están exentos los invidentes y que viene a cuento, naturalmente, por la invidencia de Hipólito. Evgen Bavcar nació en la antigua Yugoslavia, en 1946. Perdió la vista en dos accidentes distintos, primero un ojo y posteriormente el otro. Para su formación, acudió al instituto para ciegos de la capital eslovena. A lo largo de su desarrollo se puso en evidencia su enorme interés y participación, como fotógrafo, en el mundo de las imágenes.

En una entrevista que recoge Benjamín Mayer, para la revista *Luna Córnea*, explica cómo su trabajo ha consistido en realizar una galería interior; expresa también que fotografía lo que imagina, y que se siente un poco como don Quijote, pues, señala, no sin cierta ironía, que los originales están en su cabeza. Su labor consiste, entonces, en la creación de una imagen mental, así como en el registro de dicha imagen en la huella física que mejor corresponde al trabajo de lo que es imaginado.

Al respecto, el entrevistador explica que,

Bavcar se vale del dispositivo fotográfico ordinario, y del cultivo permanente de esa facultad a la que Freud concedió el lugar preponderante que merece: la memoria. No sorprende entonces que para Bavcar el deseo de imágenes y la memoria resulten tan estrechamente vinculados: “lo que significa el deseo de imágenes es que, cuando imaginamos las cosas existimos. No puedo pertenecer a este mundo si no puedo decir que

²²³ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 362.

lo imagino de mi propia manera. Cuando un ciego dice “imagino”, ello significa que él también tiene una representación interna de las realidades externas. Tener una necesidad de imágenes es crear un espejo interiorizado, en otras palabras, un *speculum mundi* que expresa nuestra actitud hacia la realidad que yace fuera de nuestro cuerpo. El deseo de la imagen es, entonces, el trabajo de nuestra interioridad, que consiste en crear, a partir de cada una de nuestras miradas auténticas, un objeto posible y aceptable para nuestra memoria. Sólo vemos lo que conocemos: más allá de mi conocimiento, no hay vista. El deseo de imágenes consiste en la anticipación de nuestra memoria, y en el instinto óptico que desea apropiarse para sí el esplendor del mundo: su luz y sus tinieblas.”²²⁴

Este material ayuda a comprender cómo es que Hipólito construyó para sí una imagen de Santa en la que *ver* se entiende como la intervención del “ojo interior” que todos llevamos dentro, el de la mente, que funciona con ayuda del desbordamiento de la memoria y la imaginación, y que deviene en acto intelectual. Así, como expliqué en el apartado anterior, Hipólito pudo configurar en su mente una imagen de Santa que se oponía a la del narrador y, dentro de la historia, a la de todos los demás que la conocieron –y podían verla–, inclusive aquellos que la vieron nacer y crecer y no tuvieron la sensibilidad para comprenderla y también la juzgaron. Como ejemplo de la sensibilidad del ciego quiero citar el párrafo en el que Hipólito cuenta a Santa cómo su madre le enseñó a ver, porque en él se revela cómo desarrolló el músico la habilidad para construir imágenes. Habla Hipólito:

A su modo me explicaba las cosas, los animales, las personas; me hablaba de colores, me describía las flores, el campo, ¡hasta las nubes!... ¡Qué digo las nubes, hasta el mismísimo sol!...Por ella se que es azul el cielo y verde el campo; aunque ignoro lo que es azul y lo que es verde, acá en mi cabeza me he fabricado mi paleta y cuanto yo considero se me figura que lo considero más bello de lo que es en realidad...como que al imaginármelo revivo a mi madre, que fue para mí y seguirá siéndolo, más linda, pero mucho más linda que el cielo azul y que el campo verde y que el mundo entero.²²⁵

María Fernanda Lander dice en su análisis que,

como indica William Paulson en su estudio sobre la imagen del ciego en la literatura francesa, la invidencia pone en relieve formas de conocimiento que no están basadas en la percepción sino en funciones del lenguaje distintas de la representación y la referencia.²²⁶

Así como con la imagen de su madre Hipólito crea a Santa en su imaginario, y en esa representación sonora y táctil, motivado por el sentimiento amoroso, tiene lugar una

²²⁴ Véase Benjamín Mayer Foulkes, “Evgen Bavcar: El deseo de la imagen”, en *Lúna Córnea*, 1999, p. 34.

²²⁵ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 132.

²²⁶ María Fernanda Lander, *op. cit.*, 2005, p. 316.

imagen distinta de Santa, ya no como sujeto amenazante, sino como sujeto amable y, por tanto, redimible. A través de la mirada del ciego, se conforma en la novela la imagen de una Santa digna de amor y de Dios, y a través de esa “mirada ciega” Santa puede salvarse y conseguir gloria eterna.

Hipólito apuesta todas las fuerzas de su voluntad en lograr que su representación interna, la imagen de la Santa que él ama e idolatra, coincida con la Santa de la realidad externa, la que es condenada por sus actos, para que pueda por fin alcanzar la dicha al lado suyo, así sea en la misma muerte. La ambigüedad a la que no escapa dicho asunto, pues los lazos de la correspondencia se tejen de un modo muy subjetivo, sólo me permite deducir que no importa de qué forma sucedan las cosas, siempre tendremos la opción de reconfigurarlos desde nuestro mundo interior.

Considero que hacer el trabajo de construir una correspondencia con el mundo de allá afuera es tarea del arte. Por eso Santa acude al escultor segura de que con su alma sensible de artista podrá comprenderla. Por otra parte, insisto en que no es mera casualidad que el ciego Hipólito fuera músico, pues por un lado, respecto a su construcción como personaje decadente, la música, recordemos, representa el ideal estético al que aspiraban los artistas bohemios del periodo y, por otro lado, el que Hipólito fuera músico nos hace pensar que logró con ello reponer la falta de visión a través de una experiencia sensorial, imaginativa y de memoria, que a través de representaciones internas, le permitiría *ver* la realidad de otra manera, *ver* otros aspectos de la realidad.

