



Casa abierta al tiempo
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa

LICENCIATURA EN LETRAS HISPÁNICAS

SANTA EN LA FRONTERA DEL NATURALISMO
ANÁLISIS DE LAS VOCES NARRATIVAS DE LA NOVELA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LETRAS HISPÁNICAS

PRESENTA

ANA GABRIELA VÁZQUEZ MARTÍNEZ

ASESORA:

DRA. ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

LECTORA:

MTRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

MÉXICO D.F. JULIO DE 2011

A mis padres.
A Ricardo.
Por su cariño y apoyo incondicional.



ÍNDICE

- 4 ✎ Introducción

 - 7 ✎ CAPÍTULO I · El naturalismo en Europa e Hispanoamérica
 - 8 ✎ 1. El naturalismo de Zola y Pardo Bazán
 - 20 ✎ 2. El naturalismo en Hispanoamérica y México
 - 32 ✎ CAPÍTULO II · Federico Gamboa y *Santa* en la disyuntiva naturalista
 - 33 ✎ 1. Gamboa: un novelista excepcional
 - 40 ✎ 2. *Santa* y el naturalismo
 - 44 ✎ 2.1 El determinismo hereditario y del medio ambiente
 - 49 ✎ 2.2 El prólogo y el epígrafe: ¿negación naturalista?
 - 51 ✎ 2.3 Rasgos naturalistas en *Santa*
 - 58 ✎ CAPÍTULO III · Voces narrativas en *Santa*
 - 61 ✎ 1. El lenguaje científicista del narrador
 - 66 ✎ 2. Poetización del lenguaje narrativo
 - 71 ✎ 2.1 El romanticismo a través del lenguaje del narrador
 - 78 ✎ 2.2 Algunos temas vinculados al romanticismo - 84 ✎ 3. Un viso modernista
 - 90 ✎ 4. Esa voz que *habla* con el lector
-
- 101 ✎ CAPÍTULO IV · *Santa* y “su” naturalismo
- 103 ✎ 1. Convergencia de corrientes
 - 106 ✎ 2. Las voces
 - 109 ✎ 3. El artificio literario
-
- 114 ✎ Conclusión
-
- 116 ✎ Bibliografía

Introducción

Santa, la cuarta novela de Federico Gamboa, es una obra que a partir de su publicación en 1903 ha merecido la atención de diversos críticos nacionales y extranjeros que se han ocupado, principalmente, en determinar el porqué de la trascendencia de la novela; además de estudiar los motivos que la vinculan o no al movimiento naturalista. Ambas problemáticas son quizá los temas a los que la crítica ha otorgado mayor importancia, pues existe un gran número de artículos críticos que proponen nuevas explicaciones al respecto.

Es interesante observar que la mayoría de los críticos de *Santa* vinculan de una u otra forma esta novela mexicana con la novela francesa *Naná* (1880) de Émile Zola; el vínculo no es de ninguna manera gratuito pues al ser ésta una de las principales obras representativas del naturalismo francés, resulta conveniente que *Santa* –novela con ciertos visos naturalistas– se relacione con su homóloga francesa. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que aún cuando *Santa* es “oficialmente” homóloga de *Naná*, debe ser entendida y estudiada como creación autónoma y particular, perteneciente a un tiempo y a un espacio muy diferentes a las condiciones culturales, sociales, políticas y literarias de Francia.

No obstante, debido a la insistencia con que la crítica ha relacionado a *Santa* con *Naná*, la novela de Federico Gamboa se ha estigmatizado como un remedo mexicano de la novela francesa y a su vez se ha calificado a Federico Gamboa como el “Zola mexicano”. Considero que denominar así al escritor mexicano y a su novela es un error notable, pues entre ambos escritores y ambas novelas existen diferencias abismales bien definidas que hacen imposible alguna semejanza. Creo que en esta miopía crítica radica básicamente el problema de la categorización de *Santa* pues al asumir

que está sometida a la teoría naturalista francesa y específicamente a los principios teóricos de Émile Zola, se le está negando la oportunidad de trascender de manera independiente.

Aún cuando el vínculo entre *Santa* y la teoría naturalista de Émile Zola no es completamente erróneo –en tanto que la novela posee algunos elementos naturalistas– considero inadecuado el proceso de clasificación que se ha aplicado a esta novela, pues al tomar como punto de partida el paradigma naturalista, es decir, Émile Zola, se están omitiendo las peculiaridades de la novela y se le está clasificando en función del paradigma y no en función de sus propias características literarias. En pocas palabras: se está calificando como naturalista una novela que aún no ha sido cabalmente comprendida ni mucho menos profundamente analizada.

Con lo anterior no pretendo desacreditar en manera alguna la validez de los múltiples enfoques críticos ya existentes, sino sugerir una posible perspectiva de estudio que nos ayude a comprender por qué *Santa*, a pesar de ser una obra naturalista, no cumple por completo con los principios teóricos que exige esta escuela literaria. Para ello juzgo necesario que la novela sea estudiada y valorada desde otra perspectiva literaria, tomando en cuenta las aportaciones estéticas de la obra a fin de apoyar, con juicios sólidos extraídos del propio texto, que *Santa* más que naturalista o no, es una obra que rompe por completo el canon naturalista ortodoxo, y que conjuga dos de las principales estéticas literarias decimonónicas: el romanticismo y el modernismo lo que hace de ella una obra híbrida y no –como se ha pensado comúnmente– una novela en la que el naturalismo está mal entendido y aún peor aplicado.

En el presente trabajo analizaré a *Santa* con un criterio que vaya de lo particular a lo general, es decir, partiendo del análisis de las particularidades de la obra a fin de establecer posteriormente en qué medida se vincula o no con el naturalismo.

Para ello estudiaré los motivos que la adhieren al naturalismo no sólo a partir de la temática de la novela sino a través del propio material de la literatura; es decir, a partir del lenguaje discursivo de la novela pues éste a mi parecer es un elemento que modifica completamente el tratamiento del tema de la prostituta, la creación del propio personaje, y en general la construcción entera de la obra.

Además de la posible hibridación de *Santa* se puede hallar en la novela un esbozo de polifonía narrativa pues el narrador no es objetivo, ni mucho menos un “investigador” al estilo naturalista. Él adopta a lo largo de la novela tres estilos o voces narrativas bien diferenciados, que cumplen distintas funciones a lo largo del texto. De esta manera logro identificar: *a)* una función poética en la que la construcción del discurso y la descripción están claramente cargados de elementos románticos y modernistas; *b)* una función informativa propia del estilo científicista y objetivo que exige la novela naturalista, según los preceptos zolianos; *c)* una función dialógica en la que el narrador *habla* con el lector convirtiéndolo en testigo vivencial y presencial de todo lo que ocurre en el texto.

Las peculiaridades de la voz narrativa en *Santa*, así como la convergencia de corrientes literarias hacen de ella una novela que ofrece nuevas posibilidades de análisis mismas que nos permiten revisar y re-entender una de las novelas mexicanas de mayor trascendencia literaria.



El naturalismo en Europa e Hispanoamérica

Para abordar cualquier tema relacionado con *Santa* es necesario tomar en cuenta las propuestas teóricas que Émile Zola sugería para la creación de la novela naturalista, pues aún cuando la novela de Federico Gamboa fue escrita en México en 1903, veintitrés años después de que Zola teorizara sobre el naturalismo, tiene en mayor o menor medida elementos literarios y/o estilísticos que la vinculan decididamente con esta corriente. Esta proximidad, establecida por la crítica literaria, hace imprescindible revisar los preceptos y lineamientos naturalistas a fin de comprender en qué consiste la relación *Santa* – naturalismo, y cotejar en qué medida la novela sigue o no el modelo de construcción que propone la teoría zoliana.

También es importante tomar en cuenta las repercusiones que tuvo el naturalismo francés en España –otro de los países que al igual que Francia influyeron fuertemente en la cultura artística Hispanoamericana– pues en este país el naturalismo originó diversas posturas que iban desde el rotundo rechazo hasta el análisis y modificación de aquellos preceptos que no se ajustaban a las exigencias culturales españolas.

En el presente capítulo revisaré las principales características del naturalismo francés así como las modificaciones que sufrió al insertarse en España y específicamente en Hispanoamérica, todo ello con el fin de obtener un panorama general de las implicaciones literarias que tuvo el naturalismo en ambos continentes. Este breve comentario servirá también como referente que me permitirá constatar más adelante las características formales y estilísticas de *Santa*, a fin de establecer en qué medida esta novela mexicana es o no naturalista.

Hablar de “el naturalismo de Zola” puede parecer una temeridad innecesaria, e incluso una miopía crítica pues adjudicarle a un sólo hombre la fuerza de una escuela literaria de tales magnitudes se antoja caprichoso, ya que es sabido que Émile Zola no fue el único escritor francés que incursionó en el naturalismo.¹ Sin embargo, considerando que el escritor francés es uno de los primeros en elaborar un documento teórico donde plantea los lineamientos de la novela naturalista y en general del propio movimiento,² asumiremos que cuando me refiera al naturalismo francés, lo relacionaremos directamente con Zola.

Como ya mencioné líneas arriba, Émile Zola (1840-1902) es la figura más significativa y sobresaliente del naturalismo francés, su popularidad como novelista, teórico y líder de la escuela naturalista se debe a la redacción y publicación de una serie de veinte novelas denominadas *Los Rougon Macquart, historia natural y social de una familia durante el Segundo Imperio* (1871-1893), en las que aplica los principales aspectos teóricos del naturalismo. Si su éxito como novelista lo obtiene gracias a los *Rougon Macquart, La novela experimental* (1880),³ título bajo el que reúne una serie de ensayos sobre la novela experimental, lo hará acreedor al título de padre del

1 Rosa de Diego ofrece una breve e iluminadora cronología del movimiento naturalista francés; ella considera que además de Émile Zola, Gustave Flaubert, Alphonse Daudet, los hermanos Jules y Edmond de Goncourt y Tourgueniev son los escritores franceses naturalistas por excelencia. Ellos son quienes integran el famoso Grupo de Médan de cuyas reuniones resulta el texto *Les soirées de Médan (Las veladas de Médan)* (1880) que adquiere el valor de manifiesto del movimiento. Rosa de Diego, “Introducción”, en Emilia Pardo Bazán. *La cuestión palpitante*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998, pp. 18-19.

2 En la nota 201 de *La cuestión palpitante*, Rosa de Diego afirma “quince años antes de que Zola expusiera en *Le roman expérimental* la teoría de la novela naturalista, el prefacio de *Germinie Lacerteux* [de los Goncourt] enuncia varios de los principios que después serán desarrollados por el naturalismo: elección de los medios populares, de «casos» procedentes de las clases obreras, observación y análisis clínico de la realidad en un afán de reproducir lo verdadero.” *Ibid.* p. 222.

3 Laureano Bonet especifica “*Le roman expérimental* comprende una serie de ensayos reunidos sin respetar un orden cronológico que Émile Zola publicó en *El Mensajero de Europa* -importante revista liberal de San Petersburgo- y, posteriormente, en *Le Bien Public* y *Le Voltaire*, ambos periódicos parisienses.” Laureano Bonet, “Introducción”, en Émile Zola. *El naturalismo*. Barcelona: Ediciones Península, 1989, p. 30.

naturalismo. Es importante no olvidar que buena parte de los principios y postulados que integran *La novela experimental* fueron tomados del texto de Claude Bernard titulado *Introducción al estudio de la medicina experimental* pues ello indica, ya desde la semejanza entre ambos títulos, que Zola pretendía asimilar a la novela el pensamiento científico y sus procedimientos de investigación y estudio. No es extraño que Émile Zola haya intentado adaptar el método experimental de las ciencias médicas a la novela, pues según él “la novela experimental es una consecuencia de la evolución científica del siglo [...] substituye el estudio del hombre abstracto, del hombre metafísico, por el estudio del hombre natural, sometido a las leyes físico-químicas y determinado por las influencias del medio ambiente; es, en una palabra, la literatura de nuestra era científica.”⁴

Considerando lo anterior, podemos afirmar que el advenimiento del naturalismo es consecuencia de los avances y descubrimientos científicos del siglo; si Claude Bernard (1813-1878) ofrece a Zola la explicación del método experimental, Charles Darwin (1809-1882) y Ernst Haeckel (1834-1919) le mostrarán las leyes de la selección natural en los seres vivos. De esta forma varios conceptos y procedimientos empleados por las ciencias médicas y biológicas le permiten a Zola adecuar a la novela términos científicos que figurarán en *La novela experimental* como los principios básicos de la novela naturalista.

Como vimos líneas arriba, Zola considera necesario aplicar a la novela términos y procedimientos científicos que permitan revolucionar la literatura y adecuarla a las exigencias del siglo en que vive, por ello –siguiendo las ideas de Calude Bernard– adecua a la novela los términos *observador* y *experimentador* con los que pretende

⁴ Émile Zola. *El naturalismo*. Barcelona: Ediciones Península, 1989, p. 62.

modificar por completo la concepción, el proceso creativo, y la utilidad de la novela. Por otro lado, las nociones *determinismo hereditario* y *determinismo del medio ambiente* son los conceptos principales sobre los que se fundamenta la teoría naturalista, con ellos Zola propone una nueva forma de observar, estudiar y comprender las actitudes y el comportamiento del ser humano.

El *determinismo hereditario* se refiere a las manifestaciones intelectuales y pasionales que caracterizan a un individuo y que son el legado de su progenie; mientras que el *determinismo del medio ambiente* se conforma por las influencias que el ambiente social y espacial imprimen en el carácter del individuo, ocasionando que éste actúe siguiendo las influencias externas que el medio le ha impuesto. Al introducir en la novela ambos conceptos, Zola rechaza la configuración humana que hasta entonces habían reproducido los novelistas en sus obras y niega, como todo hombre de ciencia, la existencia de una supremacía divina que otorgue al ser humano la capacidad de dirigir y decidir el rumbo de su vida. “[Los novelistas naturalistas] no aceptamos el libre albedrío desde el momento en que el hombre ya no es más que una máquina animal que actúa bajo la influencia de la herencia y de los ambientes.”⁵ De esta manera el *determinismo* en sus dos manifestaciones, y la *observación* y la *experimentación* hacen de la novela naturalista un nuevo método de estudio del hombre, donde

el novelista es, a la vez, observador y experimentador. En él, el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el que van a moverse los personajes y a desarrollarse los fenómenos. Después, aparece el experimentador [haciendo] mover a los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar.⁶

5 *Ibid.* p. 68.

6 *Ibid.* pp. 47-48.

Al proponer que el escritor debe convertirse en *observador* y *experimentador*, Zola piensa que la tarea principal del novelista ya no radica en crear espacios, ambientes, personajes y situaciones ficticias ni mucho menos esperar a que la inspiración llegue a su puerta y lo dote de los elementos necesarios para hacer una novela. Zola está pensando en modificar la labor del novelista y de la propia novela, haciendo que el primero salga a las calles a *observar* y recoger las peculiaridades de la sociedad, las situaciones y los individuos, para luego *experimentar* con los datos que ha recogido y así crear una novela en la que la *observación* y la *experimentación* son los procesos principales de elaboración mientras que el *determinismo hereditario* y el *determinismo del medio ambiente* son los elementos constitutivos de la misma. De esta manera podemos situar como objetivo principal de la novela experimental:

poseer el mecanismo de los fenómenos en el hombre, demostrar los resortes de las manifestaciones intelectuales y sensuales [...] bajo las influencias de la herencia y de las circunstancias ambientes (*sic*), después de mostrar al hombre vivo en el medio social que él mismo ha producido, que modifica cada día y en el seno del cual manifiesta, a su vez, una transformación continua.⁷

Esto no significa que el trabajo de Zola se halle reducido únicamente a la adecuación y aplicación de terminología científica a la novela, su labor como teórico y líder de la escuela naturalista va más allá pues desde el momento en que aspira a transformar la novela en ciencia y al escritor en analista del hombre, intenta buscar en la literatura una función que va más allá del mero deleite espiritual o imaginario.

Zola pretendía que la novela otorgase algún beneficio para la sociedad, no mediante el didactismo o el puritanismo sino como utilidad práctica para remediar

⁷ *Ibid.* p. 60.

vicios y lacras sociales, por ello los protagonistas de sus novelas son personajes que figuran en los ambientes más sórdidos de la ciudad, misma que a su vez se transforma en el escenario más apto para la gestación, crecimiento y propagación de estos tipos sociales. Así la prostituta, el alcohólico, el ratero, la lavandera, el obrero, el vagabundo, y demás personajes procedentes de los bajos fondos ciudadanos figuran en las novelas naturalistas, donde su estilo de vida, lenguaje, vicios, mañas y peculiaridades forman la trama narrativa que a su vez es el resultado de la *observación* –de la sociedad– y de la *experimentación* –en la novela– que ha realizado el novelista experimentador.

La novela experimental tiene –según Zola– un proceso creador en el que entran en acción el genio y las ideas del novelista. Considerando que para escribir una novela el escritor naturalista parte de “hechos verdaderos” que luego manipula creando situaciones determinadas, a las que enfrenta a sus personajes, los cuales sucumben debido a la acción del determinismo, podemos decir que el proceso creativo de la novela naturalista se da de la siguiente forma: el novelista *observa* la sociedad, *comprende* lo que ve, *inventa* situaciones. Sin embargo, el proceso no es tan mecánico ni mucho menos simple, pero lo sintetizo de esta forma con la finalidad de comprender que más allá de la *observación* y la *experimentación* existe la *invención* -parte esencial e inherente a toda obra literaria- que Zola no omite pese a su pretendido cientificismo.

En las líneas anteriores he intentado mostrar que aún cuando Zola pretende convertir al novelista en científico, a la novela en ciencia, y tomar de ésta los procedimientos de observación y experimentación, está conciente de que en la novela y en general en la literatura debe haber cabida para la *creación*, lo cual nos permite entender que Zola no olvida la labor del novelista como artista y que intenta conciliar en *La novela experimental* ambos extremos hasta entonces antitéticos.

A pesar de que el naturalismo y sus postulados teóricos están sólidamente asentados en *La novela experimental* y magistralmente aplicados en las novelas de la serie de los *Rougon Macquart*, Émile Zola niega que el naturalismo sea una escuela, pues “no se encarna en el genio de un hombre ni en las locuras de un grupo, [...] sino que consiste simplemente en la aplicación del método experimental al estudio de la naturaleza y del hombre;”⁸ no obstante, su aseveración es un tanto cuestionable ya que el naturalismo fue una escuela literaria con tal magnitud que trascendió más allá de Francia, se extendió a España y a gran parte de Hispanoamérica, se encarnó en el genio del propio Zola e incluso se fraguó al calor del Grupo de Médan. Estos elementos confirman que en efecto el naturalismo es una escuela literaria cuyos alcances geográficos y estéticos trascienden en la literatura alrededor de veinte años, tiempo suficiente para que en España e Hispanoamérica surgieran textos críticos que se empeñaran en detractar los postulados principales e incluso que pretendieran “aclimatar” a las propias exigencias geográficas, culturales e individuales los postulados del naturalismo. Tal es el caso de la crítica y escritora española Emilia Pardo Bazán, cuya actividad literaria se vincula estrechamente con el naturalismo pero, como veremos más adelante, un naturalismo peculiar, matizado con ciertos rasgos que lo diferencian claramente del naturalismo francés.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) escribe bajo el título de *La cuestión palpitante* (1883) una serie de ensayos en los que opina acerca de los aciertos, desaciertos, límites y exageraciones del naturalismo francés. Si *La novela experimental* se interpreta como el “manifiesto” del movimiento naturalista, *La cuestión palpitante* se puede entender como una lectura crítica y enriquecedora de la serie de ensayos que conforman *La*

⁸ *Ibid.* p. 83.

novela experimental. Emilia Pardo Bazán integra a *La cuestión palpitante* un atractivo resumen del movimiento naturalista, revisa los antecedentes y orígenes del mismo, pasando por los escritores realistas más reconocidos, hasta que centra por completo su atención en los Goncourt, Daudet y Zola para luego finalizar con un breve análisis de la situación literaria de su época en Inglaterra, Francia y España.

La cuestión palpitante revisa y reinterpreta los principales postulados del naturalismo de Zola y busca adecuarlos a la tradición moral y literaria de España. Debemos entender este intento no como una osadía mal estructurada y vanidosa sino como un importante logro y un aporte más para el naturalismo, pues resulta evidente que “la aplicación del método experimental al estudio de la naturaleza y del hombre” propuesto por Zola halló eco rápidamente en el extranjero, motivando a varios escritores y hombres de letras a rechazar, admitir o cuestionar la escuela que ya para entonces se conocía como naturalismo.⁹

El naturalismo de Pardo Bazán posee ciertas variaciones con respecto del de Zola mismas que nos permiten trazar entre ambas escuelas una línea divisoria si no temporal,¹⁰ por lo menos sí teórica. Emilia Pardo Bazán coincide con Zola en que la novela es un reflejo de la realidad exterior y un modo de conocimiento; sin embargo niega tajantemente el *determinismo* en sus dos manifestaciones (hereditario y del medio ambiente) pues al ser una mujer con profundas creencias católicas considera que aceptar que el ser humano es –como afirma Zola– el mero producto de las taras hereditarias y de los vicios sociales, resulta más que una inexactitud, una irreverencia

9 Emilia Pardo Bazán no fue la única escritora española que discutió y practicó el naturalismo. Leopoldo Alas *Clarín*, en un discurso que pronunció en el Ateneo habla en favor de éste, señalando algunos excesos y haciendo ciertas precisiones. Véase: Rosa de Diego, “Introducción”, en Emilia Pardo Bazán. *La cuestión palpitante*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998, pp. 121-131.

10 El naturalismo comienza a tener cierto eco en España hacia 1880, año en el que aparecen las traducciones españolas de algunas novelas francesas, entre ellas las de Zola, Daudet, los Goncourt y Maupassant.

ya que “el mérito singular de la teología católica consiste en romper las cadenas del antiguo fatalismo [para] reconocer el *libre arbitrio absoluto*.”¹¹ Mientras que el naturalismo propuesto por Zola niega la capacidad suprema que Dios otorgó al ser humano para decidir hacia dónde dirigir su vida. Esta pugna entre *determinismo* y *libre albedrío* puede parecernos un tanto ajena a los fundamentos teóricos del naturalismo ya que entran en juego temas religiosos que nada tendrían que ver con la teoría naturalista. Sin embargo, en esta disyuntiva radica la diferencia capital entre el naturalismo de Zola y el naturalismo de Pardo Bazán.

Por un lado Émile Zola se enfoca en las ciencias e incluso basa sus postulados teóricos en las ideas desarrolladas por el médico Claude Bernard, por otro lado Emilia Pardo Bazán aún cuando acepta que el naturalismo ofrece en la novela un modo de conocimiento y un reflejo de la realidad, desconfía de las teorías de Darwin y de otros científicos pues le parecen rudimentarias e incluso sin fundamento.¹² De esta forma podemos marcar claramente las distancias entre un tipo de naturalismo y otro. Si Zola justifica su teoría en el adelanto científico de su siglo y tratar de convertir la novela en ciencia; Pardo Bazán ve en la novela naturalista y en la escuela misma una nueva forma de entender y representar la realidad circundante “en la que hay un Dios providencial que no interviene en la decisión individual de cada hombre y en su libre albedrío,”¹³ donde la conducta del ser humano no es mero producto del instinto

11 Emilia Pardo Bazán. *La cuestión palpitante*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998, p. 144. El énfasis es mío.

12 “el darwinismo (*sic*) no pertenece al número de aquellas verdades científicas demostradas con evidencia por el método positivo y experimental que Zola preconiza [...] sino que, hasta la fecha, no pasa de sistema atrevido, fundado en algunos principios y hechos ciertos, pero riquísimo en hipótesis gratuitas, que no descansan en ninguna prueba sólida, [...] he aquí que todo el aparato científico de Zola se viene a tierra, al considerar que no procede de las ciencias seguras, cuyos datos son fijos e invariables, sino de las que él mismo declara que empiezan aún a balbucir y son tan tenebrosas como rudimentarias.” *Ibíd.* p. 249.

13 Rosa de Diego, “Introducción”, en Emilia Pardo Bazán, *op. cit.* p. 52.

ciego y de la concupiscencia desenfrenada, ya que el hombre es un ente completo que también posee un lado espiritual.

A pesar de la clara diferencia entre el pensamiento de Zola y el de Pardo Bazán debemos comprender que el objetivo principal de *La cuestión palpitante* no consiste en desacreditar las ideas teóricas de Zola, ni mucho menos en eclipsar su figura; la escritora española respeta y reconoce el genio intelectual y el aporte teórico del escritor francés e incluso se declara partidaria del método. La finalidad de *La cuestión palpitante* consiste en “orientar a los círculos literarios y a la opinión pública sobre la gran transformación que se estaba operando en la novela europea, [así] como introducir en España algunos aspectos formales del naturalismo francés,”¹⁴ además de adaptar los postulados teóricos zolianos a las exigencias culturales de la tradición literaria española. De ahí que hacia el final del libro, Emilia Pardo Bazán, afirme que en tanto que España y Francia no son países iguales o siquiera similares, el Realismo que es la tradición de la literatura española, “es un instrumento de comprobación exacta, [que] da en cada país la medida del estado moral, bien cómo el esfigmógrafo registra la pulsación normal de un sano y el tumultuoso latir de pulso de un febricitante;”¹⁵ y por consiguiente es la escuela literaria más adecuada para conocer y representar el tipo de sociedad que prevalece en España, que es por supuesto muy diferente a Francia.

Una vez que hemos puntualizado la postura de Emilia Pardo Bazán frente a las teorías de Émile Zola podemos ahondar en el naturalismo de la escritora española. En 1886, tres años después de la publicación de *La cuestión palpitante*, Albert Savine, traductor y prologuista del texto al francés encontró en las ideas de la autora una

¹⁴ *Ibíd.* p. 9.

¹⁵ Emilia Pardo Bazán, *op. cit.* p. 303.

singularidad en el tratamiento de los postulados naturalistas, observó que el rechazo del determinismo preconizado por Zola y la sustitución por el libre arbitrio absoluto que defendía la escritora, eran elementos suficientes para denominar “naturalismo católico” a la escuela que, según él, capitaneaba Pardo Bazán. Como podemos observar, en un tiempo realmente corto los intelectuales que leyeron *La cuestión palpitante* –incluso el propio Zola–¹⁶ notaron la singularidad del pensamiento de Emilia Pardo Bazán respecto del naturalismo e intentaron denominarlo de algún modo con el objetivo de que se diferenciara del naturalismo francés. Al respecto Rosa de Diego afirma:

Emilia Pardo Bazán actualiza y canaliza las corrientes realistas nacionales, adaptándolas a las nuevas teorías literarias estéticas europeas. Efectúa, en definitiva, una investigación de la realidad literaria del momento desde un punto de vista crítico equilibrado. Toma del Naturalismo francés [...] el método analítico y experimental, [...] la descripción objetiva, [...] el análisis de los fenómenos sociales, [...] el lenguaje, digamos impersonal; [...] conjugando armónicamente naturalismo y catolicismo. Se trata de un *Realismo científico* específicamente español.¹⁷

Pardo Bazán considera que los principales yerros del naturalismo consisten en que al caracterizar al ser humano toma en cuenta únicamente las influencias físico-químicas que el medio ambiente y la herencia fijan en él, convirtiéndolo en un esclavo del instinto y de la concupiscencia desenfrenada, lo cual –en la práctica novelística– resulta artificioso y afectado pues se desatienden los móviles morales, íntimos y delicados del individuo. Por otro lado, al intentar convertir al artista en científico,

¹⁶ “Zola opina que se trata de una obra que figurará, sin duda alguna, entre las más importantes que se han escrito acerca del movimiento literario contemporáneo. Posteriormente en una entrevista con el señor Rodrigo Soriano en *La Época*, vuelve a insistir en el interés del estudio, pero esta vez subrayando la incompatibilidad entre la doctrina naturalista y las creencias de la autora: «lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la señora Pardo Bazán sea católica ferviente, militante, y a la vez naturalista; y me lo explico sólo por lo que oigo decir de que el Naturalismo de esa señora es puramente formal, artístico y literario.»” Rosa de Diego, “Introducción” en Emilia Pardo Bazán, *op. cit.* p. 52.

¹⁷ *Ibid.* pp. 68-69.

Zola olvida que –según Pardo Bazán– una de las labores principales del artista radica en realizar la belleza.

Tomando en cuenta las llamadas de atención que la autora hace al naturalismo francés así como la defensa y reconocimiento de la existencia de un Dios providencial que otorga al ser humano el libre albedrío, podemos comprender que para Pardo Bazán el realismo es la vía adecuada para que la literatura española reproduzca la realidad que vive.

Si es *real* cuanto tiene existencia verdadera y efectiva, el *Realismo* en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el *Naturalismo*. Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del Naturalismo y del idealismo racional. En el Realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de dos escuelas extremas [...]¹⁸

Recapitulando, podemos establecer que el naturalismo de la escritora española no se identifica propiamente con el naturalismo como tal, pues en la escuela que ella acepta como válida sí hay cabida para la existencia divina, para el libre albedrío y para la representación integral del ser humano –tanto el lado pasional como el espiritual– elementos que hacen del realismo, según la visión de la autora, la escuela literaria que mejor cumple las exigencias culturales, sociales y literarias de España en dicha época. Sin embargo, no podemos negar la existencia de naturalismo en España y más específicamente en la novelística de Pardo Bazán pues en su obra *Un viaje de novios* (1881) se encuentran algunas de las principales características esbozadas por Zola en *La novela experimental*.¹⁹

18 Emilia Pardo Bazán, *op. cit.* p. 151.

19 Rosa de Diego considera que esta novela constituye “la antesala de *La cuestión palpitante* y presenta, en efecto, ciertos rasgos próximos al naturalismo, como ese intento de ofrecer el máximo de verosimilitud a través de la acumulación de datos físicos o una detallada enumeración de los síntomas de una enfermedad”. Rosa de Diego, “Introducción”, en Emilia Pardo Bazán, *op. cit.* p. 35.

Apoyándonos en los postulados teóricos de *La cuestión palpitante* y en la *praxis* de los mismos en la novela ya mencionada es posible afirmar que el naturalismo de Emilia Pardo Bazán no se puede confundir con los postulados del realismo, pues aún cuando ella enfatiza la importancia de la escuela realista argumentando que es la más apropiada para representar la realidad española, podemos asumir que *La cuestión palpitante* reúne algunos principios teóricos de lo que más tarde será el naturalismo español.

Cuando Emilia Pardo Bazán sostiene que el naturalismo es un “método de observación y experimentación, que cada cual emplea como puede; [un] instrumento que todos manejan en diferente guisa,”²⁰ comprende magistralmente la problemática teórica y crítica que implica diferenciar las tendencias naturalistas entre un país y otro; pues si bien hoy en día podemos reconocer que existe un naturalismo francés, un naturalismo español, un naturalismo hispanoamericano e incluso un naturalismo mexicano, los límites entre unos y otros son todavía muy nítidos.

20 Emilia Pardo Bazán, *op. cit.* p. 301.

Hablar de naturalismo en Hispanoamérica y pretender buscar como en los casos de Francia y España un representante, un escrito teórico o siquiera un grupo que encabece la escuela, resulta más que complicado, imposible, pues la extensión del continente y la diversidad de estilos de vida en cada país impiden unificar bajo el mismo rótulo las características socio-culturales que debiera tener en común el naturalismo hispanoamericano. Por tal motivo, y esperando no parecer demasiado informal, he decidido ceñir mi comentario del naturalismo en Hispanoamérica únicamente a las características generales que la escuela adquirió al insertarse en el continente.

Para hablar del naturalismo hispanoamericano tomaré como guía el texto de Guillermo Ara titulado *La novela naturalista hispanoamericana*, pues no obtuve –como en el caso de Zola y Pardo Bazán– un texto teórico que perteneciese a algún escritor o crítico situado dentro de la propia escuela.

Guillermo Ara considera que en Hispanoamérica el naturalismo se entendió de manera un tanto distinta a como se concebía en Francia; si allá su origen fue producto “del progreso científico del siglo”, en Hispanoamérica se asume como oportunidad para que el novelista adquiriera compromiso con la sociedad y el país en que vive, olvidando el ejercicio literario como mero deleite estético, así

el novelista deja de ocuparse de sí mismo para entrar en la masa de la sociedad y denunciar sus males; [el escritor] se proponía a sí mismo la no tolerancia, [...] quería transformar, introducir en las caducas estructuras de una postiza jerarquización, un sentido nivelador de la justicia, ya que hasta entonces la novela había ofrecido un rostro exterior y conformista de la vida americana.²¹

21 Guillermo Ara. *La novela naturalista hispanoamericana*. Argentina: EUDEBA, 1979, pp. 5-6.

En este sentido el naturalismo hispanoamericano se asemeja un poco al naturalismo francés pues busca que la novela sea útil para la sociedad y que mediante el ejercicio literario se describa o por lo menos se dé voz a los sectores sociales más bajos y a sus problemáticas vitales, todo ello con el fin de poner el dedo en la llaga y hacer visible aquello que se intentaba ocultar tras la ostentación del progreso de la urbe moderna.²²

No es extraño que en la novela naturalista hispanoamericana la ciudad tenga una importancia fundamental, pues la urbe en aras de expansión se perfila como el sitio en el que se aglutina una multitud de personas diversas con una serie de problemas igualmente heterogéneos.²³ El crecimiento e industrialización que experimentaban casi todas las grandes ciudades de los países hispanoamericanos a mediados del siglo XIX, y las transformaciones que estos cambios traían consigo, tanto en el campo como en la propia urbe, son los temas de mayor interés para los escritores naturalistas hispanoamericanos. Si el desarrollo económico de la metrópoli y su constante expansión dieron como resultado el empobrecimiento y marginación del campesinado, la migración –como búsqueda de nuevas oportunidades económicas– traerá consigo una serie de problemas sociales y económicos que formarán parte del complicado entramado social ciudadano, mismos que el escritor naturalista hispanoamericano denunciará en sus novelas abordando temas como la problemática de la opresión y la marginación en que viven el mestizo, el negro y el indígena; la acumulación desigual de dinero proveniente de la industrialización; el trabajo obrero y las problemáticas

22 “El interés más sostenido de los testimonios naturalistas se centra en los núcleos urbanos por una tendencia propia de la escuela al estudio de los conflictos sociales de las zonas más bajas. La concentración demográfica en las grandes ciudades acentúa la gravedad de los problemas de adaptación con su secuela de evasión y desarraigo [...]” *Ibíd.* p. 13.

23 “El mayor número de documentos naturalistas plantan [...] en la ciudad, donde el hombre y la mujer juegan el drama de su inadaptabilidad y su aislamiento enfrentados a la miseria, el vicio, al abandono, la ignorancia, la rapiña de los políticos, los estancieros, los industriales, a la herencia de abominación y esclavitud física y espiritual.” *Ibíd.* p. 14.

económicas; la promiscuidad y las deformaciones morales productos del hacinamiento urbano y los vicios que esto acarrea, principalmente el alcoholismo y la prostitución, siendo este último uno de los temas favoritos de los escritores naturalistas.

Menos marcada es en Hispanoamérica la pretensión de convertir al novelista en científico, no obstante sí existe en buena parte de los escritores naturalistas hispanoamericanos cierta tendencia a observar la realidad y extraer de ella personajes, temas y situaciones que figurarán en sus novelas. Si en Francia y en España la ciudad y los tipos sociales que en ella habitan se convierten en los protagonistas de las novelas naturalistas, en Hispanoamérica además de la ciudad se incluyen como escenarios muchas veces protagónicos la selva, la sabana y la pampa, lugares agrestes e indómitos que forman parte importante del paisaje de varios países americanos y de muchas novelas que hallan en estos lugares más que un mero elemento de ambientación narrativa.²⁴

Para el naturalismo hispanoamericano no son ajenos los conceptos *determinismo del medio ambiente* y *determinismo hereditario*, pues en la mayoría de las novelas naturalistas ambos tienen una presencia más o menos importante. Mientras el determinismo hereditario en la novela naturalista hispanoamericana “aparece como la consecuencia intelectual de un complejo estado de cosas al que acudía tanto el determinismo biológico como el surgido de culpas originadas en el magma de la naturaleza americana y en su geografía;”²⁵ el determinismo del medio ambiente llega

24 Tal es el caso de las novelas, *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos; *Don Segundo Sombra* (1926) del argentino Ricardo Güiraldes y *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera, obras en las que la sabana, la pampa, y la selva forman parte integral del relato pues además de figurar como personajes con vida propia, forman parte indispensable para comprender la actitud salvaje, instintiva y bestial de sus protagonistas quienes se ven influidos por lo que Zola llamó determinismo del medio ambiente, concepto que en estas novelas está magistralmente ilustrado.

25 Guillermo Ara, *op. cit.* p. 14.

a figurar como parte indispensable de la narración, entendiéndose como causa o explicación de las acciones de los personajes.

Si consideramos que la selva, la pampa y la sabana son espacios peligrosos e indómitos, comprenderemos mejor que el naturalismo hispanoamericano se caracteriza por demostrar que la conducta instintiva del ser humano es el resultado de su contacto con el medio ambiente hostil que lo impulsa a satisfacer sus necesidades más primitivas. Sin embargo, no debemos asumir que adjudicar la actitud de los personajes al influjo del ambiente es el resultado de la fascinación febril que el escritor siente por el paisaje natural americano, sino una posible vía para hallar respuesta a las problemáticas sociales y culturales de su siglo. Si con el romanticismo se cantaba a la belleza paisajística y natural del ambiente, con el naturalismo se intenta buscar una verdad más honda que explique “la realidad política, social y psicológica sin perversiones éticas o literarias.”²⁶

En Hispanoamérica –al igual que en Francia y España– el naturalismo fue criticado enérgicamente. Los escritores de las otras escuelas literarias y algunos críticos acostumbrados a encontrar “belleza” en la literatura consideraban que los temas y el lenguaje de los escritores naturalistas rayaba en lo grotesco y que las motivaciones que originaban páginas tan desagradables eran producto de almas corrompidas que no creían en las cosas divinas ni en las humanas, empeñadas en reproducir el mal gusto y abusar “de la grosería naturalista a lo Zola.”²⁷ No obstante, Federico Gamboa, que también recibió fuertes críticas por la “impudicia” de sus novelas explicó el efecto que el estilo naturalista provocaba en el lector de la época:

²⁶ *Ibíd.* p. 11.

²⁷ *Ibíd.* p. 16.

el lector [de novelas románticas] quedaba complacidísimo: se le hacía agua la boca con las picardías leídas, mas al cerrar el libro tranquilizábase con la consideración de que aquello no era cierto. Ahora no: si acaso concluye el libro, quédale ingrata impresión, precisamente porque lo leído es verdadero; parecele que en vez de una lectura asiste como testigo a un proceso real, ante un tribunal incorruptible, el de la propia conciencia. Ha visto su retrato, su caricatura y se indigna; no le place que se lo echen en cara. Prefiere el engaño, las hipocresías.²⁸

El surgimiento del naturalismo en Hispanoamérica era, para algunos de los escritores que se asumían pertenecientes a la escuela, una consecuencia inevitable producto de las condiciones políticas, sociales y económicas por las que atravesaban los países del continente; al respecto comenta el escritor peruano Luis Alberto Sánchez:

No se trata de afirmar que Echeverría influyó sobre Zola, pero cabe afirmar que sin Zola, bajo la acción de los hechos, el naturalismo habría surgido inevitablemente [...] Echeverría no obedecía a un mero impulso personal. Se inspiró [para escribir *El matadero*] en la realidad que lo rodeaba. Así ocurrió en infinitos casos. Si el naturalismo creció entre nosotros [los escritores hispanoamericanos] después de 1870, se debió, más que a Zola, a las circunstancias que nos envolvían [...] motines, asonadas, guerras, revoluciones...²⁹

En Hispanoamérica los escritores naturalistas son más concientes de la labor social que implica su trabajo como novelistas, para ellos el acto de novelar los bajos fondos sociales y la vida de la gente que ahí habita es, más que un deseo de innovación artística y literaria, “un deseo de asumir totalmente la realidad americana en su verdad profunda”³⁰ sin dejar de lado la política o la religión, que son las problemáticas más ásperas y difíciles de abordar. Siguiendo el pensamiento de Guillermo Ara enumeraré a continuación algunas características del naturalismo hispanoamericano, veremos que en muchos de los casos retoma varios aspectos del naturalismo francés:

28 *Ibíd.* p. 17. Guillermo Ara no proporciona la fuente de donde extrajo el texto.

29 *Ibíd.* p. 16. Guillermo Ara no indica la fuente de donde extrajo el párrafo citado, no obstante, asumo que cuando menciona al escritor Esteban Echeverría y lo análoga con Zola, lo hace porque el cuento *El matadero* (1838) del escritor argentino es considerado por gran parte de la crítica como el antecedente más lejano del naturalismo en Hispanoamérica.

30 *Ibíd.* pp. 17-18.

- a. Pinta el ambiente con relativa objetividad, ocupándose principalmente de los bajos fondos sociales con preferencia de la vida y trabajo rural. En ocasiones se ocupa de la sociedad burguesa o aristocrática.
- b. Pretende una observación científicista en tanto que se vale de la observación de la sociedad para reproducir sus problemáticas. Afirma las más de las veces el determinismo hereditario y del medio ambiente, éste se relaciona con la actitud instintiva de los personajes.
- c. Predomina en la descripción un espíritu amargo y pesimista que muchas veces va acompañado de la exhibición del desorden, de la enfermedad y la miseria, estos problemas parecen no tener solución.

Es importante señalar que Ara encuentra en el naturalismo hispanoamericano algunas peculiaridades que son totalmente ajenas a las influencias del naturalismo francés, y aunque él no les brinda mayor importancia considero indispensable tenerlas muy en cuenta, pues de ellas depende la distinción que hay entre el naturalismo francés y el naturalismo hispanoamericano. A continuación –glosando a Guillermo Ara– enumeraré las peculiaridades que la escuela adquirió al introducirse en el continente americano:

1. *Critica al clero*, el dogma católico y su doble moral que por un lado censura ciertos actos de injusticia e inmoralidad y por otro es el principal cómplice.
2. *Ataca el capitalismo*, la exhibición orgullosa de riquezas, el falso proteccionismo imperialista y los males eternos de la política caudillesca egoísta.

3. *Salva la culpa de la mujer caída* y ataca la prepotencia y el desplante del machismo brutal. Esto aparece principalmente en novelas donde las condiciones sociales adversas arrastran a la prostitución a jóvenes inocentes.³¹
4. *Reconoce la existencia de sentimientos elevados* que en ocasiones llevan a finales de relativo optimismo.
5. *En ocasiones culmina con relativo optimismo* pues el amor satisfecho triunfa sobre la religión y los prejuicios sociales de posición o raza; e incluso los personajes obtienen alguna oportunidad para reivindicarse.
6. *Salva la fe en Dios y en la belleza* de ahí que sea posible la existencia de las tres características anteriores, pues de alguna manera los sentimientos elevados, el optimismo y el perdón que se le otorga a la mujer caída derivan, pese al anticlericalismo mencionado en el primer punto, del catolicismo.³²
7. *Se puede llegar a confundir con el modernismo* debido a la cuidadosa forma de la obra y los refinamientos estilísticos y descriptivos.³³

Tomando en consideración los siete puntos anteriores podemos establecer que efectivamente hay distinciones entre el naturalismo hispanoamericano y el francés,

31 El caso de Federico Gamboa y *Santa* es muy representativo al respecto pues, como veremos más adelante, en esta novela la mujer pecadora y condenada por la sociedad entera alcanza el perdón de Dios y del narrador.

32 Esta contradicción entre anticlericalismo y reconocimiento del perdón y de los sentimientos preconizados por la religión es un problema constante que encontraremos en la mayoría de las novelas de Federico Gamboa, no obstante el tema es sumamente complicado y rebasa los límites y objetivos del presente trabajo por lo que lo mencionaré de manera muy breve en el apartado dedicado al estudio de *Santa*.

33 No considero que el naturalismo hispanoamericano pueda llegar a confundirse con el modernismo; si bien muchas de las novelas naturalistas poseen un estilo cuidado y en ocasiones hasta poético, no podemos hablar de confusión entre una escuela y otra. Yo más bien hablaría de *hibridación estilística* entre escuelas literarias –principalmente entre naturalismo, romanticismo y modernismo– y afirmar que debido a la cercanía temporal y espacial que las une, y a la contemporaneidad que guardan muchos escritores adscritos a una y otra escuela resulta plausible que algunos novelistas incluyeran en sus textos conciente o inconcientemente elementos formales y estilísticos de una u otra escuela, aunque originalmente la obra perteneciese sólo a alguna de esas corrientes.

mismas que se explican básicamente por las diferencias políticas, culturales y sociales existentes entre un continente y otro.

Sin embargo, no podemos olvidar que en Hispanoamérica conviven durante casi todo el siglo XIX cuatro escuelas literarias: el romanticismo, el naturalismo, el modernismo y el realismo, y que debido a la simultaneidad temporal, teórica y estilística de cada una de ellas resulta probable que existan entre los autores adscritos a cada escuela ciertos intercambios estilísticos y hasta temáticos, que muchas veces culminan en la “contaminación” de las características de una obra vinculada a cierta escuela por el influjo de otra perteneciente a una escuela totalmente diferente. Este fenómeno denominado *hibridación* es común en la literatura hispanoamericana, y en el caso del naturalismo resulta muy interesante pues podemos advertir que éste acepta ciertas influencias de la escuela romántica, aún cuando niega el excesivo lirismo de la misma; e incluso convive con el modernismo, aún cuando éste preconiza la premisa de “el arte por el arte.”

El vínculo que de alguna manera mantienen el modernismo y el romanticismo con la escuela naturalista no es aplicable a todos los autores y a todas las obras naturalistas. Si en algunos casos es posible encontrar en el lenguaje de la obra elementos líricos que pueden vincular al texto con el romanticismo, así como la presencia de ciertos temas y motivos modernistas esto no significa que el naturalismo se haya infestado de las características de las otras dos escuelas perdiendo su esencia y objetivos propios, más bien indica que en Hispanoamérica existió un profundo y fructífero diálogo entre estas escuelas literarias que permitió que cada una de ellas, en este caso el naturalismo, registrase en algunos autores y obras representativas ciertos rasgos pertenecientes ya sea al romanticismo, ya sea al modernismo.

De esta forma comprenderemos que las peculiaridades del naturalismo hispanoamericano se deben en gran medida a la hibridación literaria que lejos de restar trascendencia a la escuela naturalista, le otorgó el sello distintivo que la diferencia del naturalismo francés y/o del naturalismo español.

Si hablar de naturalismo hispanoamericano encierra una complejidad importante, más difícil es acercarnos al naturalismo mexicano pues la crítica literaria aún no logra determinar que haya existido en nuestro país. Esta discrepancia es explicable si recordamos que en Hispanoamérica surge una hibridación literaria entre las principales escuelas del siglo XIX fenómeno que, como es de esperar, también se manifestó en México, trayendo consigo cierta incertidumbre respecto de la existencia del naturalismo en este país.³⁴ No obstante, esta polémica rebasa los objetivos del presente trabajo por lo que me limitaré a dar un panorama general de la situación del naturalismo en México, prescindiendo del análisis detallado y profundo del problema ya que se pueden consultar trabajos muy iluminadores al respecto.³⁵

María Guadalupe García Barragán, en su libro titulado *El naturalismo en México* (1979),³⁶ aporta datos interesantes relacionados con esta polémica, los argumentos

34 “Numerosos críticos estiman que el naturalismo puro no existe en España ni en México, porque siendo católicos algunos de sus supuestos cultivadores, mal se avienen sus principios religiosos con el riguroso determinismo naturalista. Entre las objeciones para aceptar la existencia del naturalismo hay que contar el intenso sentimiento romántico que satura las letras del siglo XIX en México, tanto o más que en el resto de Hispanoamérica, y que persiste hasta bien entrada la centuria actual. [...] Para defender la autenticidad de nuestros naturalistas, podríamos afirmar que el naturalismo puro apenas existe entre los mismos maestros franceses creadores de dicho movimiento literario. El propio Émile Zola cometió graves infracciones a sus postulados.” María Guadalupe García Barragán. *El naturalismo en México*. México: UNAM, 1979, p. 9.

35 Véanse los textos: 1) John S. Brushwood. *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973. 2) Manuel Pedro González. *Trayectoria de la novela en México*. México: Ediciones Botas, 1951. 3) Ralph, Warner. *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*. México: Antigua Librería de Robredo, 1953.

36 El año de publicación y el título corresponden a la primera edición del texto, no obstante, en 1993 se hizo una segunda edición del libro en la cual se pone al día la información referente a autores, obras y ediciones que en 1979 no habían sido integrados en el texto por razones diversas; en esta segunda edición también se modifica el título del libro, llamándolo *El naturalismo literario en México*. Aún cuando la edición de 1993 ofrece adiciones de autores, obras y ediciones de las mismas que no se incluyeron en la de 1979, he decidido citar el texto titulado *El naturalismo en México*, de 1979, pues la información referente a Federico Gamboa se halla sin modificación alguna.

que ofrece la autora para respaldar la presencia de la escuela naturalista en México me parecen bastante sólidos y convincentes por lo que, siguiendo sus ideas, intentaré abordar brevemente el tema.