EL AMOR EN LOS PERSONAJES DE SANTA E HIPÓLITO. (*EL AMOR DE HIPO O EL CORAZÓN NO ES CIEGO...*)

El amor se ofrece para Santa e Hipólito como una forma de expiación (acto de expiar, como lo describe el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: “borrar las culpas, purificarse de ellas por medio de algún sacrificio”.), y misericordia (entendida también como la Real Academia de la Lengua Española lo indica: “virtud que inclina el ánimo a compadecerse de los trabajos y miserias ajenos”), caminos de supervivencia, caminos de su redención. En un mundo donde todos cargan algún tipo de pesada cruz,

amar aligera esa carga.

El amor incansable del ciego Hipólito se sostenía bajo la siguiente premisa: “*Santa no era ni sería su querida, era su culto*”. Los cultos no cumplen plazos. Lo cual tiene que ver con la reconversión a la fe cristiana que experimenta el ciego con la muerte de Santa en la que vemos consumarse aquello de que si *muerte rige a vida, amor a muerte*.

En la historia de Hipólito podemos reconocer cómo la transfiguración que la fuerza que el amor ejerce sobre nosotros se manifiesta incluso después de lo que con certeza sabemos es nuestro último acontecimiento, la muerte. Por eso, los versos de Francisco de Quevedo resuenan hondo en esta historia: “*polvo serán, mas polvo enamorado*”... Hipólito sentía por Santa un amor que, “lejos de extinguirse, trazas llevaba de perdurar hasta la muerte de quien lo nutría o de quien lo inspiraba; quizás hasta después, más allá de la muerte y del olvido”.²²⁷ Un amor sublime, más allá de todo límite.

La fuerza del amor es tan poderosa que, aun cuando no es posible hacerla inteligible, encuentra siempre el modo de manifestarse, a pesar de todo –*Malgré tout*–. Santa era cautivada por Hipólito a pesar de su fealdad, pues lo que veía en él era la identificación de sus heridas, que se curaban a través del amor que nacía entre ellos:

Muy impresionada, veíalo Santa, sin reparar ya en la fealdad de su adorador último, antes descubriendo en ese propio rostro infamado con la triple marca de la viruela, del padecer y de la miseria moral y material en esos ojos blanquizcos, un atractivo de persona martirizada, que ha apurado hasta las heces, solitario y mudo, el cáliz amarguísimo de todas las desgracias.²²⁸

Al amarse, Santa e Hipólito

mostraríanse sus heridas mutuas, las que la existencia causa con sus asperezas, las que inspiran horror a los fariseos de la tierra, y con amante ósculo calmarían sus dolores recíprocos [...] ellos verían desvanecerse las penas antiguas, cerrarse las llagas de sus espíritus, evaporarse los llantos inconsolados, sus lágrimas de desesperanza... Se amarían, era fatal, era infalible, era misericordioso; todos aman, todo ama, hasta los seres más débiles y desgraciados, ¡hasta el átomo! El mundo sólo puede existir por el amor; nacemos porque se amaron nuestros padres; vivimos para amar; morimos porque la tierra de que somos hechos ama, codicia y ha menester de nuestra materia...²²⁹

²²⁷ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 336.

²²⁸ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 338.

²²⁹ *Ibidem*, p. 269.

El amor de Hipólito le dio a Santa un espacio ahí donde ella creyó que no habría retorno; la tumba en su paraíso de Chimalistac, era, como ya dije antes, la restitución simbólica en cuerpo y alma de la pecadora, su redención:

¿Qué importaba que el cuerpo de él fuese deforme y que el de ella se hallara marchito por todas las lascivias?... El amor hermosearía el cuerpo del hombre y limpiaría el cuerpo de la hembra, y ya redimidos, caminarían gozosos rumbo al Sión²³⁰ de las almas, sin memoria de lo pasado, dejando la carne en las zarzas, para las fieras...²³¹

El amor consiguió purificar a Santa y otorgarle el perdón que todos le habían negado, esa fuerza la hizo morir dignamente, abrazada por un Dios misericordioso que ambos personajes creían los había abandonado para siempre; esa es su verdadera restitución: que ese amor les devolviera la fe, al menos a Hipólito, y, como consecuencia, el ascenso divino a Santa. –Aquí no puede soslayarse la mención al Tiburón, el palomo que Hipólito tiene por mascota, que simboliza de muy particular modo al Espíritu Santo²³², otorgándole el rasgo de ferocidad al nombrarlo, de modo insólito, Tiburón. Si el bautismo es la redención de los pecados por antonomasia, aquí está el palomo para anunciar la redención en la novela. – No en vano expresa el narrador que “*a Dios se asciende por amor o por sufrimiento*”. Ellos ascendían por los dos.

Por tanto, es justo decir que el sufrimiento funge también como fuerza de transfiguración en esta historia. A través de él, Santa experimentó un estado interno en el que descubría sus límites frente a lo inaccesible, pero en el que al mismo tiempo se dignificaba. Al final lograba ascender a Dios. Mientras esto último ocurría, ese estado la sensibilizó con los otros que, como ella, tenían que sobrevivir en un mundo hostil y amenazador, los desposeídos de la fortuna; mencioné en el análisis de los personajes que ese fue el vínculo primero en el que nació la identificación con el pianista, y que luego le permitió quererlo y dejarlo acercarse a ella en un grado de intimidad que no permitía a nadie más.

Sin embargo, es preciso apuntar que la experiencia del sufrimiento también

²³⁰ Según las notas de Javier Ordiz a la edición de *Santa* en Cátedra, *Sión*, se refiere al paraíso anhelado, la tierra prometida.

²³¹ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 269.