De manera similar a lo que ocurre en Hispanoamérica con el cuento *El matadero*, existen en México una serie de obras consideradas como precursoras del naturalismo³⁷ en cuyos temas, técnicas narrativas o personajes se vislumbran gérmenes de los postulados formales que más tarde se incorporarán desde Francia al Continente Americano. María G. García Barragán considera que la novela *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o Los charros contrabandistas de la rama* (1865), de Luis G. Inclán, junto con los *Cuentos mineros* (1881), de Pedro Castera, figuran entre las primeras obras naturalistas mexicanas “a causa del intenso realismo de sus descripciones, que a veces puede parecer brutal.”³⁸ En estas obras, señala García Barragán, conviven elementos que destilan de puro naturalismo con algunos rasgos románticos que se hacen presentes por medio del lenguaje hiperbólico, de la profusión de metáforas y de otras imágenes lo que nos permite afirmar que, aún cuando en México existieron manifestaciones tempranas de naturalismo, éstas se hallaban mezcladas con las técnicas de las otras escuelas literarias del siglo XIX.³⁹ Lo anterior nos permite establecer que en México existió, al igual que en Francia, España y el resto de Hispanoamérica, un naturalismo con características especiales, mismas que corresponden a la situación cultural y social en que se encontraba nuestro país.

37 “En sus comienzos, el prenatalismo mexicano –si podemos llamar así a este movimiento precursor–, es independiente del francés. Sus tendencias sociales –cuando las tiene–, y sus detalles de un vivo realismo se relacionan estrechamente con nuestra realidad cotidiana y con la tradición literaria española. Estas primeras manifestaciones prenatalistas, que se producen cuando el romanticismo idealista impera aún en nuestra literatura, son asimismo, por lo general, relatos costumbristas y regionales.” María G. García Barragán. *op. cit.* p. 29.

38 *Ibid.* p. 17.

39 “[...] en Hispanoamérica, tenemos que hablar de producciones realista-naturalistas, romántico-naturalistas; o naturalistas con rasgos románticos, y viceversa, según la escuela literaria que en ellas domine.” *Ibid.* p. 27.

A pesar de la riqueza literaria que hay detrás del naturalismo mexicano resulta difícil comprender por qué esta escuela no se estudió en su momento de manera específica, ya que desde sus primeras manifestaciones se le recibió con cierta hostilidad crítica. Coincidiendo con García Barragán puedo afirmar que los principales factores que explican el olvido y descrédito de la novela naturalista en México son “la hostilidad del público hacia las obras medianas francesas así como el menosprecio que [muchos lectores mexicanos] muestran hacia sus propios escritores [pues] tienden a considerar superior todo lo que es extranjero, y especialmente lo europeo. [Esta] es la actitud malinchista de la crítica y del público nacionales, que los hombres de letras de ese tiempo mencionan y deploran.”⁴⁰

Afortunadamente hoy en día no existen esas tendencias despectivas hacia la novela naturalista, sin embargo, no hay aún acercamientos críticos que vean en la novela naturalista mexicana más que una serie de procedimientos literarios que, por cumplir o no con los preceptos zolianos, se pueden clasificar dentro o fuera del naturalismo. No creo que esta sea la mejor manera de acercarse al naturalismo mexicano, pues si existe en las obras naturalistas mexicanas cierta influencia del romanticismo y del modernismo, me parece una falta de tacto omitir este interesantísimo fenómeno literario, mismo que quizá pueda ayudarnos a comprender más a fondo las peculiaridades del naturalismo en nuestro país.

Por ello he decidido recuperar dicho fenómeno –*naturalismo híbrido*–⁴¹ y estudiar sus procedimientos, técnicas y alcances en la novela *Santa* de Federico Gamboa.

40 *Íd.*

41 He concebido este término sólo para aplicarlo en el presente trabajo, su objetivo principal tiene fines puramente descriptivos que se ciñen a los límites de este análisis. No pretendo introducir un nuevo concepto para denominar a todas las obras naturalistas mexicanas y/o hispanoamericanas que muestran rasgos de hibridación, sino únicamente describir con esas dos palabras el fenómeno que observo particularmente en *Santa*.

Si bien no basta estudiar sólo un autor y específicamente una obra para hacer generalizaciones respecto de lo que ocurre en México con el naturalismo, considero que estudiar la obra más representativa del naturalismo mexicano –como hasta ahora se la ha considerado– nos permitirá abrir una pequeña brecha que nos conducirá a las demás obras naturalistas, dándonos la oportunidad de ahondar en un futuro en la problemática del naturalismo mexicano a fin de comprender que éste “no es un brote esporádico con dos o tres autores y unas cuantas obras ocasionales, sino que en verdad existió, constituyendo un movimiento literario bastante completo, aunque aún imperfectamente conocido y explorado.”⁴²

42 María G. García Barragán. *op. cit.* p. 67.

Federico Gamboa y *Santa* en la disyuntiva naturalista

Federico Gamboa es uno de los escritores mexicanos más estudiados por la crítica literaria y paradójicamente, al igual que su narrativa, uno de los más difíciles de analizar, pues tanto su estilo de vida, como su estilo literario poseen peculiaridades y contradicciones ocultas bajo el rótulo del novelista porfiriano adepto al naturalismo. Sin embargo, tanto Gamboa como su narrativa –específicamente *Santa*– representan una clara muestra de la riqueza literaria mexicana del siglo XIX.

La adhesión de Federico Gamboa y su obra al naturalismo es una de las polémicas principales de la crítica literaria. El interés radica en que tanto la obra como la vida personal del escritor mexicano se ven pobladas por contradicciones estilísticas e ideológicas respectivamente que hacen de Gamboa un novelista particular que así como simpatiza con el régimen porfirista, también juzga ciertos sectores –como el burdel y algunas dependencias de gobierno– que resultaba arriesgado criticar.

Por otro lado la polémica del naturalismo en *Santa* sitúa a la novela en un lugar importante dentro de la narrativa mexicana decimonónica, pues la disyuntiva aplicación-negación de ciertos preceptos naturalistas revela importantes cualidades de la narrativa de Gamboa y específicamente de *Santa*, particularidades que otorgan la posibilidad de re-valorar y quizá re-clasificar la novela del escritor mexicano.

Federico Gamboa Sagasetta nació en la Ciudad de México el 22 de diciembre de 1864. Su padre, Manuel Gamboa, fue oficial juarista, gobernador de Jalisco y director del Ferrocarril Mexicano. Su madre Lugarda Iglesias fue hermana del escritor José María Iglesias.

Los primeros años de vida de Federico Gamboa corresponden a su formación académica en distintos colegios de la capital mexicana, hasta que en 1880, seis años después de la muerte de su madre, se muda junto con su padre y sus tres hermanos a Nueva York, donde Don Manuel Gamboa desempeñará diversas funciones como comisionado del Ferrocarril. La estancia del joven Gamboa en Nueva York influyó fuertemente en su formación académica pues aprende a hablar correctamente el inglés, lo que le permitirá a su regreso a México fungir como traductor en diversos diarios.

Durante su estancia en Estados Unidos, Gamboa se aficiona a los burdeles y centros nocturnos, pasión que motivará a Don Manuel Gamboa a enviar de vuelta a México al joven Federico con el objetivo de inscribirlo en el colegio de Emilio G. Baz, de donde se trasladará posteriormente a la Escuela Nacional Preparatoria, y años después a la Escuela de Jurisprudencia.

En 1883 muere el general Gamboa, y por órdenes de Porfirio Díaz recibe honores militares a pesar de su antiguo cargo como oficial del Imperio. Este gesto marcará de por vida a Federico Gamboa, quien guardará una eterna lealtad y agradecimiento hacia Porfirio Díaz. A raíz del fallecimiento de su padre, el joven Gamboa se ve en la necesidad de trabajar como traductor para el *Diario del Hogar* y para el periódico *El Lunes*. Más adelante, y gracias a su actividad como cronista, logra tener acceso

a importantes eventos sociales, políticos y culturales que le brindan la posibilidad de conocer a profundidad la vida y la sociedad mexicana de la época. Las crónicas sociales las firma con el sobrenombre de *La Coccardière* (el chauvinista).

Su actividad como escritor comenzó en 1889 con el libro titulado *Del natural, esbozos contemporáneos* en el que reúne una serie de cuentos con un importante trasfondo naturalista. Cabe destacar que en este mismo año ingresa al servicio diplomático como tercer secretario de la legación de México en Centroamérica, con sede en Guatemala. Ambos acontecimientos marcan el inicio de la etapa más importante en la vida del escritor mexicano pues su adhesión a la política porfiriana así como su interés por escribir novelas que “sacudan” al lector serán los principales rasgos que lo distinguirán como novelista.

En 1890 realiza su primer viaje por Europa, visita Londres y París donde se empapa de la cultura de la época. En ese mismo año es nombrado secretario de la legación mexicana en Argentina, país donde traba buena amistad con Rubén Darío. Este tipo de viajes propiciados en su mayoría por razones laborales “le permiten conocer las metrópolis, y le dan una ventaja sobre los demás novelistas mexicanos que únicamente se han acercado a ellas a través de sus lecturas.”⁴³ La trascendencia que tienen las grandes urbes es visible en casi todas sus obras y específicamente en *Santa* donde la Ciudad de México adquiere tal importancia que al igual que la joven prostituta se convierte en la segunda protagonista de la historia. Al respecto me atrevería a decir que Federico Gamboa es uno de los primeros novelistas mexicanos modernos de principios del siglo xx, en tanto que logra comprender y reproducir magistralmente en su novelas la preponderancia de la gran ciudad, otorgándole un papel casi protagónico

43 José Emilio Pacheco, “Introducción”, en Federico Gamboa. *Diario de Federico Gamboa 1892-1939*. México: Siglo XXI, 1977, p. 19.

que antecede de alguna forma a las novelas modernas del siglo xx, novelas que como *La región más transparente* otorgan un nuevo concepto a la ciudad como ente vivo que interactúa, determina y modifica el estilo de vida de sus habitantes. Acerca de este fenómeno en la novelística de Gamboa, José Emilio Pacheco comenta:

Gamboa se propone una tarea ambiciosa desde su primer libro titulado programáticamente *Del natural*: darle existencia artística a la nueva ciudad de México, hacerla protagonista de una novela nunca antes escrita que refleje la sensibilidad y la vida modernas. Mediante la sordidez Gamboa se propone edificar para México la imagen que sus novelistas habían formado en torno de París: la Babilonia industrial más fascinante mientras más repelente.⁴⁴

Hacia 1893 Gamboa visita en Francia a Zolá y a Edmond de Goncourt. Esta experiencia modifica, o por lo menos reorienta, su objetivo como novelista, pues en la anécdota que se refiere en su *Diario* es claro que la imagen que Gamboa había creado de Émile Zola contrastaba considerablemente con la verdadera personalidad del escritor francés que, según explica Gamboa, se mostró bastante vanidoso ante la visita de un partidario hispanoamericano como él. Por el contrario los resultados de la entrevista con Edmond de Goncourt son más alentadores pues Gamboa sostiene que a pesar de la edad avanzada del escritor de Auteuil, su respuesta fue más modesta, lo que le permitió entablar una conversación en torno a la concepción que cada uno tenía acerca de su labor como novelista.⁴⁵ Es posible que el resultado de ambas entrevistas haya definido parcialmente el enfoque que Federico Gamboa dio a sus novelas posteriores, pues resulta interesante el hecho de que en el prólogo de *Santa* cite a manera de epígrafe un pequeño párrafo de la novela *La fille Élisa* de Edmond

⁴⁴ *Ibid.* p. 18.

⁴⁵ Véanse las anotaciones del *Diario de Federico Gamboa 1892-1939* correspondientes al año 1893.

de Goncourt en vez de tomar algún párrafo de la abundante producción literaria y teórica del padre del naturalismo, Émile Zola.

En 1898 Federico Gamboa contrae matrimonio con María Sagaseta “cuya vida estará siempre a la sombra de su marido, y cuya personalidad apenas se significa en las memorias del autor, que, de hecho, relata el evento con un lacónico «12 de febrero. Hoy me casé.»”⁴⁶ Aunque el enlace matrimonial entre Gamboa y María Sagaseta no es el acontecimiento más importante en la vida profesional del escritor cabe mencionarlo porque la simpleza con que comenta su vida personal contrasta notablemente con la elocuencia con que generalmente habla de sus convicciones profesionales, ideológicas y literarias. Como ejemplo basta mencionar el discurso que Gamboa pronuncia ese mismo año ante Porfirio Díaz. En él el diplomático mexicano expone su contundente “rechazo e incluso su desprecio por la cultura y las razas autóctonas”⁴⁷ que significan para él una “raza desnuda de inteligencia y exhausta de sangre [que] agoniza en silencio, sin dejar nada.”⁴⁸ Estas palabras muestran claramente la postura antindigenista del escritor mexicano, una postura que más que censurable debe resultarnos comprensible dentro de las condiciones en que se halla inmerso Gamboa, pues él más que un mexicano malinchista y cruel, es un porfirista conciente y creyente, es decir un hombre que apuesta al progreso y a la civilización urbana y que ve en el campesinado una “antigua barbarie opuesta a la civilización urbana.”⁴⁹ Esto explica en pocas palabras porque “Gamboa no se dirige [en sus novelas], ni tiene la posibilidad de dirigirse, a los pobres sino a la ascendente clase media. [Él] no pertenece al pueblo

46 Javier Ordiz, “Introducción”, en Federico Gamboa. *Santa*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 15.

47 *Íd.*

48 José Emilio Pacheco, “Prólogo”, en Federico Gamboa. *op. cit.* p. 20.

49 *Ibíd.* p. 21

al que observa con arrogancia ni tampoco al grupo dominante. Encuentra su clientela en un público que busca entretenimiento, edificación moral, ayuda para explicarse el mundo en una era de grandes cambios sociales.”⁵⁰

En 1900 hace una gira diplomática por los países centroamericanos. Este mismo año nace su único hijo Miguel Félix Gamboa Sagaseta. En 1903 durante su estancia en Washington recibe los primeros ejemplares de *Santa* que le envía el editor Araluce. En este lugar escribe su pieza teatral *La venganza de la gleba* que se estrena en México con gran éxito dos años después. Esta obra teatral “tiene una conciencia de lo que significan las clases sociales difícil de encontrar en la literatura mexicana de su tiempo”⁵¹, pues aún cuando es claro que Gamboa no se interesaba por los problemas del campesinado mexicano, sí tenía la capacidad de percibirlos e incluso justificarlos valiéndose de una observación minuciosa. José Emilio Pacheco observa que el título de la pieza teatral comúnmente se ha relacionado con un síntoma prerrevolucionario en tanto que *gleba* se define como “terron que se levanta con el arado” y que metonímicamente, “al menos en el vocabulario de la derecha mexicana, [alude] al conjunto de peones, los siervos de la *gleba*.”⁵² En este sentido podemos decir que Gamboa, a pesar de ser antindigenista y porfiriano, era capaz de observar los problemas que aquejaban a la sociedad de su época, pues en el caso de *Santa* existe una crítica orientada hacia ciertos sectores que, como el burdel y la iglesia, eran controlados y/o auspiciados por instituciones gubernamentales.⁵³

50 *Íd.*

51 *Ibid.* p. 20.

52 *Íd.*

53 “No importa cuán contradictoria nos resulte la ideología de Gamboa (en lo que se parece a otros escritores mexicanos del porfirismo: europeizantes, antinorteamericanos, indiferentes al problema indígena), no cabe duda de que sus novelas revelan una decidida preocupación por las cuestiones sociales del momento y del propósito de escribir para crear conciencia de ellos, sobre todo entre sus numerosos lectores de la clase media que constituían básicamente su público.” José Miguel Oviedo. *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 2 Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 187.

Esta aparente contradicción entre su labor como novelista casi independiente y su compromiso con la diplomacia y específicamente con el régimen porfirista hacen de Federico Gamboa un hombre y más específicamente un novelista que “elige un medio de vida que le otorgue libertad para escribir hasta que, a semejanza de sus ídolos franceses pueda mantenerse con el producto de sus libros.”⁵⁴ Es así que la diplomacia y la literatura le otorgan, respectivamente, estabilidad económica y libertad creadora.

Durante los años prerrevolucionarios y revolucionarios Gamboa mantiene su convicción como porfiriano, jamás intenta adherirse hipócritamente a la nueva forma de gobierno, ni simpatizar con las nuevas ideas de personajes como Francisco I. Madero. A pesar de su convicción porfiriana, durante la presidencia de Madero mantiene sus puestos como diplomático e incluso Huerta lo nombra, en 1913, secretario de Relaciones Exteriores. En 1915 tras la victoria de los constitucionalistas se refugia en la Habana donde su difícil situación económica lo obliga a aceptar trabajos mal remunerados como periodista y escritor. En 1919 regresa a México donde se encuentra “un México muy distinto del que dejó y al que sirvió como diplomático, y en el que pasará los últimos años de su vida como un símbolo viviente de otro tiempo.”⁵⁵

En 1921 funge como profesor de Literatura Castellana en la Preparatoria y posteriormente “toma posesión de la Cátedra de Literatura Española e Hispanoamericana en la Facultad de Altos Estudios (posteriormente de Filosofía y Letras).”⁵⁶ En 1929 debido a sus ideas políticas lo cesan como profesor de la Facultad de Altos Estudios. Dicha cátedra le es nuevamente otorgada en 1934, y un año más

⁵⁴ *Ibíd.* .p. 19.

⁵⁵ Javier Ordiz, “Introducción”, en Federico Gamboa. *op. cit.* p. 21.

⁵⁶ *Íd.*

tarde es nombrado Doctor Honoris Causa. En 1938 la Academia Mexicana le rinde homenaje con motivo de los cincuenta años de la publicación de su libro *Del natural*. Después de esta fecha la salud del escritor se deteriora notablemente hasta que muere en la Ciudad de México el 15 de agosto de 1939.

Santa (1903) la cuarta novela de Federico Gamboa es su obra más exitosa y trascendente pues tanto el público en general como la crítica literaria le han otorgado un lugar privilegiado entre las novelas mexicanas más conocidas. Digo conocidas y no leídas, porque aún cuando la gente no haya leído la novela íntegramente tiene conocimiento de ella gracias a las múltiples adaptaciones cinematográficas y a las obras teatrales basadas en la novela.⁵⁷

Santa me interesa en tanto que es y ha sido motivo de muchos artículos críticos en los que se debaten las razones de su trascendencia. La mayoría de los críticos que abordan este tema coinciden en que la popularidad de *Santa* se debe a la manera en que Gamboa maneja el tabú de la prostituta, pues aún cuando se trata de un asunto sumamente escabroso para la época en que escribe, en toda la novela no se encuentran rastros de vulgaridad o ni siquiera existen situaciones en las que se hable de sexo explícitamente. Todas las descripciones referentes al cuerpo de la protagonista y especialmente las que aluden al acto sexual están veladas por un fuerte erotismo que en lugar de mostrar con viveza e impudicia lo indecible, ofrece al lector deliciosas e instantáneas muestras de aquello que apenas es permitido nombrar. Así “lo que resulta verdaderamente excitante no es lo que se muestra sino lo que, oculto, simplemente se insinúa. Pocas cosas hay más eróticas que un cuerpo que apenas deja entrever sus partes.”⁵⁸

57 Adriana Sandoval incluye en la edición de *Santa* que prologa un listado de tres de las adaptaciones de la novela al cine. La primera de 1918 fue dirigida por Ramón Peredo; la segunda de 1931 corre a cargo de Antonio Moreno; y la tercera de 1943 es del director Norman Foster, en esta última se incluye la música que Agustín Lara compuso para la película. Adriana Sandoval, “Prólogo”, en Federico Gamboa. *Santa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 351.

58 Sandra Lorenzano, “Ella no era una mujer, era una...”, en Rafael Olea Franco, (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, p. 186.

El título de la novela y el propio tema que aborda son considerados por la crítica como los principales factores que permitieron que *Santa*, hacia 1939, hubiese vendido más de sesenta mil ejemplares.⁵⁹ El título de la novela es importante porque en el nombre de Santa se condensan la pureza y el pecado, lo sagrado y lo profano, dando origen a un “oxímoron, es decir, la creación de un sintagma unitario a partir de un nuevo contexto que permite la convivencia no excluyendo elementos en principio contrapuestos,”⁶⁰ que suscita la curiosidad voyerista del lector, misma que halla plena realización en las descripciones cargadas de erotismo.

Además del título y el tipo de descripciones que existen en la novela, yo incluiría la estructura propia de la obra como uno de los motivos principales que explican el éxito de *Santa*. Si ponemos atención a la disposición y número de los capítulos que integran la novela observaremos que posee dos partes y que cada una tiene cinco capítulos en los que se distribuye la historia. El primero de ellos es importante porque abre la novela *in media res* cuando la joven –aún sin que el lector sepa por qué– llega al prostíbulo, este primer capítulo está magistralmente planeado pues es de esperar que el lector que comencese la lectura de la novela, difícilmente hubiese podido abandonarla sin saber los motivos que llevaron a la protagonista a prostituirse. En este caso “el morbo propio de la naturaleza humana”⁶¹ se ve tentado a indagar qué hay detrás de aquello que a medias se está contando. Sin embargo, aún antes del capítulo uno están los paratextos de la novela –el epígrafe y el prólogo– que, en este caso, funcionan como captadores de la atención del público o como referentes intertextuales, pero sobre todo como artificios literarios que otorgan a la novela un papel especial dentro de la narrativa

59 Muchas son las cifras de venta editorial que se le atribuyen a esta novela, sin embargo tomo el dato del artículo de Rafael Olea Franco titulado “Cien años del mito de *Santa*”, en Rafael Olea Franco. *op. cit.* p. 20.

60 *Ibíd.* p. 23.

61 *Ibíd.* p. 19.

naturalista mexicana. No obstante, estas funciones las analizaré más adelante, aquí las menciono únicamente para subrayar su importancia.

Como ya señalé líneas arriba, *Santa* ha merecido la atención de un gran número de estudios críticos en los que el enfoque central de acercamiento a la novela trata la adhesión de *Santa* a la escuela naturalista; este problema no ha dejado de llamar la atención de la crítica pues se considera que la novela no cumple al pie de la letra los postulados propuestos por Émile Zola, lo cual podría resultar suficiente para negar que la novela pertenezca al naturalismo. Sin embargo, negar la filiación naturalista de *Santa* no es tan sencillo.

Antes de continuar, debemos hacer un breve paréntesis para precisar que dentro del naturalismo existen dos aspectos un tanto diferentes. Aunque Émile Zola teorizó en *La novela experimental* las características del naturalismo, podemos afirmar que éste tiene dos matices: uno de ellos se halla contenido en los preceptos teóricos de *La novela experimental*, y podemos denominarlo –siguiendo a Laureano Bonet–,⁶² *corpus teórico*. Mientras que *la praxis creativa* correspondería, según Bonet, al desarrollo y aplicación del primero dentro de la novelística del escritor francés, en cuya práctica no siempre se cumplieron al pie de la letra la supuesta objetividad narrativa o el rechazo del lirismo en la descripción. Esta discordancia entre teoría naturalista y la práctica en la novela hace que Javier Ordiz considere que se debe “deslindar de forma conveniente el naturalismo *teórico* del *real*, [asumiendo que] el primero sólo existe a modo de principio programático en los ensayos de Zola, en tanto que el segundo se convierte en la expresión artística de aquél, y en él entran en juego aspectos fundamentales en toda creación: la libertad y el genio creador del artista.”⁶³

62 Laureano Bonet, “Introducción”, en Émile Zola. *op. cit.* p. 10.

63 Javier Ordiz, “Introducción”, en Federico Gamboa. *Santa*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 31.

De esta manera podemos asumir que aún cuando el naturalismo exige el cumplimiento de ciertos elementos teóricos, en la práctica éstos resultan si no inoperantes, por lo menos sí escasamente rigurosos. Así el naturalismo más que “un conjunto de recetas para escribir novelas”⁶⁴ es “un método de pensamiento y visión de la vida que todo escritor puede, luego, encajar en su personalísimo sistema retórico.”⁶⁵ Esto no significa que los lineamientos del naturalismo se vengán abajo y que cada escritor tenga la libertad de hacer y deshacer la teoría de *La novela experimental*, pero sí admite, y con mayor razón en el caso del naturalismo mexicano, la libertad creadora en cuanto a estilo literario se refiere.