²³² El Espíritu Santo en su representación como paloma se debe a que cuando el Bautista bautiza a Cristo, desciende sobre éste el Espíritu Santo, como una encarnación terrena, pero en forma de paloma. Esto se debe a lo que aparece en 3:16 del Evangelio de Mateo: “Bautizado Jesús, salió luego del agua; y en esto se abrieron los cielos y vio que el Espíritu de Dios bajaba en forma de paloma y venía sobre él” No dice ahí que la paloma fuera blanca, pero siempre, se ha representado así.

engendraba en ella deseos de destrucción, que se manifestaban en las ganas de vengarse de quien la había convertido en desgraciada. Así, Santa era también el verdugo poderoso que podía atacar a cuanto hombre se aproximara a ella, desde su situación privilegiada en el burdel. Santa era un personaje de amenazadora belleza, una medusa, una mujer tarántula o serpiente, o cualesquiera de las representaciones que de la “mujer fatal” hicieron los simbolistas, por ejemplo los fascinantes grabados o ilustraciones de Julio Ruelas, publicados en la *Revista Moderna*. Dichas representaciones de la mujer cobran fuerza y sentido en su naturaleza ambigua, y fascinante por lo mismo, pues representan la seducción de lo insondable. El encuentro con la mujer fatal significa consumir el deseo que despiertan en quien las mira pero, al mismo tiempo, ser devorados por ellas. A Santa todos la anhelaban y podía ejercer su poder de destrucción sobre cualquier hombre que se acercara a ella, por eso se resistió tanto a aceptar, incluso para sí misma, que los sentimientos hacia el torero, el Jarameño, eran otros, no los que le despertaba su rencor, pues aceptar su amor exponía su vulnerabilidad y debilitaba su fiera apariencia. La fuerza destructora de la protagonista se manifestó de tal manera que arremetió en ella misma la más feroz de sus batallas: Santa, como dije, descendió por voluntad propia a un abismo sin retorno –lo que Gèrard de Nerval advertiría como su auténtico *descenso a los ínferos*– rompiendo los lazos con las oportunidades que tanto el Jarameño, así como Rubio le ofrecían para salir de su situación miserable, y más aún, llevándose ella misma a los fondos más bajos que en su estado podía alcanzar, visitando por su iniciativa los círculos de prostitución donde no sólo dejaría de ser la prostituta más codiciada, donde ya no sería nadie, donde completamente alcoholizada ni siquiera ella se reconocería:

Ese fue el caso de Santa [...] ella continuó rumbo al abismo, a escape, desgraciada, despreciada, desamparada y doliente. Recorrió la escala, peldaño por peldaño y abrojo por abrojo, hasta que dio con sus huesos y su cuerpo enfermo en un fementido burdel de a cincuenta centavos; nido de víboras, trono del hampa, albergue de delincuentes, fábrica de dolencias y alcázar de la patulea.²³³

Finalmente, y para fortuna de la protagonista, la fuerza de transfiguración que ejerció Hipólito sobre ella fue la de un amor puro, –del que no es difícil suponer que ella misma pensara que no merecía– pero fue una fuerza a la que tampoco pudo resistirse, y que le dio el abrigo que necesitó cuando nadie hubiera sentido el más mínimo deseo de

²³³ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 324.

ayudarla, ya no decir de quererla.

Hipólito se sacrificó por ella hasta el último de sus días y ese íntimo acto de renuncia significó la purificación para Santa. Este fenómeno se plasma magníficamente en el episodio en el que Santa, en la víspera de su muerte, a causa de los tremendos dolores que le provoca su enfermedad, no puede tener relaciones sexuales con el ciego,

¡materialmente no podría!, premiar [con ello] el amor inmenso del ciego, que se aproximaba ya a la cama, lo propio que si a un templo se aproximara; recogido, suplicante, tendidos entrambos brazos para anticipar, desde con la punta de las uñas, la soñada posesión de la mujer idolatrada y por tantas ocasiones en la apariencia de perdida para siempre [...].

–No puedo, Hipo, no puedo... ¡Mejor mátame!...

Por natural efecto del mismo amor inconmensurable en que el ciego se consumía, sucedió entonces el mayor de los portentos: Hipólito, por heroico esfuerzo de la voluntad, domeñó el desbocado potro de su deseo, y besando a Santa en la frente, sereno y tranquilo en un segundo, él, fue él quien presentó excusas que resultaban grandes de puro desgarradoras:

–Tienes razón, mi Santa, estás enferma y yo lo olvidé, perdóname y duerme, ¡pobrecita!, me basta con tenerte aquí... Sí, acostada en mi brazo... así, Santa, así... ¡descansa, duerme!

Indudablemente fue aquella noche la más casta que tuvo Santa, purificada por el dolor [...]. Los pensamientos de Santa, en premio al tanto sufrir pasado, prometíanle la era de dicha que todos perseguimos y de la que todo habemos menester; los pensamientos de Hipólito, en premio al tanto esperar resignado, prometíanle la propia era de dicha que Santa columbraba: el día ofrecido había llegado.²³⁴

El amor de Hipólito se esculpió entre las sombras, apasionado y silencioso, como un acto de sacrificio. El sacrificio es ofrendar algo, en este caso el deseo que sentía por Santa, en pos de algo más grande, tenerla para él toda la eternidad. El amor como *ley suprema* a la que no hay forma de oponer resistencia guiaba los impulsos de Hipólito, así se rindió ante el amor por Santa, sin detenerse a considerar si era la mujer que le convenía o no. Esta amorosa perdición (y por tanto romántica), ya la había señalado Gamboa refiriéndose a Teófilo Pomar, en *Impresiones y recuerdos*, cuando relata la historia de amor que este otro pianista experimentó, quien se enamoró perdidamente de la mujer que le acompañó hasta su muerte. Sobre dicho evento apunta en su libro:

Artista y por consiguiente apasionado, no se detuvo Pomar a considerar si esta mujer le convenía o no. Joven, libre y con dinero encontró un cariño y se hundió en él, dejando de lado las preocupaciones burguesas que empequeñecen los impulsos nobles y ridiculizan los nobles sacrificios.²³⁵

²³⁴ Federico Gamboa, *op. cit.*, pp. 340, 341.

²³⁵ Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, 1994, p. 55.

En ello su amor era idéntico, ninguno de los dos pianistas, apasionados en su entrega, tuvo reparo en sacrificarse por su amada, sin importar las desdichas a las que les condenara. El sacrificio de Hipólito consistió en arriesgarlo todo para recuperar, en el espacio de ese abandono, la única fuerza que le permitiría seguir en tales circunstancias: el amor. El recuerdo de esa, su noche juntos, quedará para la eternidad como la noche del sacrificio de Hipo y la purificación de Santa. El amor los salvaba, a él y a Santa, su fuerza lo resignificaba todo de nuevo. Aquel deseo impetuoso de salvación lo evoca Gamboa también en sus relatos autobiográficos, cuando describe el tormento que implica abandonarse por completo a un amor, tormento que él mismo experimentó en carne propia. Dice: “Hemos tirado muchas cosas al mar; los que se nos acercan notan que nos faltan, mientras nosotros notamos algo más, que es mucho peor: lo que nos falta por dentro y que también tiramos en el ansia suprema de salvarnos...”²³⁶

Como dije, esta experiencia tormentosa no la compartían únicamente Téofilo e Hipólito, leemos en su diario que el propio Gamboa, en su juventud, fue víctima de un amor que lo despojó de toda calma, cuando depositó en una de esas mujeres descarriadas todas sus alegrías, duró poco, pero lo marcó para siempre; ella era precisamente una discípula de Pomar, suceso que afianzaba aún más la amistad que sostenían. Del recuerdo de aquel sentimiento amoroso Gamboa hace escenario para dar vida al amor que habría de vivir su personaje Hipólito, la descripción que apunta en su diario lo atestigua de este modo:

...amar a una de esas mujeres es horrible. El amor que es celoso de suyo, aquí nos atormenta, pues no tememos el tener de rival a fulano o a zutano sino que sabemos que nuestro rival es múltiple, variado, infinito: el público. ¿Quién va a luchar con esa masa despiadada, brutal e irresponsable? Entonces se pasan horas sombrías; el suicidio nos hace buena cara; se nos olvida que tuvimos infancia y religión y pureza; se mira uno muy abajo; el individuo más miserable; [...] se considera uno tan solo; [...] vienen a flote los instintos perversos que en número mayor o menor tenemos todos los humanos, la influencia del medio nos agosta, para salir al fin de la borrasca, cuando se sale con vida, como un verdadero náufrago.²³⁷

No obstante, el amor de Hipólito funge también como una reconciliación de los opuestos en lucha que conforman a Santa: su estado sagrado (la muchacha pura de Chimalistac) y su estado caído (como prostituta). Hipólito constituye en la obra un símbolo de

²³⁶ *Ibidem*, p. 57.

²³⁷ *Ídem*.

conjunción, en un plano superior, trascendente, que podía ejercer, como veremos en el último apartado, a través de la reconversión a la fe cristiana, pues por medio de sus oraciones se efectuaría el equilibrio de los contrarios: el cielo y la tierra, el espíritu y la carne, juntos, integrados en la plegaria que eleva por Santa.

Santa, al morir, recupera la unidad perdida con Dios, a través de un amor que se desvive por el otro en íntimo sacrificio, el de Hipólito hacia ella, borrando así los límites que los habían separado. Esta reintegración la anuncia Hipólito cuando le habla a Santa de su amor:

–Yo mismo no sé cuánto te quiero, ¡hay cosas que no se saben!... pero, calcúlate que me hacían pedacitos, muchos, muchos. [...] Cada pedazo del tamaño de un ojo de agua, y que muchos hombres, muchos, fueran tirándolos por el mundo entero, a puñados, acá un puñado, otro en China, que dicen que está lejísimos, y así todos, a leguas y leguas unos de otros, separados por montes, por ríos, por todo lo creado... [...] Pues si tú [un día me dices que me necesitas y me juras que me quieres] a tu lado me tendrás hasta que nos muramos, lo mismo mis pedazos se juntarían solos, por milagro muy grande, y juntos, quiero decir, yo rehecho, habría ido hasta ti, a bendecirte y adorarte...²³⁸

RECONVERSIÓN A LA FE CRISTIANA POR MEDIO DE UN AMOR PURO

Como epígrafe de la novela, Gamboa nos ofrece las siguientes palabras de Oseas:²³⁹

Yo les daré rienda suelta; no castigaré a vuestras hijas cuando habrán pecado, ni a vuestras esposas cuando se hayan hecho adúlteras; pues que los mismos padres y esposos tienen trato con las rameritas (...) por cuya causa será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido.

Oseas, caps. IV, V, 14

Creo que en estas palabras descansa el argumento de *Santa*. A mi entender, Gamboa propone renovar la mirada de la fe, como el asentimiento a la revelación de Dios. (Me parece que la necesidad de plasmar dicha preocupación en su literatura no era algo que se le hubiera ocurrido meneando el tintero, sino que surgía de su propia experiencia.) Dicha reconversión se expresa, sobre todo, en el personaje de Hipólito y, obviamente, en su relación con Santa y, más específicamente, en el amor puro que el pianista sintió por ella hasta el final. Las fuerzas redentoras de su amor “curábanlos de lo sufrido, borrábanles

²³⁸ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 337.

²³⁹ Profeta hebreo que vivió en Israel durante el reinado de Jeroboam III, en el periodo que comprende 784-748 a.C, en Javier Ordiz en la cita al epígrafe de *Santa* de Federico Gamboa, 2002, p. 63.

desesperaciones y apagábanles los odios almacenados, los limpiaban de rencores, enconos y maldades. ¡Por el amor volvían a Dios!”²⁴⁰

Javier Ordiz cita al respecto del epígrafe, que el pueblo de Oseas deslumbrado por la riqueza material, le había vuelto la espalda a Dios, hecho que el profeta reprueba convencido además de que sólo una conversión auténtica podría darle fortaleza y unidad a un país como el suyo debilitado por conflictos internos.