Para ocuparnos del problema que implica determinar y caracterizar el naturalismo en *Santa*, debemos tomar en consideración las palabras que Federico Gamboa utilizó para hablar de su adhesión a la escuela naturalista:

Yo no soy naturalista profesional ni jamás me afilié, en arte principalmente, a escuela ni bandería ninguna. El que mis maestros mentales fueran los naturalistas franceses, más que los de otros países [...] no quiere decir nada [...] Mis libros me los dictó mi propio temperamento, y si resultaron naturalistas, naturalista me quedo hasta la hora de mi muerte, ya que no sé escribir de modo diverso; *pero un naturalista con mis más y mis menos personalísimos.*⁶⁶

Como podemos observar, Federico Gamboa comprendió que entre la teoría y la práctica del naturalismo había una distancia importante, y que el cumplimiento exacto de la primera en el arte literario era casi imposible, por lo que opta, con pleno uso de conciencia, por emplear en sus novelas algunos preceptos de la escuela naturalista, prescindiendo del rigor teórico que proponía Zola y sustituyéndolo por un estilo

64 Emilia Pardo Bazán. *op. cit.* p 125.

65 Laureano Bonet, “Introducción”, en Émile Zola. *op. cit.* p. 31.

66 Carta de F. Gamboa a J. O. Theobald del 17 de mayo de 1933, citada por Javier Ordíz, “Introducción”, en Federico Gamboa. *op. cit.* p. 31. El énfasis es mío.

literario muy suyo, que hace de su prosa un deleite sensitivo digno de “figurar entre los mejores ejemplos de prosa modernista.”⁶⁷

2.1 *El determinismo hereditario y del medio ambiente.*

Tomando en cuenta las palabras de Federico Gamboa, contenidas en la cita anterior, trataré de precisar en qué medida *Santa* es una novela naturalista, para ello consideraré el determinismo en sus dos vertientes: hereditario y del medio ambiente pues ambos son los pilares teóricos sobre los que descansa la teoría naturalista, además de que forman parte esencial de las características que diferencian esta escuela de la realista.⁶⁸

El determinismo hereditario y del medio ambiente son empleados en la novela naturalista para explicar los vicios y deficiencias del personaje protagónico a fin de que éste se muestre no como ser humano autónomo, sino como producto de las influencias que imprimen en él el ambiente y las taras fisiológicas. Si intentamos atribuir a la protagonista de *Santa* alguna de las variantes del determinismo nos daremos cuenta de que ambos postulados son inaplicables a su conducta, y que en todo caso no evidencian su depravación ni sus instintos pasionales, pues en ningún momento se justifica en el texto que Santa manifieste taras hereditarias o influencias del medio que la hayan llevado a la prostitución.

Aún cuando el narrador intente explicar “científicamente” porqué Santa se aclimata rápidamente al burdel y a los excesos de la vida galante, su justificación resulta una

67 María G. García Barragán. *op. cit.* p. 45.

68 Para Luis López Jiménez, las principales diferencias que existen entre realismo y naturalismo radican en que para el realismo los personajes conforman su vida al ambiente o reaccionan contra él, siendo víctimas de sí mismos; mientras que en el naturalismo son víctimas casi impotentes, pero concientes, del medio ambiente, que hace aflorar sus taras hereditarias y fisiológicas. Véase Luis López Jiménez. *El Naturalismo y España, Valera frente a Zola*. España: Alhambra, 1977, pp. 7-32.

demostración apresurada y sin fundamentos, una apostilla colocada a las volandas que no coincide con la configuración moral de su familia, pues cuando –en el capítulo tres de la primera parte– el narrador afirma: “es de presumir que en la sangre [Santa] llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo, [...] con lo que a las claras se prueba que la chica no era nacida para lo honrado y derecho [...]”⁶⁹ ya nos ha revelado, un capítulo antes, la genealogía de Santa así como su forma de vida en la tranquilidad del campo. Si examinamos a profundidad el significado y la importancia de la cita anterior lograremos observar que dicha justificación resulta inoperante para el postulado del determinismo hereditario, pues considerando que la transmisión de taras tiene más probabilidades de realizarse de manera directa entre una generación y otra, comprenderemos que buscar en el tatarabuelo de la joven algún asomo de depravación puede entenderse más bien como un guiño burlón por parte de Gamboa, con el que critica y satiriza las exageraciones del postulado determinista. Esto no resulta descabellado si recordamos que Federico Gamboa niega pertenecer a escuela literaria alguna, que el título de la propia novela es de por sí un inteligente oxímoron que subraya el significado de lo sagrado pero lo asimila a lo profano y que la anterior mención de las posibles taras hereditarias de Santa es la única alusión al determinismo hereditario en la novela.⁷⁰

Otro de los elementos que revelan la mordacidad de la cita estudiada es la imprecisión del verbo “presumir”. Llama la atención que el narrador haya empleado una expresión tan ambigua para fundamentar el determinismo en Santa, pues si hubiese deseado que

69 Federico Gamboa. *Santa*. Ed. Javier Ordiz. Madrid: Cátedra, 2002, p. 127. Todas las citas referentes a la novela pertenecen a esta edición, en adelante sólo indicaré la página entre paréntesis.

70 “El factor de la herencia –tan caro al naturalismo a la Zola– aparece de una manera totalmente artificial y forzada, con la famosa frase del narrador, al intentar explicar el instinto sexual mal resuelto de Santa [...]” Adriana Sandoval. “Un melodrama disfrazado de naturalismo”, en Rafael Olea Franco (ed.) *op. cit.* p. 234.

su hipótesis resultara más sólida –además de referirse a los padres de la joven, y no al tatarabuelo– debería haber empleado un verbo con mayor precisión, o simplemente hubiera prescindido de él, haciendo una afirmación acerca de las taras hereditarias de la joven, en lugar de valerse de un verbo tan ambiguo que permite al lector dudar de la veracidad y objetividad de la información que ofrece el narrador.

Así el determinismo hereditario es inaplicable al carácter de Santa pues ni sus padres, o por lo menos su madre, ni sus hermanos muestran inclinación alguna hacia el vicio o la depravación. Recordemos que Fabián y Esteban son personas católicas⁷¹ que guardan celosamente la honorabilidad de su madre y la honra de su hermana y que su configuración moral no se ve viciada en manera alguna. Ambos jóvenes se preocupan por el bienestar económico, físico y moral de Santa y Agustina mientras ésta mima y cuida celosamente a sus tres hijos y especialmente a Santa.

Al no haber determinismo hereditario en la configuración del personaje principal puede parecernos extraño que el narrador afirme: “[Santa] *víctima de sus propios instintos*, se abandonaba con indolencias y fatalismos de odalisca a lo que diputaba por su mala suerte.” (p, 128, el énfasis es mío) No obstante, debemos comprender que esos “instintos” que subyugan a la joven no son resultado de impulsos bestiales, sino una manifestación del libre albedrío que Santa ejerce dentro de las limitantes sociales que le imponen las condiciones morales y sociales.⁷²

71 En la novela hay muchos elementos que sustentan la religiosidad de Agustina y sus hijos, basta prestar atención a la abundante enumeración de elementos religiosos que pueblan la configuración espacial y moral de su hogar: la litografía de la Virgen de la Soledad colocada en el cuarto de Santa y Agustina, el cromo de la Virgen de Guadalupe, la palma bendita que es una clara manifestación de la fe en Jesús, la escultura del Santo Niño en actitud de bendecir la estancia son algunos ejemplos. Véase el capítulo II de la primera parte de la novela.

72 “Desde la óptima (*sic*) de la época que el texto [*Santa*] trasluce, la prostitución era la única alternativa para la mujer que no encajaba en las prescripciones sociales más tradicionales. [...] En ambas protagonistas [*Santa y La Calandria*] el romper con su conducta los cánones sociales de la época, las predispone a las protagonistas (*sic*) para la desgracia personal, para el sufrimiento expiatorio que se anuncia varias veces en el texto.” Carmen Ramos Escandón. “Del cuerpo social al cuerpo carnal: *Santa y La Calandria* o el inconsciente político de una sociedad reprimida”, en *Signos, Anuario de Humanidades*, año V, tomo I. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1991, pp. 202, 204.

Considerando las restringidas posibilidades laborales que tenía en aquella época una muchacha campesina como Santa –a quien se le había expulsado de su casa y que se enfrentaba a un mundo y a una sociedad en la que ganarse la vida sin el apoyo de un hombre o de la propia familia era casi imposible– comprenderemos que el término libre albedrío tiene en este caso una acepción pues los factores anteriores reducen el campo de elección de Santa, limitándola a tomar un camino que se hallase dentro de las posibilidades de desarrollo laboral femenino que la propia sociedad le ofrecía.⁷³ En este sentido el hecho de que Santa se abandone a los excesos del burdel y que llegue a la casa de citas con el objetivo de autocastigarse son el resultado de un sentimiento de culpa que la joven lleva en sí misma, que la impulsa a lanzarse a la prostitución como único medio viable para remediar su situación de desamparo y especialmente para “pagar” la condena que su familia, la sociedad y su propia conciencia le han impuesto por mancillar las canas de Agustina: “–Vengo –agregó [Santa]– porque ya no quepo en mi casa; porque me han echado mi madre y mis hermanos, porque no sé trabajar, y sobre todo... porque juré que pararía en esto y no lo creyeron. *Me da lo mismo que estas casas y esta vida sean como se cuenta o sean peores... mientras más pronto concluya una, será mejor...*” (p. 76, el énfasis es mío)

La ausencia de determinismo hereditario en la configuración de Santa, aunada al ejercicio del “libre albedrío” de la joven me permiten coincidir con Javier Ordiz en que “la historia de Santa no responde en modo alguno al típico *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 la mujer *mala* que en el fondo se considera.”⁷⁴ En lo referente al determinismo

73 Véase el artículo de Fernando Curiel, “*Santa*: el desenlace vedado”, en Rafael Olea Franco (ed). *op. cit.* pp. 51-68.

74 Javier Ordiz, “Introducción”, en Federico Gamboa. *op. cit.* p. 43.

del medio ambiente la novela tampoco cumple con las exigencias de este principio, pues el entorno familiar, geográfico y social en que crece Santa dista mucho de ser un ambiente viciado, inmoral o decadente que influya negativamente en la configuración moral de la muchacha. Santa vive en Chimalistac donde las corrupciones morales y la agitación de la Ciudad de México aún no han alcanzado a “contaminar” la pureza casi bucólica que se respira en el lugar; basta con leer el capítulo dos de la primera parte de la novela para encontrar un sinnúmero de elementos descriptivos y sensoriales que subrayan la idea de la pureza casi idílica del medio rural en que vive Santa: ⁷⁵

Escondida entre lo que en el pueblo se entiende por «callejones» –unas estrechas calles sin empedrar, con espeso follaje de malvones, alhelíes y enredaderas a entrambos lados; con altas tapias lisas de ladrillo y argamasa o de caducos adobes que se desmoronan– una casita blanca, de reja de madera sin labrar [...]; su patio, con el firmamento por techo, y por adorno, hasta seis naranjos desgajándose al peso de sus frutos de oro [...]; un pozo profundísimo, con misteriosas sonoridades de subterráneo de hadas, con una agua de cristal para la vista y de hielo para el gusto [...]; de frente a la cocina, un colmenar repartido en cuatro cajones [...]; al fondo un marrano que engorda tumbado en el lodo y atado de una pata; gallinas con polluelos escarbando el piso [...]; y a la espesa sombra de los naranjos, el *Coyote*, un mastín berrendo en amarillo y café, que duerme tranquilo. (pp. 96-97)

Evidentemente el espacio que circunda la casa de la protagonista nada tiene que ver con los suburbios de la ciudad o las zonas marginadas del campo, por lo que su caída en la prostitución es producto de la configuración católica y rígidamente moral de su familia que motiva la exclusión de la pecadora del hogar como castigo por haber mancillado la honra de su madre y sus hermanos. Si tomamos en cuenta que en un hogar como el de Santa donde la moral y los principios católicos son sumamente sólidos comprenderemos que “en la castidad de una doncella radica la honra de toda

⁷⁵ Sobre la configuración, significado, y destrucción del idilio en *Santa*, véase el interesante artículo de Martha Elena Munguía Zatarain, “El derrumbe del idilio en *Santa*. Problemas de interacción discursiva en la novela”, en Rafael Olea Franco (ed.) *op. cit.* pp. 71-89.

la familia,⁷⁶ de ahí que entre mayor pureza haya en la virgen que ha manchado la moral familiar, más severo será el castigo que se le haya de imponer; por ello Fabián, Esteban y Agustina echan a la joven sin importar las consecuencias que ello traiga consigo pues, bajo su óptica moral, una pecadora es indigna de vivir protegida por una familia decente y católica que le ha dado mimos y cuidados.

Considerando que en la configuración de Santa falta el determinismo en sus dos vertientes, aceptaremos que en la novela el determinismo hereditario se sustituye por el albedrío más o menos limitado que ejerce la protagonista; mientras que el determinismo del medio ambiente se anula completamente para permitir que se erija la moral familiar y social como censor del ejercicio sexual de la chica; justificaciones que aún cuando nos parezcan ridículas e inoperantes en la actualidad se ajustan a la moral de la época en la cual se funda la crítica contenida en *Santa*.

2.2 El prólogo y el epígrafe: ¿negación naturalista?

A continuación estudiaré los paratextos de la novela a fin de señalar que en ésta no se cumplen los postulados de la escuela naturalista en tanto que el prólogo y el epígrafe tienen peculiaridades que hacen de *Santa* una novela singular que rompe los esquemas del canon literario naturalista.

El epígrafe del profeta Oseas es uno de los artificios narrativos que más llaman la atención por dos motivos: en primer lugar porque se trata de un versículo de la Biblia con obvia proximidad católica que transgrede el anticlericalismo de la teoría naturalista al vincular las enseñanzas bíblicas con el contenido de una novela que trata un tema profano. En segundo lugar el epígrafe resulta importante porque encauza, desde la

⁷⁶ *Ibíd.* p. 84.

primera página de la novela, el tratamiento que se dará al tema de la prostituta, pues al manifestar: “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 tiene trato con las rameritas (...) por cuya causa será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido” (p. 63, el énfasis es mío) se anticipa que la piedad será un elemento importante a lo largo de toda la novela, lo que aleja por completo a *Santa* del naturalismo en tanto que apunta la posibilidad de que la joven pecadora –al igual que las adúlteras a que se refiere Oseas– sea digna de alcanzar la piedad divina.⁷⁷ De esta forma el epígrafe rompe completamente con el anticlericalismo y el objetivismo naturalistas, para permitir la incursión de elementos divino-religiosos en la novela, distanciando así a *Santa* del naturalismo.

El prólogo, en el que Santa se dirige al escultor mexicano Jesús Fructuoso Contreras pidiéndole que la inmortalice, es un artificio literario complejo y revelador que merece un análisis detallado e independiente, por ello, en esta parte del estudio sólo dispondré de él en la medida en que el análisis lo requiera, pues en la parte final del trabajo lo trataré con mayor profundidad y concreción.

Uno de los elementos del prólogo que niega la adhesión de la novela al naturalismo es el retorno simbólico de Santa después de la muerte. Si asumimos que la carta al escultor surge de la voz de la muchacha, aceptaremos que después de la muerte se le ha concedido la posibilidad de retornar al mundo de los mortales. Este fenómeno resulta completamente ajeno a los objetivos de la novela naturalista pues dentro de ésta no hay cabida para la resurrección del alma de ningún ser humano –en tanto que no hay Dios– y mucho menos para el alma de una prostituta. La “resurrección

⁷⁷ Piedad: virtud que inspira, por el amor a Dios, tierna devoción a las cosas santas, y, por el amor al prójimo, actos de amor y compasión. <<http://www.rae.es>>

verbal” de Santa -es decir el hecho de que regrese de la muerte a través de la voz que le habla al escultor- resulta interesante en tanto que viola los principales preceptos del naturalismo y mezcla los conceptos del catolicismo con los postulados naturalistas, ocasionando que el retorno de la prostituta se ficcionalice en el artificio del prólogo para alcanzar fines específicos que más adelante abordaremos. De esta forma en el prólogo de *Santa* asistimos a la “resurrección” de una pecadora, hecho que para el naturalismo resulta impensable en tanto que su intención radica en dar únicamente cuenta de la realidad, en anotar y reproducir aquello que el escritor observa en su vida diaria, excluyendo del relato todo sentimentalismo e inverosimilitud; exigencias que el prólogo rompe por completo.

Lo anterior nos permite observar que *Santa* no cumple con las exigencias principales del naturalismo, pues en la configuración del personaje principal no existen rasgos de determinismo además de que tanto el epígrafe como el prólogo están vinculados con principios religiosos, elementos que rompen por completo los preceptos de la teoría naturalista francesa. Con esto no niego tajantemente la existencia del naturalismo en la novela, pero sí pretendo aclarar que *Santa* sólo posee rasgos naturalistas en las descripciones de ciertos pasajes de la novela y no en la configuración del personaje ni en el tratamiento del tema de la prostituta.

2.3 Rasgos naturalistas en Santa

A continuación analizaré algunos de los pasajes de la novela en los cuales Federico Gamboa empleó la descripción detallada, objetiva y hasta feísta de la realidad. Con esto pretendo mostrar que aún cuando no considero que *Santa* sea una novela perteneciente al naturalismo ortodoxo, tiene varios pasajes que la hacen digna de figurar entre los mejores ejemplos de descripción naturalista, lo cual, aunado a

la negación del determinismo y a la presencia de elementos religiosos y artificios literarios otorga a esta novela un afortunado equilibrio entre aplicación y exclusión de los postulados naturalistas, fenómeno que, a mi consideración, es resultado de una *hibridación estilística*.

Aunque el primer capítulo de la novela narra la llegada de Santa al burdel y las situaciones de depravación con que se encuentra, es imposible identificar una descripción puramente naturalista en la que sólo se cuenten descarnadamente los sucesos que el narrador omnisciente presencia al lado de la joven; es hasta el capítulo dos cuando el lector “contempla”, gracias a la voz del narrador, sin pudor alguno el momento del aborto. Considero que esta descripción es la primera de corte naturalista en la novela pues está elaborada de tal manera que todos y cada uno de los elementos que la integran acentúan el impacto del acontecimiento mismo:

El aborto [...] fue un rayo. Un copioso sudar; un dolor horrible en las caderas, cerca de las ingles, y en la cintura, atrás, un dolor de tal manera lacerante que Santa soltó la cuerda, lanzó un grito y se abatió en el suelo. Luego, la hemorragia, casi tan abundosa y sonora cual la del cántaro, roto al chocar contra las húmedas paredes del pozo. [...] El *Coyote*, lamiendo la sangre que se enterraba, y uno de los gallos de lidia, cantando inmotivadamente... (p, 121)

Este cuadro cumple las exigencias de la descripción naturalista por varios motivos, de entrada, intentando simular la auscultación de un médico, el narrador detalla al lector el itinerario que sigue el dolor lacerante del aborto, con lo que cumple el postulado naturalista que precisa que en la descripción se detalle puntualmente cualquier signo de enfermedad o dolencia física que el personaje pueda presentar. Por otro lado, al equiparar el excesivo sangrado a la abundancia y sonoridad del agua derramada, agrega cierto toque desagradable a la escena e intensifica la gravedad del suceso. La imagen del perro lamiendo la sangre que absorbe la tierra, y el canto

injustificado del gallo resulta aún más interesante, pues al manifestar la serenidad y socarronería con que el perro lame los despojos del aborto y la trivialidad del canto del gallo, la descripción de un suceso tan delicado moral y físicamente adquiere cierto matiz de indiferencia que realza la crudeza de la escena.

Otra de las descripciones de corte naturalista que muestran al lector con toda viveza lo cruel de la existencia humana, es la que narra el momento en que Esteban y Fabián visitan a Santa en el Tívoli para comunicarle que su madre ha muerto. Resulta magistral la construcción del espacio en que se desarrolla la escena pues el bullicio, la alegría lúbrica, la banalidad de las risas y conversaciones que impregnan el ambiente del tugurio contrastan drásticamente con el suceso que van a comunicarle a Santa, creando un ambiente decadente e irónico, rodeado de sopor e indecencia. El jardín en que se instalan los hermanos para platicar con la joven tiene una apariencia desagradable, está rodeado de flores secas y pisoteadas a cuya proximidad se halla un borracho asido a un árbol intentando mantener el equilibrio, hecho que contrasta considerablemente con el dramatismo de la noticia de la muerte de Agustina: “el ebrio asido al árbol ya no miraba a la tierra; presa de alcohólicas bascas, con asqueroso rumor arrojaba inmundos líquidos.” (p, 169) En este caso, al igual que en la descripción del aborto, se conjugan elementos y acciones efímeras, vulgares y soeces, con una situación grave y lamentable, dándole al acontecimiento narrado un fuerte toque de crudeza y repugnancia, característico de la descripción naturalista en la que se intenta captar un instante de la vida humana tal y como acontece, sin omitir ni agregar nada.⁷⁸

⁷⁸ Otra de las descripciones magistrales que se asemejan a las dos ya estudiadas, es la que narra la muerte del herido en la Oficina de Inspección, sin embargo me es imposible estudiarla en el presente análisis debido a la extensión del trabajo, por lo que sólo señalo que la reproducción fiel del instante en que fallece el herido es tan verosímil y detallada que es digna de una escena teatral naturalista. Véanse las páginas finales del capítulo cinco de la primera parte de la novela.

En el penúltimo capítulo de la novela es donde se pueden apreciar con mayor frecuencia e insistencia las descripciones plagadas de naturalismo, esto resulta comprensible si consideramos que hacia el final de la novela Santa se halla enferma y muy cerca de la muerte, por lo que el narrador insiste en enfatizar la degradación en que ha caído la protagonista. El mejor ejemplo de descripción naturalista comprende la parte final del capítulo cuatro de la segunda parte, en éste el narrador cuenta cómo llega Santa al que será el último lupanar que habite, siguiendo puntualmente el incremento de la enfermedad que aqueja a la prostituta. Me parece inoportuno darle seguimiento meticuloso a esta parte de la novela, ya que las descripciones naturalistas son evidentes, por lo que, sin desdeñar los otros pasajes, me limitaré a citar uno de ellos en el cual se conjugan la brutalidad, la crueldad, lo soez, lo repugnante y lo despiadado de la situación en que se encuentra Santa:

Fue la enfermedad la que sí alcanzó su grado máximo. Materialmente atenaceaba a Santa, y con la carga a cuestas de la gehena en que moraba, no daba ya paso, ni realizaba movimiento, ni intentaba además que no le arrancara gritos. [...] Instantes había en que ni caminar conseguía, sino que a rastras ganaba el camastro, asíase crispada a sus ropas nada limpias, y con lágrimas de verdad, imploraba clemencia a sus alquiladores [...] (p, 330)

En *Santa* existe otro tipo de descripciones que también cumplen los postulados teóricos que la escuela naturalista fue adquiriendo con el paso del tiempo; estas descripciones corresponden a los espacios que figuran como protagonistas en la novela, pues su importancia es tal para la configuración de los personajes principales, que resulta imprescindible caracterizar ciertos lugares como si fueran entes animados, integrantes del universo en que se desplazan los protagonistas. En el caso de *Santa* los espacios que figuran como protagonistas de la historia son la Ciudad de México, el burdel, el Tívoli, el Teatro Arbeu y el Palacio de Justicia. Por falta de espacio sólo

mencionaré algunos pasajes de la obra en los que se advierte que los lugares arriba mencionados forman parte integral de la novela, pues además de ambientar la narración, estos sitios se erigen como seres vivientes que participan en las actividades que desempeñan día a día sus diversos moradores.