El personaje de Hipólito nos permite ver en la oscuridad y representa esa vuelta a Dios, a través del amor y del sufrimiento. El ciego experimenta la revelación divina a los pies de la tumba de su amada Santa por quien, día tras día, había ofrecido una plegaria a la virgen María, “*madre de Dios y de todos los pecadores*”. Por ello estoy convencida de que Gamboa quiso enfatizar que sólo por medio de una conversión auténtica se lograría la redención de aquel que había tenido que padecer una existencia desgarrada. Recordemos que durante el simbolismo, el arte se postula también como un camino de redención. Y con ello la ciega fe de Hipólito, al final de la novela de Gamboa, cobra sentido; su plegaria coloca su *desesperanzada esperanza* en ese más allá, en el que tendrá lugar, por fin, la redención de Santa, en la cual concibe también la trascendencia de su amor.

Así, en una sola imagen Gamboa nos regala el símbolo que resume la transformación a la que el peor de todos los lodos puede someterse para crear una escultura, aun cuando ésta sea la escultura trágica del eterno sufrimiento humano, tal escultura tendría la gracia del amor y con él conseguiría alivio eterno:

Una oda formidable de piedad la acercó a Hipólito, la prosternó a sus plantas, abrazada a sus rodillas. En el mismo instante, acatando la costumbre, el palomo vino, volando desde las piezas oscuras, a posarse en el hombro de su amo.

Y la débil flama de la vela, que zozobraba en el nimbo de las sombras del cuarto, destacábase el grupo simbolizando el ciego con aquella paloma en su hombro y con aquella mujer a sus pies, una escultura trágica del irremediable y eterno sufrimiento humano, abandonada en una de ellas tantas encrucijadas de la vida, maltrecha por las inclemencias de los tiempos, pero siempre erguida, sin nunca desmoronarse, yendo a parar en ella el amor en sus formas únicas de terrenal y alado.²⁴¹

²⁴⁰ Federico Gamboa, *Santa*, 2002, p. 342.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 338.

CONCLUSIONES

Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí, hay algo.

Juan Rulfo

Tratándose de materia literaria, no me parece posible concluir nada fijo, pues comparto la idea de literatura que concibió el escritor Italo Calvino, como un organismo vivo que adquiere una forma o porción de sentido en la obra literaria. Me he propuesto, en cambio, señalar algunas perspectivas, reflexiones y consideraciones sobre aquello que adquirió fuerza y relieve durante la lectura que hice de *Santa*, pero que son susceptibles, todas, de seguirse desarrollando en futuros trabajos. Además de que soy consciente de que este estudio tiene todavía limitaciones y zonas inacabadas o por zurcir, pero sobre la base de un tejido por el cual continuar.

El periodo en el que vivió y escribió Federico Gamboa, favoreció con sus contradicciones una extraña combinación de ideas; combinación propicia para que germinara, por ejemplo, el movimiento modernista en nuestro país. La fe en el ininterrumpido progreso futuro, fundado sobre todo en el conocimiento científico y en su aplicación práctica en todos los campos de la experiencia humana, dio lugar a que los hombres de entonces constataran que la ciencia no era suficiente, pues el conocimiento del mundo suponía algo más. Es posible decir que corrientes como el simbolismo funcionaron como antídoto contra un espíritu de progreso que dejaba de lado la realidad que a estos artistas les interesaba representar, ya que suponían que era allí y no en otra parte donde podría ser revelada su versión de la verdad.

En esta búsqueda de la verdad, con los distintos elementos que la época ofrecía en riqueza y diversidad, surge una nueva sensibilidad arropada por *lo sublime*: ese terror deleitable que implica un movimiento de elevación que no puede darse sin antes descender a las tinieblas. La curiosidad sobre las catástrofes y el dolor del mundo fue la base de esta nueva sensibilidad. Como señalamos al principio del trabajo, la melancolía y la meditación, el análisis y la controversia eran las ventanas por las que diferentes artistas han intentado descifrar sus propias tinieblas, descender a sus abismos, explorar lo

tenebroso. Entiendo lo sublime como una posibilidad necesaria para explicarnos las cosas del mundo y a nosotros mismos; que contempla nuestras tinieblas y contradicciones, el infortunio y el mal, como un modo de establecer una relación íntima con el mundo. Lo sublime es un tema que forma parte de nuestra condición humana y que por ello es inagotable y no se puede delimitar dentro de una sola corriente, autor o época.

Así, elegí también acercarme a Julio Ruelas y a Jesús F. Contreras, porque sus obras me permitieron adentrarme mejor en el bosque de lo terrible. A Contreras, el arte le permite sobrevivir *a pesar de todo*, a pesar de la adversidad del mundo. Su obra *Malgré tout* es una escultura sublime en todo sentido. Admirarla, conocer el proceso durante el cual fue hecha y las implicaciones que tuvo en la vida del escultor, fue un gran hallazgo en el que se me reveló lo que en Burke y Lombardo trataba de entender teóricamente. Por otra parte, la obra de Ruelas fue la senda perfecta para recorrer entre faunos, medusas y serpientes lo tétrico y lo fantástico, ese “abismo vibrante del para qué de la vida”, donde habitan el terror, la sensualidad, lo macabro, lo siniestro y la melancolía, elementos indispensables para comprender la estética de lo sublime.

Gamboa entabla su propia relación con los misterios y claroscuros de esta nueva sensibilidad. La mirada del ciego Hipólito es una metáfora para atravesar tinieblas; personalmente representa la pregunta que se hiciera Inés Arredondo: “¿Qué significan, juntas en el mundo, las cosas inexplicables, las cosas terribles y las cosas dulces?”, y que pone ante nosotros una meditación sublime. La metáfora de Hipólito permite aceptar que el bien está en las sombras, que el lugar sagrado está dentro de uno; el ciego es aquel que vive más consigo mismo; es aquel que puede explorarse y conocerse más. Por eso la mirada de Hipólito es el contrapunto desde el cual podemos resignificar el relato de *Santa*. “La humillación, la desdicha, la discordia [...] nos fueron dadas para que las transmutemos, para que hagamos de la miserable circunstancia de nuestra vida cosas eternas o que aspiren a serlo”. Estas son palabras de un ciego real que atravesó la oscuridad sin límites gracias a la literatura: Jorge Luis Borges. Si el ciego piensa así, está salvado; si el miserable piensa así, está salvado. Ésa es la meditación sublime que yo hago a través de Hipólito y el estado de *sincerismo* en el que creo suponer que Gamboa escribió *Santa*. Esta idea de la transmutación estuvo siempre presente en mi lectura de *Santa*. La salvación de Santa proviene de la trascendencia, es la solución a su tragedia, a

sus contradicciones; era como si el desenlace no pudiera ser lógico ni racional, requería redención. Para el desenlace del relato, Gamboa demanda la intervención divina para salvar a la prostituta. Y, a su vez, Santa demanda la intervención del escultor. Para mí, ambas ideas son la misma puerta abierta al lector, quien debe completar por sí mismo lo que queda del otro lado.