La Ciudad de México comparte el protagonismo con Santa a lo largo de toda la novela porque desde el primer capítulo el narrador describe detalladamente lo que acontece en las calles, en las plazas, en los parques; cuenta al lector cómo luce en la noche, cuando hay gente empeñada en transitar las avenidas, o cuando una celebración, como el Grito de Independencia, le devuelve la vitalidad y la alegría que el cotidiano trajín le quita: “partieron los carruajes en línea recta uno tras otro, cuando la iluminación de la ciudad comenzaba, a tiempo que los enormes focos municipales que se mecen en las esquinas y a la mitad de las calles [...] prestaban a la metrópoli mágico aspecto de apoteosis teatral.” (p, 142) La Ciudad se convierte en el escenario obligado en que se desarrollan todos y cada uno de los sucesos que se narran en el texto, es el espacio que Santa transita día a día de acuerdo a la situación en que se halla, pues su itinerario por la gran urbe se relaciona con el nivel de degradación en que se sumerge paulatinamente, obligándola al final de su vida y de la novela, a llegar al peor lupanar de la capital, donde el ambiente por sí sólo marca el nivel de degradación que ha alcanzado la joven prostituta.⁷⁹

La descripción que se hace del Tívoli es la que mejor ilustra cómo el espacio cobra vida casi de forma independiente, equiparando el protagonismo del lugar al de los

⁷⁹ El protagonismo de la ciudad en *Santa* es importante pues Gamboa logra observar la trascendencia que tiene la urbe para la configuración de la vida de sus habitantes. Esto implica un temprano interés por el predominio que hacia los años 40 se le dará a la Ciudad de México como protagonista de novelas enteras. En este sentido sería posible establecer que algunas novelas naturalistas, entre ellas *Santa*, podrían prefigurarse como gérmenes de la novela moderna.

parroquianos, de manera que el tugurio adquiere la misma apariencia –aletargada y marchita o alegre y lúbrica– que toman los asistentes según la hora del día:

De día, mírasele desierto, con un cliente que otro empeñado en comer lo que le sirven de mala gana en los gabinetes aún con tufo de alcoholes vertidos, [...] la mesa, manchada, y las sillas mancas e inseguras, todo calla, naturalmente, [...] todo parece dormir pesado sueño orgiástico... Las puertas corredizas de los gabinetes diríase que bostezan; que bosteza el destartado salón de baile y la cantina espaciosísima; que bosteza el jardín de flores mustias y deshojadas. [...] Y el día discurre pesadamente; pesadamente discurre la tarde, y al anochecer [...] el edificio se despereza por dentro. Con el arribo de camareros [...] con el arribo de cocineros y ayudantes [...] la casa se reanima. (pp. 151-153)

En el convento que la hace de Palacio de Justicia sucede algo muy similar pues en la siguiente descripción el edificio cobra vida, se corporeiza, en una metamorfosis que lo transforma de antiguo claustro a sala de jurados:

De día el convento se desfigura [...] nadie, entre los que lo frecuentan, reconoce ni reconstruye, pues no van a eso. [...] Todos van corriendo, en áspera carga desenfadada, en pos del dinero, del embargo, del lanzamiento, de la hipoteca. [...] De ahí que en la noche, con la lobreguez y el desamparo recupere el edificio el aspecto de lo que fue, su triste aspecto de claustro [...] Entonces la Suprema Corte deja de serlo, y el Tribunal Superior. [...] Entonces los viejos oratorios se iluminan y las austeras y desnudas celdas se pueblan, y por los tránsitos antiguos desfilan los antiguos inquilinos del convento que resucita. (pp. 282-283)

En este capítulo he intentado demostrar que en *Santa*, Federico Gamboa prescinde del determinismo y del anticlericalismo naturalista y que echando mano de una serie de técnicas narrativas muy particulares escribe una novela que aún cuando parece naturalista, niega y contradice los postulados más importantes de esta escuela. Este fenómeno puede parecernos quizá contradictorio pues podemos preguntarnos ¿cómo es posible que en una misma novela, que se denomina naturalista, convivan elementos que niegan su adhesión a esta escuela, con descripciones que revelan el

naturalismo de sus pasajes? Sin embargo, en el caso de *Santa*, este fenómeno no me parece incoherente, pues si aceptamos que Federico Gamboa era conocedor de las principales escuelas literarias de su época, no nos resultará extraño que en su intento de representar la realidad con la mayor austeridad posible decidiera incluir en su novela sólo algunos elementos del naturalismo y omitir otros o sustituirlos por los de otras escuelas, para llevar al ánimo de su lector *una meditación triste* y una representación más verosímil de la realidad, en la que nada resultara del todo malo, o del todo bueno, sino una compleja y peculiar mezcla de formas de ver, comprender y representar el mundo. Es decir que Federico Gamboa tuvo la capacidad de combinar en *Santa* el tema y el estilo literario del naturalismo con algunos preceptos del modernismo y del romanticismo de forma tan sutil e inteligente que logró re-crear, quizá, una variante del naturalismo que en este trabajo he denominado de forma descriptiva *naturalismo híbrido*.

Voces narrativas en *Santa*

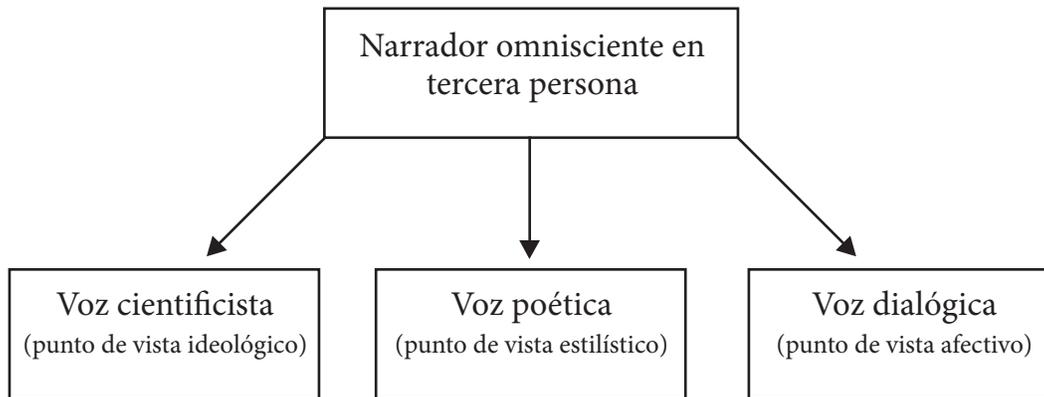
En *Santa* podemos encontrar una peculiaridad que no se asemeja en absoluto a la técnica narrativa de la novela naturalista decimonónica, pues no existe en *Santa* una voz única que dé cuenta de los sucesos de manera totalmente objetiva, apegándose a una sola *perspectiva*.⁸⁰ Si bien es cierto que en la novela hay un narrador omnisciente en tercera persona éste no cumple con la objetividad narrativa exigida por el naturalismo ya que a menudo traspasa la nítida línea que separa los hechos que ocurren en la novela de su personal forma de ver el mundo.

Considerando que la voz del narrador omnisciente en tercera persona que predomina en toda la novela tiene una completa libertad visual y cognitiva, en tanto sabe todo lo que pasa en el *mundo de la novela*,⁸¹ podemos asumir que esa amplia movilidad perceptual le permite también reorientar a menudo el *punto de vista* a través del cual da cuenta del mundo del relato. Esta peculiaridad de la voz narrativa de *Santa* permite que el narrador tenga la libertad de poseer dos o más puntos de vista adicionales a la omnisciencia que complementan y modifican constantemente la percepción de lo narrado. Si esquematizáramos de forma muy sencilla la tripartición del narrador que observo en *Santa*, tendríamos un esquema como el siguiente:

80 “La perspectiva es una especie de filtro por el que se hace pasar toda la información narrativa; principio de selección que se caracteriza por las limitaciones espaciotemporales, cognitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas a las que se somete toda la información narrativa. Así pues, la presentación de los objetos, lugares y personajes, las estructuras temporales [...] pasan por un filtro *cuantitativo* que determina la cantidad de detalles con la ayuda de los cuales se va construyendo ese mundo, pero, al mismo tiempo, pasa por un filtro *cualitativo*, una perspectiva, un punto de vista sobre el mundo, *que marca los distintos grados de subjetividad del relato*.” Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/ Siglo XXI, 1998, p. 22. El énfasis es mío.

81 También conocido como *mundo narrado* o *universo diegético*: “Se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones que sólo en ese mundo son posibles.” *Ibid.* p. 17.

Tripartición de la voz narrativa en *Santa*



De esta forma el narrador omnisciente en tercera persona que predomina en toda la novela tendría la posibilidad de tripartirse en distintas voces orientadas cada una de ellas por diferentes *puntos de vista*,⁸² que justificarían la escisión de la objetividad narrativa de la novela, y que además darían cabida a que “el narrador en tercera persona, pued[a] hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente en el *universo diegético*, no necesariamente lo est[é] del *discurso narrativo*.”⁸³ Con ello el narrador de *Santa* dejaría de ser el observador objetivo e imparcial que exige la novela naturalista, para convertirse en un narrador peculiar que “se dirige explícitamente al narratario, [que relata] la vida de Santa con mucha empatía y [que subraya] su presencia narrativa con marcas autorales.”⁸⁴

Para tratar la problemática que este fenómeno implica he decidido dividir el presente capítulo en tres apartados que tratan de manera independiente cada una de las voces en que se triparte el narrador omnisciente de la novela. En cada uno de los

82 El punto de vista “se refiere a los distintos planos que expresan, diversifican y matizan la perspectiva narrativa. [Así,] la orientación temática de los distintos planos en que se puede articular una perspectiva nos señala ya una postura frente al mundo, un *punto de vista*” que se diversifica considerando los siguientes criterios: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico. *Ibid.* p. 97.

83 *Ibid.* p. 142.

84 Sabine Schlickers. “*Santa*, texto fundador ambivalente de la patria mexicana”, en Rafael Olea Franco (ed.) *op. cit.* p. 147.

apartados trataré de explicar cómo es que el narrador omnisciente se divide en cada una de las voces y cuáles son las funciones, y en ciertos casos cuáles son los motivos que originan dicha partición.

EL LENGUAJE CIENTIFICISTA DEL NARRADOR

Una vez que he precisado que el narrador de *Santa* se triparte en distintas voces, analizaré las situaciones en las que este narrador asimila su lenguaje discursivo al lenguaje naturalista haciendo uso de terminología médica y/o científica con el fin de exhibir los excesos de la naturaleza humana.

Aún cuando ya he demostrado en el capítulo anterior que *Santa* no es una novela que se pueda clasificar dentro del naturalismo ortodoxo considero necesario señalar otro motivo por el que esta novela posee un *naturalismo híbrido*. Es importante señalar que una de las voces narrativas de *Santa* se adecua parcialmente a la descripción cruda, detallada y puntual exigida en los preceptos naturalistas. Sin embargo, veremos a continuación que este tipo de descripción corresponde sólo a un *punto de vista* al cual se adapta la voz narrativa para lograr ciertos efectos y para hacer coincidir el lenguaje con el tema que está tratando.

En el capítulo dos de la segunda parte de la novela hay un claro y magistral despliegue de lenguaje naturalista. La larga descripción de los efectos fisiológicos, psicológicos y sociales que trae consigo el alcohol ejemplifica claramente el interés casi médico de los naturalistas por demostrar de manera científica cómo ciertas sustancias modifican de manera negativa el comportamiento humano. A continuación transcribo una parte de la amplia descripción ya referida esperando no parecer demasiado arbitraria por los cortes que me veo obligada a hacer, ya que sólo retomo ciertas partes de la descripción para hacer hincapié en el lenguaje científicista empleado por el narrador:

El alcohol, en tanto, continuaba su obra callada, implacable destructora; precipitábase en los estómagos, que se dilataban o contraían para albergarlo; como un río de fuego corría por las venas aumentando la circulación rítmica de la sangre; se evaporaba, y por dentro de los organismos, incontenible y arteralmente subía hasta los cerebros, a los que iba envolviendo con siniestra tela sutil de animal ponzoñoso, una tela más espesa y más densa conforme en los estómagos caía más alcohol.

[...] El alcohol es el Enemigo, es el Electuario, lo bendecimos, pedimos más. La invasión continúa, el Enemigo adelanta. Pone en fuga las delicadezas que aún el más burdo y zafio consigo lleva. [...] El Enemigo adelanta, la invasión continúa, ya es casi la derrota. [...] El invasor abrió las cárceles y [...] *salen los instintos perversos, las levaduras de crimen, los legados y las herencias ancestrales, de los hombres de las cavernas, de nuestros antepasados delincuentes.* [...] El Enemigo ha triunfado. El cerebro se entenebrece, la voluntad yace inmóvil, el discernimiento se ausenta; [...] un alcohólico de más y un hombre de menos. ¡Es el triunfo del Enemigo! (pp. 271-272, el énfasis es mío)

En este párrafo podemos identificar cómo el narrador a través ciertos términos médicos, pretende dar un cariz científico a la descripción de la asimilación del alcohol en el cuerpo humano. Quizá el lenguaje del párrafo anterior comparado con los verdaderos términos médicos puede resultar artificioso debido al despliegue de imágenes y metáforas propias del lenguaje literario; sin embargo, el proceso descriptivo es importante porque intenta demostrar y advertir al lector las repercusiones físicas y morales que acarrea la ingesta de alcohol. De esta forma la voz narrativa analiza y explica los móviles de las pasiones y comportamientos humanos, llegando a la conclusión de que muy en el fondo de cada individuo se albergan los instintos más bajos que son la herencia de los antepasados primitivos. En este caso el narrador infiere, al igual que sugería Zola, que la progenie humana está plagada de vicios albergados muy en el fondo de la naturaleza humana y que sólo necesitan de un “catalizador”, en este caso el alcohol, para convertir al hombre pretendidamente civilizado, en esclavo de sus propios instintos primigenios.⁸⁵

Otro de los pasajes en los que la voz narrativa asume el papel del científico o del investigador en tanto observa, analiza y explica el comportamiento humano es el que se halla al final del capítulo tres de la última parte de la novela. En él la voz narrativa

85 Javier Ordiz explica que en las novelas naturalistas francesas más importantes –*Naná, La taberna y Germinie Lacerteux*– el alcohol figura como uno de los grandes enemigos de la humanidad pues hace brotar en los seres humanos comportamientos instintivos. Véase el artículo “El naturalismo en Hispanoamérica. Los casos de *En la sangre y Santa*”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 25(1996) <<http://www.cervantesvirtual.es>>

argumenta por qué tras la mancebía de Santa y Rubio éste desprecia y escarnece a la prostituta:

Efectuábase en Rubio un fenómeno común y explicable, [él] supuso que una querida de los puntos de Santa mitigaría su duelo y le proporcionaría los dulces goces a que se consideraba acreedor. En lugar de pretender una compostura en su matrimonio [...] se encaminó, cual persona con enfermo en casa y que maquinalmente se dirige a una farmacia en solicitud de un remedio de paga, al burdel, por principio, al amancebamiento después; convencido de que ahí guardábase el medicamento, fácil de ingerir y sabrosísimo al paladar. [...] Pero se percató pronto de que los remedios que vende el burdel son ineficaces. [Entonces] los horribles celos retrospectivos desoldaron el quebradizo vínculo que los engañaba y los mecía juntos. [...] Por todos estos estados psíquicos [...] atravesó Rubio; y las ternezas de los comienzos, las confianzas iniciales abochornábanlo ahora. De verse tan degradado, de verse tan delincuente, esmerábase en denigrar a Santa, en disminuir su propia degradación y delincuencia, maltratando y envileciendo a la confidente. (pp. 302-304)

En este caso la voz del narrador me parece más encaminada al lenguaje de un psicólogo pues aunque analiza la “bestia humana” que Rubio lleva dentro no lo hace, como en el caso anterior, desde un enfoque fisiológico o médico sino desde un enfoque psíquico y quizá hasta sociológico, ya que toma el caso particular de Rubio para explicar un acontecimiento que puede aplicarse a un sector humano más generalizado. Es decir, que la voz narrativa sugiere que los cambios efectuados en la conducta y el comportamiento de Rubio resultan lógicos y explicables en tanto son motivados por un cierto tipo de insatisfacción que puede aplicarse a cualquier hombre que se halle en condiciones similares.

Sin embargo, no pretendo determinar en qué medida es o no un discurso sociológico, sino enfatizar la semejanza que hay entre la descripción anterior y el proceso de investigación exigido por el naturalismo, y que en este caso la voz narrativa reproduce a la perfección. Si leemos con atención el párrafo anterior descubriremos que la voz narrativa lleva a cabo, simbólicamente, el ciclo: *observación* (de la conducta de Rubio), *análisis* (de las causas que la originan) y *experimentación* (de las dos etapas

anteriores en la tesis que fundamenta el párrafo citado) de donde podemos inferir que esta voz narrativa pretende asimilar su discurso a las formas naturalistas propuestas por Zola.⁸⁶

Una de las situaciones que muestran con mayor claridad el uso del lenguaje médico es la que describe las dolencias físicas a las que Santa se enfrenta una vez que la enfermedad comienza a tener serias repercusiones. Aún cuando la descripción sólo comprende unas cuantas líneas es importante señalar que en ellas se reproduce con suma fidelidad el lenguaje médico de forma muy similar al que se emplearía durante una auscultación: “Santa sentíase atacada de insidioso mal venido a luz con la *pulmonía*. *Síntomas alarmantes* y raros, unas *hemorragias* atroces, escoltadas de *pesantez* en el *abdomen*, dolorosa *irradiación en los riñones y en los muslos, en el perineo y en las ingles...*” (p, 304, el énfasis es mío) La disposición de las palabras que he marcado con cursivas y el propio sentido de las mismas dan la impresión de formar parte de un diagnóstico médico que en este caso es emitido por la voz del narrador, quien figura como el médico investigador que da cuenta de las dolencias del personaje. Así, la voz narrativa usa la terminología médica para intensificar las dolencias de la prostituta, esta estrategia se asimila al verismo, una de las exigencias naturalistas que pretende reproducir en la novela la vida tal cual es, suprimiendo el valor artístico de la primera para dar cabida al reflejo de la realidad externa.

En los tres pasajes anteriores hemos observado cómo el narrador omnisciente en tercera persona reproduce –mediante la descripción de las pasiones y las dolencias físicas y morales de los personajes– el lenguaje del científico y/o del médico, enriqueciendo su papel de mero enunciador del relato con la ideología científicista

⁸⁶ Véase Émile Zola. *op. cit.* pp. 41-62.

preconizada por el naturalismo. Es decir que la voz narrativa enfoca desde otro punto de vista las situaciones de la novela adoptando, según el tema que vaya a tratar, terminología científica, sociológica o médica. Con la modificación del punto de vista del narrador se cambia también el lenguaje narrativo del mismo, de manera que si anteriormente el enfoque correspondía únicamente a la narración omnisciente, ahora el enfoque se modifica, adquiere una ideología –y por lo tanto un lenguaje– científicista que enriquece la omnisciencia del narrador y que por ende modifica el estilo de la voz narrativa.

Así, el narrador adquiere un *plus* narrativo que le permite asumir el papel de científico o investigador naturalista, a fin de ofrecer al lector un amplio y bien fundamentado despliegue de conocimientos médicos, fisiológicos e incluso hasta sociológicos, a través de los cuales intenta explicar al lector los orígenes, causas y consecuencias de la debacle moral y física del ser humano. Lo anterior origina un fenómeno interesante en el que el narrador omnisciente en tercera persona abandona momentáneamente su papel de mero transmisor y asimila su lenguaje al del narrador-investigador exigido por el naturalismo.

Partiendo de lo anterior podemos asumir que el narrado de *Santa* dista mucho de ser el tradicional narrador omnisciente en tercera persona que se limita a contar qué es lo que sucede en el mundo de la novela y en el interior o exterior de los personajes. El narrador de *Santa* es un elemento cambiante a lo largo de toda la novela pues, como veremos más adelante, manipula el lenguaje y la historia misma de forma muy especial, haciendo de *Santa* una novela que se aleja cada vez más del naturalismo ortodoxo y que se inserta en una nueva categoría literaria que quizá se halla aún dentro del naturalismo, pero que se sitúa en los márgenes del mismo, acercándose más a una nueva clasificación estilística y literaria.

Como hemos visto, el narrador de *Santa* no cumple enteramente con las características que exige el naturalismo pues en su labor como mediador entre texto y lector adopta distintos puntos de vista en los que, sin abandonar su omnisciencia, asume un determinado enfoque que modifica por completo su labor estrictamente descriptiva. Respecto a este fenómeno narrativo la crítica literaria que analiza las novelas de Gamboa, y en específico *Santa*, ha notado que la prosa de este narrador mexicano está plagada de frases poéticas que se antojan artificiosas y rimbombantes, que afectan la fluidez de la descripción extraviando la atención del lector en la infinidad de metáforas e imágenes.

A menudo esta peculiaridad de la prosa de Federico Gamboa se ha entendido como un elemento negativo que entorpece la cohesión del relato, haciéndolo lento, confuso y quizá anticuado, pues el despliegue de lenguaje poético en la prosa de principios del novecientos se cataloga –basándose en parámetros cronológicos– como un estilo anacrónico, caduco y sumamente gastado.⁸⁷ Al respecto eminentes críticos como Rafael Olea Franco han comentado que

Gamboa escribió de acuerdo con un modelo semejante al de la novela de folletín, la cual se edita sin revisión final del autor para “pulirla”, tanto en lo que denominamos estilo como en la construcción de sus personajes y argumento. *En este sentido, no cabe más que emitir un juicio contundente y lapidario: cualquier lector medianamente avezado percibe con cierta facilidad*

87 “En el primer tercio del siglo XIX, el romanticismo llega de Europa y se propaga por toda América con rapidez, intensidad y persistencia poco comunes, que lo convierten en el fenómeno literario más abarcador del siglo y el de más larga duración. Sus márgenes cronológicos pueden establecerse entre 1830 y 1875, casi medio siglo en el que pasa de la eclosión y la novedad del impacto inicial, hasta las formas ya fosilizadas y académicas del postromanticismo con las que languidece históricamente.” José Miguel Oviedo. *op. cit.* p. 13. Si tomamos en cuenta el margen cronológico que asigna José M. Oviedo al romanticismo, coincidiremos en que hacia 1903 –fecha de publicación de *Santa*– este movimiento, sus temas e innovaciones poéticas se hallan muy distantes de los límites temporales de auge y extinción del movimiento.

algunas deficiencias estilísticas y estructurales de *Santa*; por ello *no conviene entrar en absurdas e innecesarias disquisiciones para defender lo indefendible*.⁸⁸

No me parece adecuado que este tipo de aseveraciones sobre *Santa*, o cualquier otra obra literaria, se califiquen como juicios críticos, pues considero que una buena opinión crítica sobre cualquier obra o autor debe fundamentarse, sino en la objetividad completa, por lo menos en la tolerancia, en la apertura al diálogo y en la modestia; factores que evitarán emplear petulantemente términos como *juicio contundente* y *lapidario* para referirse a una opinión un tanto infundada y subjetiva que nada tiene de irrevocable y concisa. Creo firmemente que a Rafael Olea Franco se le olvidó escudriñar en el fondo de *Santa* para comprender su diversidad estilística, además de que descuidó las fechas en que Gamboa comenzó y terminó de escribir *Santa*, pues considerando el tiempo que transcurre desde el inicio de la redacción de la novela hasta el término de la misma, tenemos que transcurren dos años –Guatemala, 7 de abril de 1900 a Villalobos, 14 de febrero de 1902–⁸⁹ en los que Gamboa, por muy ocupado que se encontrara, bien pudo tener tiempo para “pulir” o por lo menos estructurar adecuadamente lo que escribía.

Restando importancia al envanecimiento del párrafo arriba citado, intentaré demostrar que *Santa* no es una novela con deficiencias estructurales ni mucho menos estilísticas, pues creo firmemente que Gamboa tenía un motivo, aún poco comprendido y mucho menos estudiado, para diversificar su estilo. En adelante intentaré demostrar el porqué de la riqueza estilística de *Santa*, así como los motivos que hacen inusual al narrador de la misma.

88 Rafael Olea Franco, “Cien años del mito de *Santa*”, en Rafael Olea Franco (ed.) *op cit.* p. 28. El énfasis es mío.

89 Estas fechas se hallan al final de la novela en todas las ediciones. Véanse algunas de las ediciones más recientes: Grijalbo, 2002. Catedra, 2002. Fondo de Cultura Económica, 2006.

Si revisamos las características del naturalismo hispanoamericano enumeradas en el primer capítulo del presente trabajo encontraremos que una de las diferencias capitales que existen entre la escuela naturalista europea y la hispanoamericana consiste, entre otras cosas, en que ésta retoma algunos temas o estilos de las principales corrientes literarias de la época tales como el romanticismo o el modernismo, fenómeno que otorga a ciertas novelas naturalistas hispanoamericanas “refinamientos estilísticos y descriptivos”⁹⁰ que hacen posible la existencia de una *hibridación estilística* entre obras naturalistas, románticas y modernistas. En el caso particular de *Santa* el fenómeno de hibridación es claramente identificable, pues aún cuando el romanticismo se ha agotado hacia 1903 podemos distinguir en algunas descripciones de la novela y en ciertos tratamientos temáticos y estilísticos claros indicios románticos que nos permiten afirmar que *Santa* es una de esas novelas en las que conviven sin conflicto alguno naturalismo y romanticismo.

Antes de seguir adelante considero pertinente hacer un pequeño paréntesis para enumerar brevemente las características y temas principales del romanticismo con la finalidad de facilitar la comprensión del vínculo existente entre esta escuela y *Santa*.

El romanticismo implica una renovación completa de las artes y de la sensibilidad general que surge en Europa a principios del siglo XIX como una “rebelión” intelectual y creadora contra las ideas anquilosadas del neoclasicismo literario que se apoyaban “en un criterio de autoridad cuyo valor era objetivo y cierto [...] situado más allá de los fueros del poeta y el artista.”⁹¹ El romanticismo se puede entender como “una reacción contra una concepción normativa e inmutable del arte, [que busca principalmente la] exaltación de las potencias de la fantasía individual y de las formas autóctonas con

90 Véase *supra* el subtema titulado: El Naturalismo en Hispanoamérica y México.

91 José Miguel Oviedo. *op. cit.* p. 14.

las que cada pueblo se expresa artísticamente,”⁹² elementos que intentan sustituir la excesiva medida en la expresividad, la moderación en el uso de los artificios técnicos, y la imitación de modelos artísticos griegos y romanos que caracterizaban a la escuela neoclásica.

En el caso de Hispanoamérica el romanticismo se asimila y entiende de forma un tanto diferente a lo que sucede en Europa, pues debido a la etapa de emancipación por la que atraviesa la mayoría de los países americanos durante la primera mitad del siglo XIX –período del auge romántico– los ideales de nacionalismo, la necesidad por recopilar la historia de cada país, así como la exaltación y fascinación por la naturaleza americana se perfilan como algunos de los temas principales del romanticismo hispanoamericano. Esto no significa que los temas de la nueva escuela se limitarán únicamente a los tres motivos anteriores, pues aunadas a éstos el romanticismo busca la renovación del lenguaje poético mediante la polimetría, la armonización de la obra con la emoción que expresa, misma que a su vez es el resultado del estado anímico del artista; así como la libertad para mezclar en la obra motivos de cualquier categoría artística.

Por otro lado, el romanticismo hace posible que la concepción del individuo y del arte se modifiquen dando al artista la posibilidad de adquirir una conciencia del Yo como entidad autónoma y capaz de incursionar en la fantasía creadora, otorgándole la posibilidad de inventar un universo propio en el que la creación artística y el arte mismo adquieren características especiales e ilimitadas que permiten al poeta dar “rienda suelta” a su Genio, único responsable del trabajo artístico. Así, la razón

92 *Íd.*

sucumbe ante la inspiración creadora y la creatividad sustituye la medida exigida por el neoclasicismo.

En lo que respecta a cuestiones formales o estilísticas el romanticismo significó una renovación de la expresión literaria en la que –continuando con ese deseo de autenticidad y ruptura de la tradición– se introdujeron especialmente en poesía importantes modificaciones al vocabulario que dieron cabida a galicismos, americanismos, arcaísmos, anglicismos e incluso neologismos, giros lingüísticos con los que se pretendía reafirmar la esencia de Hispanoamérica así como incorporar al lenguaje poético términos exóticos que reafirmaran la libertad del espíritu creador del poeta.⁹³

En lo que respecta a la sintaxis de los románticos podemos decir que básicamente la frase se caracteriza por ser “larga y con propensión a lo recargado. Es una frase emocional, en la que el énfasis procura realzar sentimentalmente esa frase”⁹⁴ caracterizada por la proliferación de adjetivos, por las enumeraciones y elementos explicativos que contribuyen a extenderla. La metáfora y la imagen juegan un papel importante dentro del lenguaje romántico pues serán éstas la encargadas de ampliar la frase, haciéndola plástica y prolongada, la más de las veces fácilmente identificable con una naturaleza plástica de raigambre gongorina “que nace, sobre todo, en el ambiente propicio para tales metáforas: en poesías paisajísticas y en descripciones del día”⁹⁵ en las que proliferan los adjetivos cromáticos y auditivos que pretendan que el lector “vea” y “oiga” aquello que está leyendo.

93 Véase Emilio Carrilla. *El Romanticismo en la América Hispánica*. Madrid: Gredos, 1975, pp. 230-254.

94 *Ibid.* p. 254.

95 *Ibid.* p. 263.

Volviendo al análisis de *Santa* podemos decir que aún cuando ésta tiene algunos rasgos románticos en tanto que retoma temas de esta escuela, no podemos decir que ciñe por completo su temática a las preocupaciones románticas sino que retoma motivos, estrategias discursivas y elementos poéticos del romanticismo y los utiliza para lograr determinados efectos estéticos, narrativos y perceptuales. Para facilitar la comprensión y el seguimiento de la propuesta anterior he decidido dividir en dos apartados el análisis del romanticismo en *Santa*. En la primera parte estudiaré cómo a través del lenguaje del narrador es posible identificar técnicas narrativas y tropos poéticos propios de la escuela romántica. En el otro apartado comentaré los distintos motivos o temas de corte romántico presentes en la novela.

2.1 El romanticismo a través del lenguaje del narrador

Hacia el final del capítulo uno de la primera parte de la novela ocurre un interesante fenómeno narrativo que se continúa en el segundo capítulo y que nos permite observar la fluctuación entre la descripción de corte naturalista y la de tipo romántico. Me refiero a la variación espacio-temporal que inicia cuando el gobernador que visita el burdel le pide a Santa que le cuente su historia, que le explique por qué vive en esa casa. Esta petición es de gran importancia para el desarrollo de la historia así como para la estructura y el estilo narrativo de la novela, pues a partir de ella el narrador –que hasta entonces había descrito los sucesos insertos en el tiempo “real” del discurso narrativo– regresará mediante una analepsis narrativa al espacio y tiempo de la infancia de Santa, revelando su pasado oculto detrás de la estancia en el burdel. Quizá a primera vista la analepsis en la novela no resulta tan trascendente ya que se trata de una técnica narrativa usada comúnmente, sin embargo, no es la técnica en sí la que me interesa, sino los efectos estilísticos y descriptivos que surgen a partir de ella.

Si en las últimas páginas del capítulo uno, el gobernador le pide a Santa que le cuente su historia, todo el capítulo dos se estructura por la descripción del pasado de la joven prostituta. De esta forma la motivación que desencadena los recuerdos de Santa se halla inserta aún dentro del espacio y tiempo real del burdel, mientras que la descripción de la infancia de la joven pertenece a un tiempo y un espacio distintos, en tanto que transcurre en la mente de la joven, en su recuerdo que se ubica tiempo atrás, en el ambiente apacible de Chimalistac. Por ello, ya en el capítulo dos, el narrador especifica:

Santa quiso espantar sus recuerdos ahuyentándolos con las manos extendidas, [...] pero sus recuerdos no partían, al contrario, y evocados por el borracho ese que impudicamente roncaba, amotináronse alrededor de Santa, le entraban y salían a modo de maravillosos obreros que anhelasen terminar la reconstrucción del templo de su infancia y del alcázar de su adolescencia, [...] no logrando otra cosa que anudársele en la garganta, humedecerle los ojos y lastimarle el corazón [...] (p, 95)

Hay que notar que el engarce entre el capítulo uno y el dos es posible gracias a la analepsis narrativa que tiene lugar únicamente en el espacio mental de la joven, es decir a través de sus recuerdos, a los que tiene acceso el narrador omnisciente permitiéndole describir todo aquello que constituye la infancia de Santa. En lo que respecta al espacio “real” del discurso narrativo podemos decir que fluctúa entre el burdel –específicamente el lecho de la prostituta– y el espacio intangible que constituyen sus recuerdos: “Y así fue como, de improviso, el abyecto cuarto en tinieblas se inundó de la luz de sus recuerdos.” (p, 96) De esta manera el espacio narrativo se desplaza del lecho burdelesco a la infancia de la joven contenida en su memoria, permitiendo que se erija la amplia y prolija descripción del entorno paradisíaco que constituye la niñez de Santa.

Es importante mencionar que la evocación de los recuerdos de la joven se ve interrumpido en dos ocasiones, impidiéndole continuar con la reconstrucción de su pasado núbil: “Aquí [después que Marcelino huye] se le embrollaban a Santa sus recuerdos, por lo que la involuntaria evocación resultaba trunca.” (p, 121) “Un brusco movimiento del vecino de lecho de Santa, que en sueños se desperezaba, hizo que la muchacha tornase a la realidad e interrumpiera su largo peregrinar al través de su vida.” (p, 123) Ambas interrupciones nos permiten notar que el aletargado capítulo dos corresponde sólo a una fracción de la noche, a unas cuantas horas de la madrugada quizá, en que Santa se da a la tarea de recordar su pasado. Esta técnica llamada ralenti permite describir ampliamente los años núbiles de Santa, utilizando únicamente algunas horas de la madrugada en que Santa yace en su lecho de pecadora. Es decir, la descripción que conforma el capítulo dos ofrece gran cantidad de información dentro del discurso narrativo, utilizando sólo una pequeñísima parte del tiempo “real” de la historia.

Es importante advertir que debido a estas peculiaridades narrativas y a otros fenómenos estilísticos el capítulo dos de la primera parte de la novela merece más atención de la que comúnmente le ha brindado la crítica por lo que trataré de precisar que el contraste entre el espacio “real” del burdel y el espacio paradisíaco de la infancia de Santa va más allá de las técnicas narrativas, y que el estilo en que está narrado el paraíso de la infancia de Santa posee particularidades interesantísimas que lo diferencian enormemente de cualquier otro espacio descrito en la novela.

De entrada debemos notar que el capítulo dos de la primera parte de la novela se diferencia básicamente del resto de la obra porque implica un cambio radical de espacio, de tiempo, de lenguaje descriptivo y especialmente de punto de vista. Es decir, en este capítulo el espacio sufre una modificación en tanto que se remonta –en

la memoria de la protagonista– a Chimalistac; el tiempo sufre una alteración marcada por una analepsis que comprende la infancia de la protagonista; mientras que el lenguaje experimenta una modificación radical en tanto el narrador cambia el punto de vista que había usado anteriormente y adopta uno nuevo que se adecua al tema que trata. En pocas palabras podemos decir que entre el capítulo uno y el dos hay un cambio repentino de lenguaje narrativo que pasa del punto de vista naturalista al romántico, por lo que el tipo de lenguaje y las descripciones coinciden necesariamente con el nuevo punto de vista que asume el narrador.

En la larga descripción de Chimalistac podemos identificar varias frases que remiten claramente al lenguaje romántico, a ese lenguaje que mediante metáforas e imágenes pretende sensibilizar al lector y hacerlo testigo casi vivencial de las situaciones narradas. A continuación cito algunas frases del capítulo dos que se identifican con expresiones poéticas de tipo romántico: “un pozo profundísimo, *con misteriosas sonoridades de subterráneo de hadas, con una agua de cristal para la vista, y de hielo para el gusto [...]*” (p, 96). “En el corredor, [...] un clarín, un cenizote y un jilguero que en sus jaulas se desgañitan en *armonías y arpegios [...]*” (p, 97). “Por todas partes aire puro, *fragancias de rosas* que asoman por encima de las tapias, *rumor de árboles y del agua* que se despeña en las dos presas. En el día *zumbar de insectos*, al sol; en la noche, *luciérnagas que el amor enciende* y que se persiguen y apagan cuando se encuentran.” (p, 98) Si recordamos que una de las características principales del lenguaje romántico (*supra*) radica en la poetización del lenguaje mediante la utilización de metáforas, imágenes y adjetivos cromáticos y auditivos podemos afirmar que las frases en cursivas intentan producir en el lector efectos sensoriales mediante la estimulación visual y auditiva a través del lenguaje.

Considero necesario analizar brevemente las frases arriba citadas a fin de comprender las sensaciones que el narrador intenta producir en el lector. Primeramente debemos notar que los efectos cromáticos en la descripción pretenden armonizar de alguna manera las cualidades del paisaje con la percepción del lector, es decir, hacer que éste se adecue o integre mediante la estimulación “visual” al entorno que se le está describiendo. Por ejemplo, al hablar del pozo, el narrador no conforme con mencionar que es de piedra antigua se esmera en la descripción detallada y precisa de las características físicas del pozo así como de las propiedades del agua que éste contiene. De manera que el sustantivo “pozo” se adjetiva con la palabra “profundísimo” –que ya de por sí tiene énfasis– y se complementa con dos circunstanciales de modo; el primero es: “misteriosas sonoridades” que alude a lo desconocido de los sonidos de la profundidad del pozo, que a su vez tiene una metáfora: “de subterráneo de hadas” que enfatiza lo recóndito de la profundidad del pozo. El segundo modificador comprende la frase “*agua de cristal para la vista, y de hielo para el gusto*” que está modificada a su vez por dos adjetivos “cristal” y “hielo” que remiten a las sensaciones causadas por las propiedades de transparencia y frescura del agua.

Como podemos ver, la frase anterior tiene una estructura sintáctica diversa enfatizada por la presencia de imágenes y metáforas que le otorgan complejidad y gradación a la enumeración de adjetivos; permitiendo al lector “sentir” la profundidad del pozo y todos los misterios que encierra, así como las propiedades que tiene el agua. Debemos notar que los adjetivos empleados en esta frase son de carácter cromático y táctil pues remiten a sensaciones producidas ya sea mediante la vista o el tacto.

Las otras frases arriba citadas aluden a sensaciones auditivas y olfativas que pretenden integrar al lector en el mundo descrito mediante estimulaciones sonoras y olfativas. Así las “armonías y arpegios” de las aves, el “rumor” de los árboles y del

agua, el “zumbar” de insectos, el “aire puro” y las “fragancias de rosas” crean efectos sensoriales que rebasan los límites verbales del texto, trascendiendo más allá de lo enunciado y situándose en el plano de lo sublime.⁹⁶

Como ya vimos anteriormente, este tipo de lenguaje es producto de la modificación del punto de vista del narrador que toma partido por determinado estilo –en este caso el romántico– y transforma su papel de mero enunciador del relato, adquiriendo un estilo narrativo similar al del narrador romántico. Podríamos decir que la voz que narra el capítulo dos, abandona por completo la visión “objetiva” y documental que tiene en el resto de la novela, para asumir una voz poética similar a la del narrador romántico en tanto que enfatiza los detalles preciosistas del paisaje y detalla con emoción exacerbada las minucias que constituyen el mundo paradisíaco de Santa, haciendo coincidir su punto de vista con el tipo de descripción empleada en dicho capítulo.

Otro de los temas capitales del romanticismo es la asimilación de la naturaleza a los sentimientos que los personajes experimentan. Es decir, que si en determinado pasaje el escritor desea hablar de la felicidad que siente determinado personaje ante –por ejemplo– el amor, el espacio físico en que se sitúe el protagonista deberá aparecer como un entorno agradable, acogedor y bello que armonice con el sentimiento que experimenta. En *Santa*, y específicamente en el capítulo dos de la primera parte de la novela, podemos identificar con facilidad este procedimiento. A continuación citaré

⁹⁶ La noción “sublime” según José Miguel Oviedo se relaciona durante el romanticismo con “la posición del hombre en el cosmos, que frecuentemente se asocia con lo místico y sobrenatural. La majestuosidad de la naturaleza, los enigmas de la muerte y las contradicciones que agitan el alma humana son indicios de que nuestro destino se juega en una esfera superior a nuestras propias fuerzas y ante la cual no podemos sino abismarnos.” José M. Oviedo. *op. cit.* p. 14.

algunos pasajes en los cuales podemos hallar esta asimilación entre los sentimientos humanos y la naturaleza.

Cuando el narrador describe la núbil estancia de Santa en Chimalistac es posible apreciar cómo los elementos naturales que circundan su hogar se adecuan a su felicidad e inocencia: “[...] respirando fuerte y riendo no tan a solas, no, que presumo, de envidia más de una vez le hicieron coro su clarín, su ceniztle y su jilguero, los naranjos de su patio, las ondas del río, los ramajes de los árboles y, ¡vaya!, hasta la campana de la capilla, que si Santa reía, reía ella, sí, los domingos, al llamar a la poética misa de las seis y media...” (p, 100)

En otra descripción podemos ver cómo el Pedregal funge como un escondrijo propicio para los amoríos de Santa y el alférez, en este caso aún cuando la naturaleza no se adecua propiamente a los sentimientos de los amantes, sí se asimila a su deseo de ocultamiento, convirtiéndose en el escondite propicio para sus encuentros: “Claro, ni quien los fiscalizara en las soledades esas –que no eran fiscales los pájaros que volaban al aproximárseles la pareja, ni las ramas, ni los crispados brazos de los árboles que se secreteaban Dios sabe qué asuntos, en su mágico idioma druídico de roce de hojas y murmurar de copas.” (p, 113) Es interesante notar como en este caso más que adecuación de la naturaleza, hay testificación de ésta, es decir que los árboles y los pájaros presencian los encuentros de Marcelino y Santa de manera muy similar a como ocurriría en una novela bucólica,⁹⁷ en la que la naturaleza es cómplice presencial de lo que ocurre en sus alrededores.

⁹⁷ Al referirme a la novela bucólica considero únicamente el concepto que da la Real Academia Española al término bucólico. Dejo de lado todos los referentes culturales y literarios ligados a este género novelístico. Bucólico: Que evoca de modo idealizado el campo o la vida en el campo. <[http:// www.rae.es](http://www.rae.es) >

Otra de las descripciones que caben dentro de la categoría anterior es la que enumera los peligros que acechan a Marcelino y Santa en el Pedregal cuando se acerca la noche. En este caso el temor, la angustia y el nerviosismo que siente la joven después que ha perdido su virginidad se identifican claramente con los cambios que experimenta la naturaleza que los circunda: “Por los dos *tremendos arcos* de la presa grande, *despeñábase mucha más agua* y de todas partes, *salían tinieblas*, era casi de noche. [...] *Diríase del río, según lo negro que se divisaba, que más era de tinta que de agua*, y que el ruido que producía era *un suspiro interminable y tétrico*. Los perros de ranchos y heredades *ladraban invisibles*.” (p, 116, el énfasis es mío) Estos símbolos de destrucción y catástrofe se asimilan a la incertidumbre que acecha a la joven y funcionan como presagios que adelantan el próximo desastre familiar que se desatará tras la clandestina preñez y el aborto.

2.2 Algunos temas vinculados al romanticismo

En el capítulo dos de la primera parte de la novela hay una interesante intertextualidad entre la descripción de la llegada del ocaso a Chimalistac y un verso del poema “Contemplación” de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814 - 1873). Aún cuando existe una importante distancia entre las fechas de producción literaria de la escritora camagüeyana y Federico Gamboa, es posible que éste conociera el poema y que usara uno de los versos para enfatizar los efectos que pretendía lograr con la descripción del ocaso. Si comparamos la estrofa de la que, pretendidamente, se extrajo el verso con la descripción que Gamboa elabora en la novela, descubriremos que la temática del poema coincide con el tratamiento que se da al ocaso en la novela.

A continuación transcribo las cuatro primeras estrofas del poema “Contemplación”:

CONTEMPLACIÓN

Tiñe ya el sol extraños horizontes,
El aura vaga en la arboleda umbría,
Y piérdese en la sombra de los montes
La tibia luz del moribundo día.

*Reina en el campo plácido sosiego,
Se alza la niebla del callado río,
Y a dar al prado fecundante riego,
Cae convertida en límpido rocío.*

*Es la hora grata de feliz reposo,
Fiel precursora de la noche grave...
Torna al hogar el labrador gozoso,
El ganado al redil, al nido el ave.*

***Es la hora melancólica**, indecisa,
En que pueblan los sueños los espacios,
Y en los aires “con soplos de la brisa”
Levantán sus fantásticos palacios.⁹⁸*

Para facilitar el cotejo entre la cuarta estrofa del poema y la descripción de la novela transcribo parcialmente el párrafo correspondiente:

Es la hora melancólica...

El campo crece y se ensancha desmesuradamente en el mar de sombra que lo inunda; los contornos de las cosas que nos rodean agrándanse a nuestra vista, y en nuestra alma penetra mucho de la ambiente quietud –también la penas se aquietan y aminoran– [...] Un *Ángelus* de campanas pobres –las pocas que le restan al secularizado monasterio del Carmen– ciérnese tan desmayadamente en la altura que en nada perturba el devoto recogimiento de las cosas y la mística meditación de los espíritus...

⁹⁸ Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Obras literarias. Tomo 1. Poesías líricas*. precedidas de un prólogo escrito por el Sr. D.J. Nicasio Gallego; y de una Noticia biográfica de la Sra. D. Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater por D. Nicomedes Pastor Díaz (Ed. facs.), s/f en <<http://bibliotecavirtualcervantes.es>> El énfasis es mío.

Es la hora melancólica...

Prófugos de la realidad, Fabián y Esteban sueñan en alta voz un mismo sueño; conquistar la fábrica que, adormeciéndolos a modo de gigantesco vampiro, les chupa la libertad y la salud. [...] Por inveterada costumbre, Agustina va rezando maquinalmente su rosario trunco, evocado por el *Ángelus*, que ya expiró entre estrellas y nubes. [...] Santa suspira, anhela, espera... ¿qué?, lo que las muchachas anhelan y esperan a los quince años; amantes de espada de oro y capa de rayos de luna; besos que no sean pecado; caricias castas; pasiones infinitas; hadas y magos...

Es la hora melancólica... (pp. 109-110, el énfasis del estribillo es mío)

Tomando en consideración los versos del poema marcados en cursivas advertiremos que guardan estrecha relación con el tema de la descripción arriba citada. La similitud temática entre uno y otra sugiere que Gamboa y Gertrudis Gómez de Avellaneda concebían el ocaso como un momento de calma y quietud en el que todas las cosas alcanzan una tranquilidad celestial, que facilita a los seres humanos la concepción de sueños y anhelos que a su vez son productos del sentimiento motivado por la puesta de sol.

Aún cuando no existen datos que confirmen que Federico Gamboa conoció la obra de la poetisa camagüeyana es claro que el escritor mexicano leyó las poesías de la autora o por lo menos se acercó al poema "Contemplación", pues las obras de ambos autores abordan el tema de la llegada del ocaso de forma muy similar, casi idéntica. Coinciden en la melancolía que produce el atardecer, en el retrato exacto de los efectos sensoriales que produce la proximidad de la noche y el declive del día, así como en la nostalgia que predomina cuando cae la tarde.

Probablemente las similitudes anteriores pueden resultar bastante obvias pero en realidad no me lo parecen, pues no es gratuito que en la descripción que figura en la novela aparezca tres veces, a modo de estribillo, la frase "Es la hora melancólica..." que

también aparece en el poema de la escritora cubana. Me llama la atención la presencia de los puntos suspensivos que preceden a dicha frase, pues pueden funcionar como marcadores del discurso que introducen una particular definición del ocaso, es decir, aquella que el lector puede inferir tras la lectura completa de la descripción del atardecer en Chimalistac. Permitiéndole acumular distintas interpretaciones acerca del significado del ocaso. Así la puesta del sol sería la hora melancólica en que la naturaleza cede su iluminación ante la noche, sería también el momento propicio para elevar plegarias divinas al cielo, así como el instante perfecto para “soñar” y dar rienda suelta a los deseos y anhelos individuales.

Por otro lado, los puntos suspensivos de la frase “Es la hora melancólica...” remiten obviamente al poema “Contemplación”, esta referencia implícita invita al lector avezado a complementar la concepción del ocaso dada en la descripción, con la perspectiva temática que ofrece el poema. En este caso la intertextualidad funciona a la perfección en tanto que “la hora melancólica” de la que habla la novela tiene dos posibles interpretaciones complementarias –la que ofrece la propia descripción y la que plantea el poema–. Así la intertextualidad poema-novela crea un concepto más amplio sobre el significado que tiene el atardecer según ambos escritores.

Considero que este vínculo, nada gratuito, entre Federico Gamboa y Gertrudis G. de Avellaneda afianza la relación que existe entre *Santa* y el romanticismo. Esto me permite sugerir que dentro del imaginario de Gamboa, *Santa* no estaba pensada para homenajear o plagiar ninguna de las grandes novelas naturalistas francesas, sino más bien estaba pensada para evidenciar unos rasgos muy característicos que indudablemente son visibles en el texto y que sugieren la constitución de una novela excepcional.

Volviendo a la relación temática entre *Santa* y el romanticismo podemos identificar que este vínculo existe no sólo dentro del capítulo dos de la novela, pues en la segunda parte de la obra el narrador se da a la tarea de mencionar brevemente ciertas historias de fantasmas y aparecidos que corresponden al precepto romántico que pretende retomar las tradiciones populares, las que en el caso de México se refieren a los espíritus o fantasmas de otras épocas albergados en algunos edificios antiguos de la capital de la Ciudad.

Cuando el narrador describe el aspecto nocturno que adquiere el Palacio de Justicia se pueden identificar fácilmente los elementos sobrenaturales que caracterizan la “transformación” del edificio:

Entonces la Suprema Corte deja de serlo, [...] entonces los viejos oratorios se iluminan, las austeras y desnudas celdas se pueblan, y por los tránsitos antiguos desfilan los antiguos inquilinos del convento que resucita... Y el portero asegura –¡debe hacerse caso a lo que los porteros aseguren!– que se oyen plegarias y salmodias, que se miran sayales toscos, capuchones erectos que tapan semblantes, cirios amarillentos que amarillentas manos flaquísimas sustentan, pies descalzos que caminan sin ruido. Y que se escucha rumor de huesos cuando la visión de fantasmas ambula despaciosamente rumbo a la iglesia de La Enseñanza, en la que sin duda es aguardada, porque –el portero jura y cita el testimonio de sus gentes– se oye que suena el órgano, aunque no cerca cual debiera, sino cual si lo tocasen por debajo de tierra... Y antes del alba, la procesión regresa, húndese por vidrieras y puertas [...] que cuando el edificio en las mañanas se harta de sol [...] todo se encuentra en su lugar [...] (p, 284)

Si aceptáramos que *Santa* es una novela naturalista, la descripción anterior no tendría razón de ser pues rompería completamente con la objetividad del narrador y con el pretendido verismo de la historia. Sin embargo, al introducir elementos sobrenaturales en la descripción, Federico Gamboa otorga al lector avezado la posibilidad de ligar la descripción arriba transcrita con el romanticismo, pues es sabido que en esta corriente era común que se abordaran temas de fantasmas y aparecidos.