La unión simbólica de Hipólito (luz y oscuridad) y Santa (lo sagrado y lo profano) representan al ser humano en su existencia desgarrada. A través de sus tragedias, se revela que el valor de lo humano no radica en su afán de perfección sino que, por el contrario, se halla en las múltiples posibilidades de transfiguración que podemos alcanzar por medio del amor o por medio del sufrimiento, ya sea para ascender a Dios, como lo plantea Gamboa en su novela, o como una forma de completarnos como seres humanos, que es la forma con la que otros nos identificamos pero que, en ambos casos, significa la plenitud entendida como una constante dialéctica entre elementos contradictorios.

Santa como el mal, como ángel caído, expulsado del paraíso que fue Chimalistac, me hizo reflexionar sobre el hecho de que el mal no es un principio independiente del bien; esta división, que no es tal desde la perspectiva de lo sublime, puede comprenderse más que como un orden perdido o como una ruptura, como una adición de sentido, en ese movimiento de lo sublime que permite el deleite, ese placer asociado al dolor y a lo terrible. Santa vivía en un mundo perfecto que echa a perder. Al final de la novela, Gamboa la absuelve a través de Hipólito, quien con sus rezos la eterniza. La muerte consuela a Santa y la hace vivir.

Por otra parte, puedo decir que estoy de acuerdo con que Gamboa pudiera no dar a su expresión escrita la eficacia que lograba al hablar: deleitar, persuadir o conmover, según afirman aquellos que lo conocieron. No obstante, consiguió tocar algo dentro sí mismo y traducir su experiencia en relato. Ése es el mérito que yo encuentro en su escritura. Las palabras pueden corregirse, es decir, pueden llegar a escribirse bien, pero encontrar el punto de *sincerismo*, ése es el verdadero desafío en la literatura. El desafío del escritor, nos dice Calvino, es el momento crucial en el que dentro de todas las posibilidades nos decidimos por una sola, “cuando tenemos al mundo delante de nosotros y tenemos que elegir una minúscula parte de él y darle forma”, y la fascinación consiste

en que cuando lo hacemos, tanto el escritor como el lector entablamos una relación íntima con el mundo.

Imaginemos ese momento en el que Gamboa se encontraba en la morgue con los ojos puestos sobre el cadáver de la prostituta que yacía desnuda en la plancha; la experiencia sublime que el escritor hubo de experimentar; el deleite que tuvo que apoderarse de él, mientras admiraba la descomposición palpable del cuerpo de la Malagueña, como para decidirse a escribir su novela. La escritura de Gamboa fue más allá de los límites del libro que la contenía, para convertirse en calle, en historia, en edificio, en música, en escultura, en paisaje, en memoria de una experiencia sublime. La hallé siempre en contacto con otras artes, dimensiones de la vida.

A lo largo de mi camino en la búsqueda de lo sublime llegué también a las páginas de autores como el escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), especialmente su obra *2666*; pero en cualquiera queelijamos de él —*Estrella distante*, *Amuleto* o *Nocturno de Chile*—, vemos espirales perfectas de lo sublime. También el francés Michelle Houellebecq (1958) es un representante de lo sublime; podemos transitar por sus novelas *La posibilidad de una isla*, *Las partículas elementales*, *El mapa y el territorio*, *Plataforma*, y hallar en ellas resonancias sublimes expresadas en los misterios de sus personajes, en la búsqueda de sentido del amor, de la muerte y del arte.

Una lectura como *Santa*, que exige poner la mirada en el muro, se vuelve en sí misma una experiencia sublime, porque eso que leímos despierta algo en nosotros, la necesidad de poner la mirada más allá de lo que hemos leído y dejarnos acompañar por nuestras dudas para abrazar lo desconocido. Hipólito es un eje de significado indispensable en la novela, que nos permite ver más allá de lo reconocible, de lo aparente, que reclama nuestro derecho de mirar el infinito.

El acercamiento al fotógrafo ciego Evgen Bavcar, ayudó a puntualizar sobre la importancia de la otra mirada, la de la representación interior. Pues los ciegos son aquellos que no son capaces de ver por sí mismos, sino a través de su propia mirada interior.

El hombre es una criatura que desde siempre se ha sentido atraída por lo inexplicable, por aquello que escapa a su entendimiento. Hay algo del mundo que tiene correspondencia con nuestro mundo interior que no comprendemos. Plotino decía: “Si los

hombres no tuvieran algo de solares, no podrían percibir el sol”. Así, lo que no comprendemos también podemos buscarlo dentro de nosotros. Como vimos en el análisis, *Miraculum* provenía de *mirari*, que en latín significa “admirarse”, “contemplar con admiración”. *Mirari* dio origen a “mirar” y a otras palabras tales como *mirabilis*, que derivó en “admirable”; *mirator* a “admirador” o “mirador” y *mirificus* a “mirífico”, “admirable”, “maravilloso”. La búsqueda en la raíz de estas palabras me permitió llegar a la idea de que mirar realmente es casi un milagro. En *Santa*, Hipólito simboliza el milagro de ver. De donde mirar se convierte también en una experiencia mística, un ejercicio de correspondencia en el que ponemos en contacto aquello que “vemos” con su representación interior. Recordemos que Evgen Bavcar se refirió a los ciegos como el único grupo que se atreve a ver el sol de frente. Como víctimas que aceptan el sacrificio de su ceguera con el fin de que otro sol se levante. Hipólito no fue la excepción. Su sacrificio se consume cuando posee a Santa en el más allá. Y su amor se eterniza como *polvo enamorado...*