Para comprobar la presencia de esta tendencia romántica en *Santa* basta citar la descripción de los alrededores del pedregal: “hay por dondequiera, leyendas erráticas, historias de aparecidos y de almas en pena que salen a recorrer esos dominios, en cuanto la luz se mete” (p, 105); historias que aluden a “una de las leyendas más conocidas que circulaban en San Ángel [que] contaba la historia de don Lope, cuya alma acudía a penar todas las noches de luna llena a la ventana donde jurara amor eterno a doña Guiomar, muerta por su causa. También en esta zona se localizó una de las numerosas variantes de la leyenda de «la llorona».”⁹⁹

De esta forma el intercambio temático y estilístico entre *Santa* y el romanticismo deja de ser una aventurada suposición para convertirse en una de las principales características de la novela, permitiéndonos entrever que se trata de una novela compleja que posee un trasfondo estilístico y temático diverso que, oculto tras la etiqueta naturalista, disimula perfectamente la hibridación estilística de la novela.

⁹⁹ Javier Ordíz, “Introducción” en Federico Gamboa. *op. cit.* p. 105 (nota a pie de página número 52).

UN VISO MODERNISTA

Continuando con el análisis de la poetización del lenguaje en *Santa* relacionaré la novela con el modernismo, pues considero que el tratamiento de ciertos temas en la obra no sólo está vinculado con el romanticismo sino que guarda estrecha relación con algunos preceptos de la estética modernista que sumados a las peculiaridades arriba analizadas me permitirán justificar la hibridación de esta novela. A continuación enumeraré brevemente algunas propiedades del modernismo a fin de facilitar el vínculo entre éstas y ciertas características de *Santa*.

El modernismo fue un movimiento que abarcó temporalmente de 1880 a 1910 y al igual que el romanticismo significó “un vasto cambio espiritual que tocó todos los aspectos de la vida hispanoamericana [...] afectando desde la poesía hasta las artes decorativas, [...] desde el mundo de lo oculto hasta ciertos hábitos de la vida diaria.”¹⁰⁰ En lo que a la literatura se refiere implicó una reacción “–no contra el auténtico espíritu romántico– sino contra los modelos ya fatigados del postromanticismo, el academicismo y la expresión literaria conformista y opaca.”¹⁰¹ De esta manera la escuela modernista proponía actualizar y renovar el arte que había permanecido atrasado mientras la sociedad evolucionaba rápidamente. En este sentido ser modernista no significaba barrer por completo con todo lo ya establecido sino re-inventar el arte y básicamente la literatura echando mano de las contradicciones que traía consigo la época, es decir que “[si] el romanticismo había hipertrofiado la figura del yo creador y lo había declarado rebelde o incomprensible, [el modernismo coloca el origen de esa contradicción] en el plano interno del poeta [planteándola] como una lucha consigo

100 José M. Oviedo. *op. cit.* p. 221.

101 *Íd.*

mismo y con su oficio,¹⁰² pugna que escinde la comunicación entre la sociedad y el poeta originando que éste recurra al plano de la imaginación como único “terreno del todo aislado de la realidad cotidiana y colectiva”¹⁰³ propicio para crearse un mundo alterno en el que sólo es posible aquello que él mismo desea engendrar. José M. Oviedo considera que las características temáticas del modernismo son básicamente “el *cosmopolitismo*, esa adoración por los símbolos refinados y prestigiosos de la cultura universal (el mundo grecolatino, el medioevo, el París moderno y decadente), al mismo tiempo que un sentimiento *americanista*, enamorado de las grandezas precolombinas, los vastos escenarios naturales, el misterioso mundo de sus mitologías.”¹⁰⁴

Volviendo al análisis de *Santa* diré que predomina en ella cierta preferencia por el exotismo grecolatino ya que en algunas descripciones el narrador –mediante el empleo de símiles y metáforas– muestra fascinación por determinados elementos del mundo antiguo.

En la siguiente descripción podemos notar cómo a partir de la enumeración de la perfección casi deífica del Jarameño, el narrador deja fluir una larga serie de símiles que dan paso a la formación de una digresión narrativa con claros visos modernistas en tanto que exalta con fascinación algunos elementos del mundo grecolatino:

Al quedar el *Jarameño* casi desnudo, se puso en pie. Y Santa [...] lo admiró en su belleza clásica y viril del hombre bien conformado. Los músculos, los tendones, las durezas de acero que acusaba en los bíceps, en los pectorales, en los omóplatos, en las pantorrillas nervudas y sólidas, en los anchos de la espalda y en lo grueso del cuello, armonizábanse, *le prestaban hermoso aspecto antiguo de gladiador o de discóbolo*, de macho potente y completo, nacido y criado para las luchas varoniles, las que reclaman el arrojo, el valor y la fuerza, las luchas olímpicas en las que se muere, si se muere, de cara al sol, [...] salmodiado por las valientes notas de las músicas guerreras, en gallarda apostura y espléndido lecho mortuario; *yacente en arena caldeada con efluvios de un rey de astros y con sangre de fieras que agonizan ululantes y*

102 *Ibíd.* p. 226.

103 *Íd.*

104 *Ibíd.* p. 229.

se amortajan en la púrpura de sus entrañas al aire; con céfiros de bosques, insanos clamoreos, aplausos y jadeantes respiraciones trémulas de multitudes suspensas y encantadas de hallarse tan cerca de un peligro que no las herirá pero si las enloquece y fascina; que lo mismo las sacude en sus clámides, mantillas y vestidos [...] que en sus espíritus subyugados, donde anidan todas las pasiones y todas las vesanias. ¡Santa lo admiró! (p, 239, el énfasis es mío).

La larga descripción transcrita me parece de vital importancia por dos motivos, en primer lugar porque dentro de la configuración física del Jarameño se hallan claras reminiscencias de un estándar de perfección masculina relacionada con el mundo grecolatino, lo que crea un vínculo entre *Santa* y el modernismo en tanto que se filtra en la novela esa fascinación –tan explotada en poemas modernistas– por el exotismo del mundo antiguo. En segundo lugar, la descripción resulta importante porque constituye por sí misma una digresión en la que el narrador acumula poco a poco elementos descriptivos que conforman un pequeño cúmulo de sucesos que remiten claramente a una contienda bélica en el Coliseo romano. Es decir, que con el abandono paulatino de la imagen física del torero, el narrador inserta pequeños cuadros de acción que remiten a reyes, gladiadores, fieras, arena y espectadores vestidos de toga; imágenes que al acumularse crean una atmósfera que remite a una contienda en el circo romano. Así este procedimiento descriptivo permite intercambiar la carga significativa de la labor de un torero y de un gladiador, de manera que el Jarameño sería un gladiador “moderno” que fascina a los espectadores envolviéndolos en el vórtice de la emoción.

Es importante notar que la sensual descripción del cuerpo del Jarameño está apoyada en el amplio discurrir del lenguaje porque “ya que no puede ser sexual [la prosa de Gamboa] es sensual. [Y] a semejanza de los modernistas, despliega la única

riqueza a su alcance: la opulencia retórica”¹⁰⁵ que le permite crear y expresar con plena libertad verbal todo aquello que constituye su imaginario artístico y personal.

En el capítulo dos de la segunda parte de la novela donde se hace mención del baile de disfraces del teatro Arbeu, el narrador asimila este carnaval con la fiesta pagana ofrecida al dios Baco. Resulta importante la relación de esta parte de la obra con la mitología griega porque además de tener un vínculo con el modernismo, la descripción sugiere una carnavalización en la que el rol social de las prostitutas se invierte convirtiéndolas en “reinas” por una noche:

Tales bailes 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». Tales bailes representan la fiesta de ellas, donde únicamente imperan, conquistan y mandan, donde la policía no las acosa ni el hombre las escarnece. (pp. 257-258)

Debemos notar que aún cuando el carnaval remite a lo grotesco y burlón, en este caso el lenguaje empleado no ridiculiza la “transformación” de las prostitutas, si acaso existe cierta intención satírica por parte de Federico Gamboa queda muy bien oculta bajo el amplio discurrir de imágenes que intentan más que ridiculizar, poetizar. Así al igualar el baile de disfraces con las bacanales celebradas en honor al dios Baco, el narrador intenta vincular el rito sagrado con el baile de disfraces que también es “sagrado” y que se celebra –según la óptica del narrador– en honor a las prostitutas convertidas en diosas. De esta forma el acontecimiento efímero del carnaval se poetiza mediante el empleo de imágenes que pretenden exaltar un acontecimiento que dentro

105 José Emilio Pacheco, “Prólogo”, en Federico Gamboa, *op. cit.* p. 22.

de la realidad cotidiana reproducida en la novela resultaría trivial. Santa y todas las prostitutas que asisten al baile de disfraces serían alegóricamente las sacerdotisas encargadas de rendir culto con su presencia y su lubricidad al dios Baco quien a su vez les otorgaría la posibilidad de tener un lugar “privilegiado” dentro de la pequeña sociedad que simboliza el baile en el teatro Arbeu.

Por otro lado, el tipo de lenguaje empleado en ciertas descripciones remite a la musicalidad del lenguaje y al uso de la enumeración modernista que busca acumular un significado tras otro para ampliar y enriquecer el sentido de la frase. Ambas técnicas literarias pertenecen en mayor o menor grado a las características generales del modernismo y pretenden enfatizar la preponderancia de la imagen mental y la musicalidad de las palabras por encima de la connotación de la propia descripción. Por este motivo el siguiente párrafo es tan amplio y rebuscado pues a través de la musicalidad y la acumulación de palabras busca enfatizar un acontecimiento tan común como la llegada del intermedio de un baile:

El bastonero, con correcciones de ministro diplomático en lo irreprochable de su traje de etiqueta y en lo cortés de sus modales, apoyado en su largo *mástil florido, con cascabeles, cintajos y moños*, es el islote de paz en esa deshecha turbonada [...] De repente, el *mástil florido, con cascabeles, cintajos y moños*, que sobrepasaban todas las cabezas, crece más todavía, sobrepasa más, por un segundo sus cintajos ondean igual a *grímpolas de navío que zozobra o a flámulas de festival pagano*, luego se abate, choca contra el piso, sus cascabeles y sus discos suenan desapaciblemente. Calla la música, los enlazamientos se interrumpen, las charlas íntimas se mutilan, y la masa, disgregada, sale en tropel de ganado que huye. [...] *Es el intermedio*. (pp. 260-261, el énfasis es mío)

Cabe mencionar que la descripción se ralentiza pues refiere en un párrafo bastante amplio un acontecimiento que en realidad no debiera abarcar más de dos líneas, es decir, que el momento en que el bastonero levanta el mástil y lo hace chocar contra el

piso para anunciar la llegada del intermedio ocupa en el texto más espacio del que la propia acción tomaría en realidad.

Así en este y en algunos otros “pasajes de *Santa* se pueden advertir expresiones que recuerdan al esteticismo y la búsqueda del ritmo que son propios de este movimiento [el modernismo] contemporáneo al autor.”¹⁰⁶

De esta forma, la poetización del lenguaje en algunas descripciones de la novela y el tratamiento de ciertos temas propios del romanticismo o del modernismo hacen posible que la voz del narrador adquiera determinado punto de vista estilístico, que al vincularse con ciertos motivos románticos o modernistas permite que la voz omnisciente del narrador en tercera persona adquiera matices en cuanto a la forma en que da cuenta de la información. De ahí que el narrador omnisciente tenga la posibilidad de dividir su voz en diferentes voces que a su vez generan diversas perspectivas del mundo que coinciden con el efecto narrativo, cognoscitivo y afectivo que el narrador desea provocar en determinado momento en el lector.

A continuación veremos cómo el narrador de *Santa* busca entablar cierto tipo de diálogo con el lector a fin de posibilitar una cercanía que traspase los límites narrativos del texto.

106 Javier Ordiz, “Introducción”, en Federico Gamboa, *op. cit.* p. 54.

Una vez que he estudiado la voz narrativa científicista y la voz narrativa que poetiza el lenguaje, me daré a la tarea de analizar la voz que se dirige explícitamente al lector, a fin de demostrar que en esta voz radican un sinnúmero de peculiaridades de la prosa de Federico Gamboa aún no advertidas por la crítica.

Uno de los detalles que más sorprenden respecto del narrador de *Santa* es la ausencia de objetividad narrativa que predomina en la mayor parte de la novela. Al hablar de objetividad narrativa asumo que la rigurosidad de esta cualidad es imposible aún para el narrador omnisciente en tercera persona en tanto que, a menudo, emite juicios u opiniones respecto de ciertas situaciones acaecidas en el mundo de la novela. Sin embargo, el narrador de *Santa* rebasa esas mínimas escisiones de objetividad en tanto que prescinde de toda objetividad narrativa e introduce muy a menudo juicios propios que valoran las circunstancias en que se hallan los personajes. Al respecto la crítica ha señalado con mucha frecuencia que este es uno de los motivos principales por los que la novela no se considera puramente naturalista, no obstante este fenómeno más que una omisión de los preceptos naturalistas es a mi parecer una marca evidente de la presencia y trascendencia de la voz narrativa en la novela, que señala al narrador como un personaje inserto en la novela cuya actividad no se limita únicamente a la transmisión de la narración sino que pugna por lograr una comunicación más directa con el lector. Si bien es cierto que con el narrador de *Santa* “estamos ante un narrador que se encuentra muy lejos de la deseada neutralidad preconizada por el naturalismo y que, por el contrario salpica de continuo el relato con comentarios

personales y juicios de valor”¹⁰⁷; no deja de sorprenderme la reiteración de esas constantes intromisiones, por lo que intentaré sugerir una respuesta que quizá nos ayude a visualizar la trascendencia que tiene en la novela este narrador omnisciente tripartido en distintas voces.

Luz Aurora Pimentel afirma que “el narrador heterodiegético se define por su *no participación* [en el relato], por su «ausencia»”¹⁰⁸ y que su función es sólo vocal, es decir que al no participar como personaje en el relato sólo se limita a narrar lo que acontece en el mundo de la novela, por lo que “nada, más allá de su ausencia en el mundo del relato, puede decirse del narrador en tercera persona.”¹⁰⁹ A primera vista el narrador de *Santa* pertenece a esta categorización en tanto que no participa como personaje dentro del mundo de la novela, sin embargo, tomando en cuenta la preponderancia que tienen sus comentarios y juicios de valor aceptaré que “[los] grados de presencia/ ausencia [del narrador] pueden observarse en distintas zonas de un relato y no únicamente en la diégesis.”¹¹⁰ De esta forma la voz narrativa que *habla* con el lector está presente de alguna manera en la historia de Santa, si no como personaje integrante del mundo de la novela, por lo menos sí como parte del discurso.

En *Santa* frases como: “la mentira secular que todas las mujeres y todos los hombres creen y prometen, la milenaria quimera de que la fidelidad y el amor sean eternos.” (p, 113) “¡son las mujeres tan caprichosas!” (p, 182) “¡qué barbaridad, ingrata! [...] ¡qué fiera!” (p 298) “la pobre prostituta y el pobre ciego” (p, 342) determinan la ruptura total del precepto naturalista de objetividad. No obstante, estas “intromisiones” manifiestan

107 Javier Ordiz, “Introducción”, en Federico Gamboa, *op. cit.* p. 53.

108 Luz Aurora Pimentel, *op. cit.* p. 142.

109 *Íd.*

110 *Íd.*

también el punto de vista de la voz narrativa y otorgan al narrador cierta identidad personal, vinculándolo con el lector y la novela no sólo como mero transmisor del relato, sino como “un narrador que se señala a sí mismo con sus juicios y prejuicios [que] define abiertamente una posición ideológica, [y que] se sitúa en una zona de subjetividad que llama a debate.”¹¹¹

De esta forma los juicios emitidos por el narrador son el resultado del vínculo dialogal que intenta entablar con el lector, es decir, que al expresar sus peculiares formas de ver y entender el mundo el narrador está tratando de relacionarse con el lector abriendo la posibilidad de un diálogo que resulta efectivo en el momento en que el lector acepta o rechaza esos juicios de valor. Así “el narrador de *Santa* se dirige explícitamente al narratario y no cumple con las premisas de impasibilidad, impersonalidad e imparcialidad, relatando la vida de Santa con mucha empatía y subrayando su presencia narrativa con marcas autorales en la medida que crece su compasión.”¹¹²

En otros momentos de la descripción esta voz narrativa apela a la sensibilidad del lector, mediante la utilización de la primera persona del plural incluyéndolo dentro del mundo de la novela. Es decir que al utilizar el *nosotros* –ya sea como pronombre, dativo o acusativo– el narrador desplaza la categoría de *sujeto paciente* a tres personas gramaticales –al *yo* identificado con la voz que narra, al *tú* con la protagonista, y al *nosotros* con los lectores– que se ven involucradas o afectadas figurativamente por la situación narrada. Como ejemplo cito un fragmento de la descripción del Pedregal en la que el narrador pretende transmitir al lector, e incluso participar él mismo de

111 *Ibid.* p. 143.

112 Sabine Schlickers. “*Santa*, texto fundador ambivalente de la patria mexicana”, en Rafael Olea Franco (ed.) *op. cit.* p. 147.

las emociones que la protagonista experimenta: “Por dondequiera matorrales que desgarran la ropa; amenazas de que una víbora *nos asalte* o una tarántula *se nos prenda* [...]” (p, 105 el énfasis es mío). Este procedimiento narrativo resulta interesante en la medida en que los límites espaciales existentes entre protagonista, narrador y lector desaparecen aparentemente y se condensan en la primera persona del plural “nosotros”, de manera que Santa no es únicamente quien experimenta esa inquietud sino que el narrador y el lector participan simbólicamente de ese temor.

Con este procedimiento la voz narrativa intenta incrementar el grado de verosimilitud de lo narrado a través de la vinculación afectiva entre lector y personaje. Es decir que al *pluralizar*¹¹³ las sensaciones que experimenta la protagonista, la voz narrativa hace que el lector se involucre en el mundo de la novela y que por ende establezca un vínculo especial con Santa en tanto que el lector –tan humano como el narrador considera a Santa– logra identificar en sí mismo los sentimientos que experimenta la protagonista en determinado momento.

Por otro lado es interesante advertir que la voz narrativa hace uso de esa *pluralización* cuando pretende que el lector se percate de que él, al igual que los protagonistas de la novela, está expuesto a las perturbaciones que abruman a los personajes. En este sentido el lector no sería sólo el mero receptor de los sucesos de la novela sino que participaría en la novela experimentando a través de la lectura las vivencias de los personajes. Por ello no es extraño que se involucre al lector e incluso al propio narrador cuando se habla del lesbianismo de la *Gaditana*, de lo inexorable que es el tiempo, o del temor a la muerte que sienten los personajes:

¹¹³ El uso que doy al término *pluralizar* no corresponde a ninguna técnica narrativa pues es un término que empleo con fines puramente descriptivos. Pluralizar: tr. Referir o atribuir algo que es peculiar de alguien a dos o más personas, pero sin generalizar. <<http://www.rae.es>>

(Gaditana)

Era el vicio antiguo, el vicio ancestral y teratológico [...] el que ardía en las venas de la *Gaditana* impeliéndola con voluptuosa fuerza a Santa que lo ignoraba todavía, que quizás no lo practicaría nunca, contentándose, si acaso, con probarlo, escupir y enjuagarse, *según escupimos y nos enjuagamos cuando por curiosidad inexplicable y poderosa probamos un manjar que nos repugna*. (p, 193, el énfasis es mío)

(El tiempo inexorable)

“Él [el reloj] roe, roe siempre, de día y de noche, *cuando estamos despiertos y cuando estamos dormidos, cuando gozamos y cuando padecemos*, él roe, más a cada minuto, más, *va desmenuzándonos*:

–¡Tic! ¡tac!...¡tic! ¡tac!... ¡tic! ¡tac!...” (p, 358, el énfasis es mío)

(Temor a la muerte)

–¿Qué quieres que te regale cuando te mueras?– le preguntó de súbito [el general a Santa].

Alzóse Santa de hombros, sin saber qué responder a pregunta tan inesperada y fúnebre; en el fondo, sobrecogida ante la repentina evocación que impresionó a los que la oyeron, el pianista y Pepa, y al mismo general, no obstante que su cerebro se entenebrecía. Los cuatro callaron, *cual si de veras la muerte esté acechándonos, al alcance del labio que la nombra*. (p, 92, el énfasis es mío)

De esta forma podemos decir que efectivamente hay una voz que *habla* con el lector en tanto que pretende hacerle saber casi de forma vivencial los problemas existenciales que experimentan la protagonista y los demás personajes. La *pluralización* sería así una faceta de ese intento de diálogo que inaugura la voz narrativa a fin de comunicarse con el lector más allá de la mera narración, pues aún cuando el lector y la voz narrativa no pueden intercambiar sus respectivos puntos de vista, ésta manifiesta su pensar

y sentir a través del lenguaje dando inicio al circuito de comunicación en el que si bien el receptor no retornará el mensaje, sí lo utilizará como material para un posible análisis de las problemáticas existenciales que plantea la voz narrativa, con lo que se entablaría cierto tipo de “comunicación” entre la voz narrativa y el lector.¹¹⁴

Por otro lado el narrador de *Santa* resulta aún más interesante gracias a la existencia de ciertos matices de lenguaje que modifican el estilo discursivo del narrador haciendo que éste se dirija al lector como si mantuviera una charla directa con él. Estos matices señalan cierto intento por establecer un diálogo entre narrador y lector en el cual el narrador se perfila como una “persona” tangible que más que narrar acontecimientos, se encargara de platicar con gran viveza y subjetividad los sucesos de la novela que parecen vividos. Para lograr ese efecto de “conversación” con el lector, el narrador hace uso de la figura llamada *apóstrofe* “que consiste en dirigir la palabra con vehemencia en segunda persona a una o varias, presentes o ausentes, vivas o muertas, a seres abstractos o a cosas inanimadas o dirigírsela a sí mismo en iguales términos.”¹¹⁵ El cambio de dirección del discurso que origina el apóstrofe puede darse según Helena Beristáin

en relación a tres elementos de la situación en que el discurso se produce: *a)* Con respecto del *emisor* cuando se finge el estilo directo o diálogo. *b)* Con respecto al *contenido* del discurso, en la digresión cuando se desarrolla un paréntesis temático. *c)* Con respecto al *receptor*, cuando se alude o interpela explícitamente y con énfasis al auditorio, al interlocutor, al lector, etcétera. En este caso, suele adoptar la forma de vocativo.

114 “En el discurso hay lo que Bajtín llama *apelación*: el emisor, habla de *sí*, a *sí*, *con otro*, *de otro*, lanza una mirada furtiva hacia un oyente, testigo, juez. Hay una simultánea y triple orientación del discurso. Éste es una palabra ante la cual se reacciona, se contesta, se objeta, se acepta, se rechaza, se protesta, etc., porque tiene el poder de excitar positiva o negativamente. [Y aún cuando] no hay un *tú* que responda, existe en la mente del emisor un receptor implícito de su mensaje.” Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2006, pp. 146-147.

115 “Apóstrofe”. Diccionario de la Real Academia Española. <<http://www.rae.es>>

Atendiendo a la definición que da la Real Academia Española al *apóstrofe* he clasificado algunas expresiones de la voz narrativa en dos categorías, una de ellas corresponde a aquellos casos en los cuales el narrador dirige la palabra a sí mismo como si pretendiera responder las preguntas retóricas¹¹⁶ que se formula. La segunda categoría reúne aquellas frases en las que el narrador apela de la misma manera a una segunda persona que se identifica con el lector implícito de la novela.

Dentro de la primera categoría encontramos dos tipos de frases que a menudo emplea la voz narrativa a fin de atraer la atención del lector e involucrarlo en las disertaciones retóricas que él mismo plantea. Estas expresiones son características del habla popular y son usadas por la voz narrativa para excusarse ante el receptor por la falta de precisión en la información que otorga, o bien para señalar que le es imposible proporcionar datos exactos:

“¡*Qué sé yo cuanto más!*... un mundo de consejos y de verdades, un mundo de sucedidos y de sueños [...]” (p, 106)

“*Entró Santa en su casa y urdió embustes; qué sé yo qué historia* de extravío en el Pedregal [...]” (p, 117)

“*qué se yo qué enormidades* se dio a imaginar [Hipólito]” (p, 170)

“*damas principalísimas –presidentas, secretarias y tesoreras de no sé qué cofradías–* que la miraban [a Santa]” (p, 177)

“¡*quién sabe cuánto más!* que el torero satisfizo yendo y viniendo carruaje arriba y carruaje abajo.” (p, 208)

116 La pregunta retórica es “una figura de pensamiento por la que el emisor finge preguntar al receptor, consultándolo y dando por hecho que hallará en él coincidencia de criterio; en realidad no espera respuesta y sirve para reafirmar lo que se dice. [...] Como la interrogación retórica es una pregunta que no entra en juego con la respuesta y está despojada de su función dialógica, su efecto es patético. La interrogación junto con la exclamación y el apóstrofe forman un pequeño grupo de figuras afectivas que, en conjunto, también se denominan *exsuscitatio*.” Helena Beristáin. *op. cit.* pp. 268-269.