Una idea que me modificó en mi paso por lo sublime fue la de que el abismo está ahí para que el equilibrio se haga, para que exista la altura. Deleite es ese placer que no puede existir sin una relación con el dolor o con algo terrible. Burke explicaba que lo que sentimos cuando nos recuperamos de la enfermedad, o cuando nos libramos de algún peligro, por ejemplo, no puede medirse igual que aquella alegría suave que despierta la experiencia segura del placer. El deleite que se desprende de las modificaciones del dolor o de lo terrible, es una sensación intensa que revela su naturaleza fuerte y dura. Como la piedra de *Malgré tout*.

Burke, en su indagación por el sentido de lo trágico y de lo oscuro, de lo que comprendemos pero que no podemos explicar a través de los cinco sentidos resuelve, a través de su idea del deleite, cómo podemos sentir placer por aquello que en primera instancia nos produce terror, y de esta manera nos permite completar una idea de la condición humana que recupera zonas difíciles de asir pero que nos han acompañado desde siempre.

La mujer encadenada de *Malgré tout* se dirige al espectador, igual que Santa al inicio de la novela, y así nos compromete. La escultura nos mira con sus ojos ciegos igual que Hipólito. Técnicamente es sublime, podemos ver el mármol, la piedra en bruto y la

mujer perfectamente tallada, cada detalle de su cabellera; pero algo que la hace magnífica es que no se sabe si ella está saliendo o sumergiéndose en la piedra, es las dos cosas; es la escultura y es la piedra, es lo que vemos y lo que no podemos definir, es sublime. La fuerza con la que lucha para liberarse de sus grilletes hace arder al mármol frío, en ese movimiento sublime de la mujer que se arrastra por el suelo y que al mismo tiempo intenta levantarse sugiriendo ese sentido de descenso y elevación que implica lo sublime.

Santa y lo sublime se sostienen en que Gamboa logra muy bien describir la caída de Santa, su belleza, su amor, su paso por la vida y por la muerte desde las apreciaciones que las corrientes descritas en el marco teórico habían planteado. La belleza de Santa es esa misma belleza simbolista y romántica que limita con la muerte: “Santa embellecióse más aún; excesos y desvelos, cual diabólicos artífices empeñados en destinada justa, 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 tanto pecar, íbanle de perlas a la campesina”. Encontramos elementos simbolistas en la relación *mujer, vida y muerte* en *Santa*. Gamboa la concibe admirándola en la belleza más mórbida posible, sobre la plancha de la morgue, y Santa vuelve a morir cuando los médicos someten a su cuerpo a una operación en la que perdería la vida. Ése es el momento en el que pierde la ciencia, el hombre, la razón, para ganar el cielo a través de la fe, del amor, de la trascendencia religiosa o la eternidad del arte en manos del escultor.

El culto estético hacia la fragilidad elegante y la belleza delicada del romanticismo, convirtió a la mujer en un ser esbeltísimo, pálido, frágil, pasivo. La tumba es el santuario de estas mujeres hermosas, y esta idea de belleza mórbida es sublime. Estos ángeles de la muerte son el emblema de la *femme fatal* que los hombres han adorado y temido; la metáfora de la mujer como el mal: Lilith, Santa, la Bella Otero, incluso Blanca Nieves, la imagen de la medusa, la sirena y la esfinge, todas ellas y tantas otras que representan la contingencia de la vida, en esa idea de que la mujer da vida y la destruye; seres sobrenaturales, indomables, monstruosos mensajeros de las trampas de la muerte.

Fue un acierto el tratamiento que dio Gamboa a la contingencia de la vida y la relación que estableció entre fe y ferocidad, a través de símbolos como aquel palomo llamado *Tiburón* que Hipólito tenía por mascota y que utilizó como representación del

Espíritu Santo en una imagen de la novela. Vivimos en un mundo maravilloso y perverso al que hay que entregarse sin remedio. Pero hay que tener fe, dice Gamboa. Y esa fe para mí es creer (y crear) ese *algo más* que dice Rulfo que existe aun cuando creemos que no hay nada más. Esos dos actos implican una entrega de amor.

En este camino ancho y profundo del saber me propongo, en trabajos posteriores, ir a las fuentes de lo sublime de un modo más profundo, explorar el mito del dios Pan y el mito de Lilith; ahondar en las causas que han llevado, a través de la historia, a asociar a la mujer con el mal. La idea del ángel de la muerte trazó ya una línea que me gustaría explorar en la obra de la guardiana de lo prohibido: Inés Arredondo. También me interesa profundizar en la prostituta y el burdel como tópicos recurrentes de la época, en los que se expresa la problemática de las transformaciones del mundo moderno, y que los escritores utilizaron para recrear y condenar el mundo del deseo y del amor y todas sus implicaciones, que al día de hoy no comprendemos. También me queda el deseo de indagar acerca de cuál es la mirada femenina sobre el erotismo en el hombre. Quizás en Arredondo encuentre algunas pistas.

Respecto del contexto histórico, hubiera querido acotar mejor las ideas y lograr un tejido más orgánico con la novela; también haber tenido el tiempo para explorar cómo, a partir del crecimiento de las ciudades, cambiaron la oferta de trabajo, los roles de los individuos, los roles sociales, etcétera, y cómo todo ello incide en las concepciones de las conductas del individuo, como en el caso de la mujer, que sale de casa para volverse más independiente, y las consecuencias que ello tiene tanto en la sociedad, como en sus representaciones en la literatura y en el arte.

Termino con una sentencia sublime de Roberto Bolaño que llevo como talismán: “Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura”.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREDONDO, Inés, *Obras completas*, México, Siglo XXI, 2002.
- AZUELA, Mariano, “Federico Gamboa”, en *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, V.3, p. 652.
- BIBLIA DE JERUSALÉN, España, Editorial Desclée De Brouwer, 1999.
- BLAKE, William. *Matrimonio entre el cielo y el infierno*, traducción casi completa de Xavier Villaurrutia, México, Verdehalago, 2002.
- BOLAÑO, Roberto, *2666*, España, Anagrama, 2004.
- BORGES, Jorge Luis, “La ceguera”, en *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 141-160.
- BRUSHWOOD, John S., *México en su novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, México, Alianza Editorial, 2005.
- CALVINO, ITALO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, España, Siruela, 1998.
- C. HOOKER, Alexander, *La novela de Federico Gamboa*, España, Plaza Mayor, 1971.
- DE AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoría de la literatura*, España, Gredos, 1984.
- DEYERMOND, Alan, *Historia de la literatura española, vol. 1: La Edad Media*, España, Ariel, 2001.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, España, Alianza Editorial, 1996.
- ENRIQUE KRAUZE, “Federico Gamboa”, en *Mexicanos eminentes*, México, Tusquets, 1999.
- FERRATER MORA, J., *Diccionario de Filosofía*, España, Círculo de Lectores, 1994.
- GAMBOA, Federico, *Impresiones y Recuerdos (1983)*, nota preliminar de José Emilio Pacheco, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- GAMBOA, Federico, *Mi diario*, introducción de José Emilio Pacheco, tomos I, II, III, IV, V, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

- GAMBOA, Federico, *La novela mexicana*, prólogo de José Emilio Pacheco, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma de Colima, 1988.
- GAMBOA, Federico, *Santa*, Ed. Javier Ordiz, España, Cátedra, 2002.
- GILBERT, Sandra M. y Susan GRUBAR, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, España, Cátedra, 1998.
- GLANTZ, Margo, “Santa y la carne”, en Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la mujer, México, 1977.
- HISTORIA GENERAL DE MÉXICO, tomos III y IV, México, El Colegio de México, 1977.
- HUGO, VÍCTOR, *Cromwell*, prefacio, Argentina/México, Colección Austral/Espeasa-Calpe, 1947.
- LANDEROS, Carlos, “¿Quién es Federico Gamboa, el autor de Santa, para los escritores mexicanos de hoy?”, en *Los inolvidables. Entrevistas*, México, Diana, 1999, pp. 166-172 [Publicado originalmente en *Siempre!*, 9 de junio de 1965, pp. iv-vii].
- LAY, Amado, Manuel, *Visión del porfiriato en cuatro narradores mexicanos: Rafael Delgado, Federico Gamboa, José López Portillo y Rojas y Emilio Rabasa*, tesis doctoral, University of Arizona, 1981.
- LÚNA Córnea, núm. 17, enero-abril, 1999.
- M. CAMPOS, Rubén, *El Bar. La vida literaria de México en 1900*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- MONTERDE, Francisco, “Federico Gamboa y el Modernismo”, en *Revista Hispánica Moderna*, 31, 1965, pp. 229-230.
- MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES, “Diálogo en la oscuridad”, catálogo, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE, *El espejo simbolista, Europa y México, 1870-1920*, catálogo, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE, *El viajero lúgubre, Julio Ruelas Modernista, 1870-1907*, catálogo, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Editorial RM, 2007.
- NERVAL, Gerard de, *Aurelia*, Prólogo de Xavier Villaurrutia, México, Ediciones Coyoacán, 1998.

- NOVELAS DE FEDERICO GAMBOA, introducción de Francisco Monterde, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- NOYOLA, Arturo, “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, nueva época, vol. IV, núms. I y II, México, primer y segundo semestres de 1999.
- OLEA FRANCO, Rafael, comp. *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001.
- OLEA FRANCO, Rafael, “Santa, Santa nuestra”, coloquio internacional, México, El Colegio de México, 2005.
- OLIVERA SEDANO, Alicia, *Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929. Sus antecedentes y consecuencias*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966.
- ORDIZ VÁZQUEZ, F. Javier, “El Naturalismo en Hispanoamérica. Los casos de *En la sangre y Santa*”, en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, núm. 25, 1996, pp. 77-87.
- PACHECO, José Emilio, *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, prólogo de José Emilio Pacheco, México, Siglo XXI Editores, 1977.
- PACHECO, José Emilio, “Santa cumple noventa años”, en *Inter. Medios*, 6, México, 1993, febrero-abril, p. 9.
- PACHECO, José Emilio. *Antología del Modernismo (1884-1921)*, introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Era, 1999
- PÉREZ WALTERS, Patricia, *Alma y bronce, Jesús F. Contreras, 1866-1902*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2002.
- RODRÍGUEZ LOMBARDO, Pablo, “Kant y la filosofía de lo sublime”, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- SERNA-MAYTORENA, M. A., “Santa: México, Federico Gamboa y la realidad histórica del Porfiriato”, en *Cuadernos Americanos*, 1972, núms. 182-183, p. 181.
- TOLSTOI, León, *Resurrección*, Editorial Juventud, España 2002.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

ZOLA, Emile, *El naturalismo*, selección, introducción y notas de Laureano Bonet, España, Ediciones Península, 1972.

ZOLA, Emile, *Naná*, España, Cátedra, 2001.

Documentos consultados en Internet:

BAVČAR, Evgen, “Otra mirada”, en *Diecisiete*, año 1, número 1, 2011, pp. 17-23.
Disponible en: <<http://www.diecisiete.mx/expedientes/10-ano-1-numero2-2011/5-otra-mirada.html>>.

La página del idioma español, Revista digital que promueve el idioma español en la Internet. Disponible en: <<http://www.elcastellano.org/ns/nosotros.html>> Sostenida por la organización no gubernamental Asociación Cultural Antonio de Nebrija, mantiene el Foro Cervantes de discusiones sobre el idioma español y el boletín de semántica y etimología “La palabra del día”.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, en su versión en línea:
<<http://www.elcastellano.org/palabra.htm>>