“¡qué sé yo cuántas infamias más, cuántos alfilerazos envenenados!” p, 267)

“«Que si las esponjas montadas, el algodón, las pinzas, las valvas, ¡qué sé yo cuánto más!, habían sido inspeccionados»...” (p, 357)

“los crispados brazos de los árboles que se secreteaban *Dios sabe qué asuntos*” (p, 113)

“¡*quién sabe* qué cosas tristísimas murmuró la anciana! [...] ¡*quién sabe* que cosas tristísimas de infancia!” (p, 122)

“*únicamente Dios para saber* lo que pasaría por el espíritu de Santa en aquella noche de duelo solitario” (p, 171)

Estas expresiones se encuentran en distintas partes del texto cuando quizá la voz narrativa se considera incapaz de precisar lo que aconteció más allá de los detalles que pudo captar. Considero que el giro coloquial de estas frases se encontraría en las palabras que he marcado con cursivas pues a menudo son usadas en el habla popular para expresar que se ignora completamente cómo o porqué sucedió tal cosa. Los casos en los que el apóstrofe se dirige a Dios intensifican lo indescifrable de las preguntas retóricas.

La segunda categoría en la que la voz narrativa apela explícitamente al lector, incluye aquellas frases en las que esta voz conciente de su papel de *yo* (emisor), confiere explícitamente al lector el papel de *tú* (receptor) a fin de enfatizar el diálogo que establece con él.

“*quite usted* a los camareros, muy habituados al tumulto de la casa” (p, 151)

“*quieras que no* [...] sobróle tiempo [al *Jarameño*] para presenciar el lúgubre cuadro” (p, 207)

“¡*mire usted* que había gente!” (p, 276)

“¡adivine usted a dónde se irá!” (p, 284)

“raro, ¿verdad?” (p, 322)

“y explíquense ustedes por qué” (p, 323)

En estos casos se nota un acercamiento o una empatía mayor entre narrador y lector pues el primero se dirige al receptor como si no hubiera una distancia que los separara, como si entre ambos fuera posible entablar una conversación de persona a persona en la que sólo este tipo de apelaciones serían posibles. En este sentido el narrador de *Santa* “se compromete personalmente con lo que escribe y se pone al centro de su ficción”¹¹⁷ en tanto que no figura como un mero transmisor de la información sino que modifica a menudo la dirección, el énfasis y la intencionalidad del discurso que utiliza en cada momento.

Uno de los elementos que más llaman la atención al leer detenidamente la novela es la frecuente aparición de “lagunas de conocimiento” que deja entrever la voz narrativa especialmente hacia la parte final del texto. Considero que estas lagunas más que mostrar a un narrador deficiente, indican “que el narrador ha reconstruido [parte de] la historia que cuenta a partir de testimonios e informaciones obtenidas a través de distintos testigos”¹¹⁸ que no cubrieron por completo los datos requeridos por el narrador, obligando a éste a precisar que la información que proporciona al lector no es del todo exacta: “no está averiguado” (p, 125) “es un misterio averiguar” (p, 262) “la pareja que aquella noche pernoctó tabique de por medio con el asesino y Santa, contó que les oyó llorar [...]” (p, 329) “no está investigado”(p, 329). En este sentido

117 José Emilio Pacheco, “Prólogo”, en Federico Gamboa, *op. cit.* p. 26.

118 Javier Ordiz. “Introducción”, en Federico Gamboa. *op. cit.* p. 52.

podemos decir que las frases anteriores reafirman la existencia de un diálogo entre la voz narrativa y el lector en tanto que la primera asimila su discurso al lenguaje que se usaría en una conversación entre un testigo no del todo informado y el narrador en su labor de investigador.

Así, el narrador de *Santa* se niega a adoptar un determinado estilo narrativo y se encarga de narrar la novela desde distintos puntos de vista (ideológicos, estilísticos y afectivos) que dan origen a una amplia diversidad de procedimientos narrativos con los que se intenta reproducir la realidad circundante con el mayor grado de verosimilitud. Es decir, si recopilamos las peculiaridades narrativas que hemos mencionado, observaremos que esa diversidad narrativa representa con mayor fidelidad –que el objetivismo naturalista– la caótica y cambiante realidad que Gamboa deseaba reproducir en sus novelas. De esta manera los distintos puntos de vista del narrador tripartido parecen más “reales” que la objetividad de un narrador omnisciente heterodiegético en tercera persona, pues las distintas voces que integran al narrador dividido poseen matices estilísticos diversos que le permiten narrar alternadamente desde una perspectiva naturalista, romántica y/o modernista, así como guardar un estrecho vínculo afectivo con el personaje y el lector. La multiplicidad de voces y estilos narrativos en *Santa* da como resultado una narración más diversa, más compleja y más amplia, permitiendo captar en la novela con mayor exactitud los diversos matices y perspectivas que conforman el mundo real.

De esta forma el narrador de *Santa* es más novedoso y atractivo de lo que comúnmente se piensa, pues no funciona únicamente como mero transmisor de la historia, sino como el eco de la voz del autor que se toma más libertades de las que comúnmente se le confieren al narrador de una novela naturalista. En este narrador no encontramos solamente al investigador de campo que narra los acontecimientos

recogidos en sus observaciones, sino que hallamos, por así decirlo, a un ser humano que nos cuenta la historia de Santa haciendo uso de los propios recursos discursivos que posee, es decir, prescindiendo de normas narrativas rígidas e integrando en el discurrir de la narración sus propios giros lingüísticos, sus distintas perspectivas de mundo, sus juicios e impresiones acerca de los acontecimientos que narra e incluso algunas “meditaciones filosóficas” acerca de algún tema en específico. Todo esto hace que el narrador de *Santa* se profile como un elemento esencial para la novela e incluso para la propia historia pues su “presencia” en el discurso facilita la cercanía entre él y el lector pues sus juicios, apostillas y afirmaciones personales semejan un diálogo entre narrador y lector posibilitando la cercanía y quizá la empatía entre uno y otro.

Santa y “su” naturalismo

Anteriormente he señalado que hay elementos suficientes para negar la existencia de naturalismo ortodoxo en *Santa* pues aún cuando se pueden hallar descripciones con tintes naturalistas en algunos pasajes de la novela, estos no son elementos suficientes para afirmar que *Santa* sea puramente naturalista. Considero que para hablar de naturalismo en la novela debemos –más que atender a las características generales de la escuela– estudiar el texto en sí mismo y observar sus particularidades a fin de establecer un criterio que nos permita explicar a partir de la propia novela porqué es o no naturalista.

A lo largo del presente estudio he procurado seguir el procedimiento anterior a fin de comprender qué tipo de naturalismo predomina en *Santa* y he llegado a la conclusión de que la presencia o ausencia de algunos rasgos naturalistas en la novela no determina en que medida se adhiere o no a dicha escuela, sino que los elementos temáticos, estilísticos y discursivos que la integran son los que revelan con mayor claridad el vínculo de *Santa* con cierto tipo de naturalismo que no se identifica con el francés, el español o el hispanoamericano y que aun cuando se asemeja al movimiento naturalista mexicano no se adhiere específicamente a él. En *Santa* tenemos un caso, quizá no aislado, de *naturalismo híbrido* que aunado a otras particularidades de la novela hace de ella un texto que ocupa un lugar especial dentro de la narrativa mexicana de entresiglos.

En el presente apartado trataré de recapitular los distintos factores que hacen de *Santa* una novela excepcional, pondré énfasis específicamente en las distintas perspectivas narrativas, en su hibridación estilística, así como en el artificio literario

que representa el prólogo de la novela, todo esto con el fin de precisar a qué me refiero cuando hablo de *Santa* y “su” naturalismo.

Anteriormente he señalado que en *Santa* confluyen varios estilos narrativos y/o descriptivos pertenecientes ya sea al romanticismo, ya sea al modernismo que sugieren una hibridación estilística en la novela. Sin embargo el carácter híbrido de *Santa* no se explica únicamente por la presencia más o menos constante de estos elementos sino también por la proximidad temporal que hay entre estas dos escuelas y el naturalismo.

Si recordamos que el periodo de auge del romanticismo en Hispanoamérica abarca de 1830 a 1875 y que cinco años después de agotado el movimiento surgen a la par el modernismo (1880-1910) y el naturalismo (1880-1910)¹¹⁹ veremos que hay una contemporaneidad relativa entre las tres escuelas, pues aún cuando el romanticismo se extingue cinco años antes que se inicien el modernismo y el naturalismo, no podemos negar la permanencia de algunas ideas románticas en la literatura hispanoamericana y por supuesto también en la mexicana. Al respecto María Guadalupe García Barragán comenta “el naturalismo hispanoamericano ora sigue al español, ora sigue al francés, y puede llegar a ser tan crudo como éste, pero a menudo se presenta entretejido con el romanticismo.”¹²⁰ Este fenómeno es explicable si consideramos la trascendencia que tuvo el romanticismo en México aún cuando el naturalismo ya estaba en boga.

Recordando los preceptos naturalistas propuestos por Zola diré que uno de sus principales postulados exige representar la realidad circundante con el mayor grado de verosimilitud posible, para él el sentido de lo real es la mayor cualidad que un

119 Las fechas correspondientes a los períodos de auge y extinción de cada una de las escuelas fueron extraídos del ya citado texto de José M. Oviedo.

120 María G. García Barragán, *op. cit.* pp. 28-29.

novelista puede poseer en tanto que la novela naturalista busca “hacer mover a unos personajes reales en un medio real [y] dar al lector un fragmento de la vida humana.”¹²¹ En este sentido podemos decir que Federico Gamboa al igual que la mayoría de los escritores naturalistas mexicanos e hispanoamericanos deseaba “asumir la realidad americana en su verdad profunda”¹²² a fin de comprenderla y denunciarla ante los ojos de quienes no lograban percibirla o si la percibían se negaban a verla y más aún a concientizarla. De esta forma el afán naturalista de representar la realidad en su totalidad es un objetivo común que persiguen tanto Federico Gamboa como Émile Zola, sin embargo, al hacer esta afirmación podemos preguntarnos ¿por qué Gamboa omitió el determinismo en *Santa* y prefirió insertar en ella elementos ajenos al naturalismo y a su principio de verosimilitud?

Probablemente la omisión de determinismo en la novela se explica –más que como rechazo al naturalismo– como un intento por parte de Federico Gamboa de enfatizar la importancia de la representación de la realidad en la novela, pero una realidad que va más allá de los propios límites que el naturalismo se impone al exigir completa objetividad en la narración. Es decir, en *Santa* el narrador pretende representar la realidad de una manera más amplia, más completa y compleja, de modo que sea posible recoger y reproducir la vida en todas sus facetas, abordando el mundo desde varias perspectivas, integrando lo inmoral y lo casto, lo puro y lo impuro, lo objetivo y lo subjetivo, lo impersonal y lo personal, lo agradable y lo repulsivo. De tal forma que así como el narrador “observa”, entiende y narra el mundo a través de una visión naturalista pretendidamente objetiva también lo observa lo entiende y lo narra desde

121 Émile Zola. *op. cit.* p. 242.

122 Guillermo Ara. *op. cit.* pp. 17-18.

una visión romántica más subjetiva con lo que equilibra la pugna entre objetivismo y subjetivismo, ampliando en la novela la noción de realidad.

Así la variedad de perspectivas narrativas en *Santa* rebasa el postulado naturalista de máxima verosimilitud pues el narrador no sólo utiliza la objetividad para observar y narrar el mundo, sino que valiéndose de distintas perspectivas y distintas voces narrativas amplía las posibilidades de acercamiento a la realidad circundante. De modo que esta realidad con “pluriperspectivas” y “plurivoces” hace que la novela se apegue más –que la “objetividad” naturalista– a la diversa realidad humana que Federico Gamboa deseaba representar. Por este motivo es que he denominado *naturalismo híbrido* al fenómeno narrativo que conjuga en *Santa* la convergencia de corrientes –principalmente romanticismo y modernismo– con el postulado naturalista de máxima verosimilitud.

Así al hablar de *Santa* y “su” naturalismo me refiero al *naturalismo híbrido* que integra los estilos literarios de las otras dos escuelas –romanticismo y modernismo– y que persigue representar la realidad de una forma menos esquemática y mecánica a como lo hacía el naturalismo zoliano, es decir, mediante el empleo de una forma particular de ver, entender y expresar el mundo que se revela en las distintas perspectivas de la voz narrativa, mismas que hacen que la novela tenga una tendencia naturalista específica que es muy propia, quizá no sólo de la obra sino del autor mismo.

La variedad de voces narrativas en *Santa* marca la trascendencia que tiene la participación del narrador en la obra, así como cierto interés por tomar en cuenta al lector de la novela. En adelante intentaré precisar cómo las distintas voces narrativas proponen una importante relación texto-lector en la novela.

Si recordamos que una de las voces del narrador de *Santa* apela al lector mediante el uso del apóstrofe y que esta figura retórica busca persuadir al receptor, diremos que mediante el uso del apóstrofe se entabla un proceso de “diálogo” entre la voz narrativa y el lector, pues cuando el narrador se dirige directa y explícitamente al lector busca “acercarse” al receptor de la novela. Aún cuando el apóstrofe en sí mismo no es una forma de diálogo, exige que haya un emisor de determinado mensaje y un receptor –ya sea el propio emisor o una segunda persona– que lo reciba. En este sentido diremos que frases como “vaya usted a saber donde”, “quite usted a los camareros”, “mire usted que había gente”, etcétera sugieren que en *Santa* la voz narrativa otorga al lector un espacio dentro del mundo de la novela, pues el “usted” a quien se dirige, alude al destinatario externo¹²³ de la obra que a su vez es también un destinatario interno¹²⁴ que adquiere en la novela la calidad de personaje figurado en tanto que su presencia se ubica sólo en el plano del discurso y no en el plano de los acontecimientos.

Es decir, el “usted” al que alude la voz narrativa es claramente aquel receptor que en un momento cualquiera abrirá la novela y comenzará a leerla. No obstante, podemos

123 El destinatario *externo* o virtual de una novela es aquel “que condiciona el texto, proyectándolo a una nueva dimensión: la del lector, la del público. [Es un destinatario] multiforme, anónimo y proteico, al que se arroja el libro, unas veces ciegamente, como botella al mar, otras, expresamente invocado: «El autor al lector».” Oscar Tacca. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1989, p. 156.

124 “El destinatario *interno* de un texto narrativo es siempre conocido y preciso. [...] Puede ser *ficticio*, [es decir que se reconozca en la obra con un nombre o con una alusión] o *verdadero*, [es decir que se identifique con una persona externa a la obra a la que se dirige el texto]” *Ibid.* p. 155.

ver que en la medida en que la voz narrativa insiste en dirigirse al destinatario externo (“usted”) éste pierde poco a poco su calidad de anónimo para convertirse en destinatario interno *ficticio*. Así el “usted”, destinatario externo, a quien la voz narrativa constantemente se dirige mediante el apóstrofe, termina por convertirse en un destinatario interno *ficticio* que deja de ser anónimo para formar parte del discurso narrativo de la obra. En este sentido la voz que *habla* con el lector tendría realmente una cercanía muy íntima con éste en la medida en que el destinatario deja de estar “fuera” de la narración para situarse dentro del plano discursivo de la novela.

Al existir esta cercanía entre la voz narrativa que *habla* con el lector y el lector mismo se justifica la falta de objetividad del narrador pues considerando que entre él y el lector hay una importante cercanía que los sitúa en el mismo plano, la transmisión de los sucesos narrados adquiere una empatía mayor pues la voz narrativa no cuenta la historia de Santa a un lector externo, sino que la relata a un lector que está en el mismo plano que él. De esta forma cuando el narrador se dirige explícitamente al narratario involucrándolo en el texto, la novela y los sucesos narrados adquieren mayor intensidad pues la vida de Santa es literalmente *contada* al lector como si éste y el narrador se comunicaran oralmente, eliminando los límites espacio-temporales que separarían a un narrador objetivo del lector real de la obra.

Al haber mayor cercanía entre la voz narrativa y el lector, los sucesos narrados adquieren mayor intensidad y por lo tanto parecen más verosímiles pues al romper los límites que la objetividad exige, el narrador logra transmitir con empatía la vida de la protagonista, de forma que la vida de Santa se perfila como una historia peculiar, relatada por un narrador más presente y más comprometido con la narración y con el destinatario. De esta forma la novela cumple con el postulado naturalista de máxima verosimilitud pero de una manera peculiar, pues la verosimilitud pretende ser tan real

que los hechos narrados son referidos al destinatario casi de viva voz, sin omitir los comentarios, sugerencias y sentimientos de la voz narrativa. En pocas palabras la voz narrativa *cuenta* literalmente al lector la vida de Santa.

Como ya mencioné en la parte inicial del presente trabajo, el prólogo de *Santa* merece especial atención y un análisis detallado, pues en él es posible identificar ciertas peculiaridades que hacen de la novela una obra que más allá de ser naturalista es acreedora a un naturalismo casi propio que tiene particularidades sumamente interesantes.

El prólogo o dedicatoria de *Santa* es un artificio literario pues aún cuando físicamente forma parte de la novela, no se integra completamente a ella sino que forma parte de los paratextos que permiten acceder anticipadamente a ella. El prólogo de *Santa* es sumamente peculiar pues en él la protagonista “regresa” de la muerte en forma verbal y colándose en el taller del escultor mexicano Jesús Fructuoso Contreras le pide, entre otras cosas, que la inmortalice en una estatua. Esta petición resulta interesante por varios motivos.

El hecho de que la protagonista “vuelva de la muerte” en forma verbal indica que el proceso de ficcionalización empieza antes de entrar en la historia narrada y que por lo tanto la protagonista es voz antes de ser personaje, “pues al corporeizarse desde el sepulcro, desde la muerte, para volver al taller del escultor, se revela como una conciencia estética que trasciende y proyecta los limitantes éticos de sus acciones y el tiempo-espacio de la narración:”¹²⁵ “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 [...]” (p, 65) Cuando Santa simbolizada en su voz se filtra en el taller

125 Gerardo Franciso Bobadilla Encinas, “*Santa*, de Federico Gamboa, o la redención artística del naturalismo mexicano” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. < <http://www.ucm.es> >

del escultor, la novela adquiere cierta continuidad pues aún cuando físicamente la obra culmina con la muerte de la protagonista, su retorno verbal sugiere una estructura circular marcada por el retorno espiritual de Santa en el prólogo el cual inicia anticipadamente la ficcionalización de la novela.

Es interesante resaltar que Santa no pide únicamente la compasión del escultor sino que también pide el perdón del lector pues al confesar su historia a Jesús F. Contreras también se la da a conocer implícitamente al lector a fin de obtener el perdón de ambos. “En Santa [el apóstrofe] está magistralmente utilizado. Y es que, en el acto de la lectura, la enunciación /invocación en segunda persona de la dedicatoria /prólogo logra trascender al receptor ideal, el escultor Jesús Contreras, proyectando e involucrando así al lector real en su recepción.”¹²⁶ “No vayas a creerme santa, porque así me llame. Tampoco me creas una perdida emparentada con las Lescaut o las Gautier, por mi manera de vivir. [...] Te confesaré mi historia. [...] Ya verás cómo me perdonas, ¡oh, estoy segura, lo mismo que lo estoy de que me ha perdonado Dios!” (pp. 65-66)

En este sentido podemos decir que efectivamente Santa alcanza el perdón de Dios, del artista, del escritor y del lector pues —aunque desconocemos si alcanza la indulgencia divina— logra trascender por lo menos en tres aspectos: en la escultura si es que Jesús F. Contreras aceptase esculpirla en mármol dentro de los límites de la ficción; en el texto literario como protagonista de una novela que preserva para la eternidad su historia de vida; y en la mente del lector quien al leer en la novela la historia de Santa la inmortaliza y la re-vive en cada acto de lectura. Así “la voz de Santa no clama por la salvación sino por la justicia literaria, y ofrece *-en pago-* su

126 *Ibíd.*

confesión. [...] A cambio de la muerte del cuerpo, la literatura restaura el nombre borrado a la legibilidad institucional, figurando el presente congelado del Porfiriato al apostar a otro presente “eterno”: el canon.”¹²⁷

Debemos considerar que el prólogo es importante no sólo por las implicaciones ficticias que posee, sino también porque, como afirma Gerardo F. Bobadilla indica “un proceso de autoconciencia narrativa genuinamente logrado, pues muestra la capacidad del texto para reflexionar sobre sí mismo, sobre los mismos elementos compositivos y valorativos que lo configuran [...]”¹²⁸ De esta forma el prólogo de *Santa* es una interesante muestra del autoanálisis que hace la novela sobre sí misma, pues en el prólogo se hallan condensados juicios y valoraciones acerca de algunos aspectos que plantea la novela, así como reflexiones acerca de los objetivos y alcances propuestos por el propio texto.

Las consideraciones finales del autor llaman la atención porque permiten entrever los objetivos que el propio Federico Gamboa se había planteado al escribir su novela. Pues no es gratuito de ninguna manera que el autor establezca desde el prólogo los fines con que la escribió: “De mi parte debo repetir –no para ti, sino para el público– lo que el maestro de Auteuil declaró cuando la publicación de su *Fille Élisabeth*: «Este libro tengo la consciencia de haberlo hecho austero y casto, y al copiar de la naturaleza el asunto delicado y peligroso de mi novela, sólo llevo al ánimo de mi lector una meditación triste.»” (p. 66) Debemos notar que ya desde antes que inicie la novela el propio Federico Gamboa insinúa al lector el propósito de *Santa*, es decir orientando al lector acerca del tipo de lectura que sugiere para la novela pues aclara que aún cuando

127 Claire Solomon, “¿Cuánto cuesta el presente? El tiempo de la prostitución en *Santa*”, en Rafael Olea Franco (ed). *op. cit.* p. 170.

128 *Íd.*



el libro es copia de la realidad (naturaleza) –lo cual lo vincula al naturalismo–, el objetivo principal del libro no es otro más que conmover al lector –lo que vincula a la novela con el romanticismo–. Es importantísimo que no omitamos este guiño que nos hace Gamboa pues ya desde el prólogo él está especificando al lector los alcances de su novela, está diciendo a través del parafraseo de Edmond de Goncourt que la historia de Santa es pretendidamente extraída de la realidad pero que, a diferencia del científicismo zoliano, no busca con ello otra cosa más que hacer reflexionar al lector acerca de la historia que pone en sus manos.

Es clarísimo que Gamboa declara en el prólogo de *Santa* su interés por “copiar” de la realidad la historia que narra, además de que sostiene, como más tarde lo hará en un fragmento de la carta a J. O. Theobald, su negativa a afiliarse a escuela literaria alguna pues él posee convicciones propias bien sólidas con las que no pretende agradar o molestar a nadie sino sólo escribir con sus más y sus menos personalísimos.¹²⁹ Y en el caso de *Santa* los más y menos personalísimos derivan en una interesante propuesta de hibridación estilística y literaria que hace de *Santa* una novela particular, poseedora de un naturalismo muy propio, casi exclusivo que corresponde a la individualidad creadora de Federico Gamboa.

Insisto en lo novedoso que resulta el prólogo entendido como artificio literario, pues el simple hecho de que funcione justamente como un preámbulo a la novela es de por sí un rasgo interesante. La presencia verbal de la protagonista en este prefacio sugiere su capacidad de autoanalizarse como personaje en cuanto a su relación con la obra misma y con las implicaciones morales que la propia novela pone en tela de juicio. De esta forma el prólogo significa un autoanálisis que Federico Gamboa, proyectado en la

129 Véase *supra* la nota a pie de página número 55.

protagonista, plantea tanto para la novela en su calidad de construcción ficticia, como para el personaje en tanto autoconciencia narrativa. Es decir que desde el momento en que la carta a Jesús F. Contreras figura como prólogo, se perfila como el espacio idóneo para analizar, comentar, precisar y resumir los aspectos más trascendentes del texto, análisis que en este caso corre a cargo del propio Federico Gamboa –a través de la paráfrasis de las palabras de Edmond de Goncourt– y de Santa –en el propio contenido de la carta–.¹³⁰

Por otro lado el prólogo de *Santa* puede entenderse también como un interesante intento por reunir en la novela realidad y ficción, pues al crear una cercanía aunque sea virtual entre Jesús F. Contreras y Santa, Federico Gamboa agota los límites entre el mundo novelesco y el mundo real a fin de trastocar las fronteras de ambos y lograr para la novela una noción de “realidad” más intensa. Así Gamboa rebasaría la noción de verosimilitud y objetivismo naturalista, cuestionaría una vez más el procedimiento naturalista de captación de la realidad y sugeriría un modo personal de ver, entender y narrar el mundo, en el que se pretende incluir el mayor número de los aspectos que constituyen la vida y la realidad humana, sin dejar fuera aquellos que –como la resurrección y el perdón divino– no tienen cabida en el mundo real y racional exigido por el naturalismo.

130 “En cuanto a la estructura, puede anticiparse que *Santa* informa, para su momento, rasgos de ruptura. Uno de ellos, a mi juicio, lo apunta la común carta inaugural, dirigida al escultor Jesús E. (*sic*) Contreras, que debió llevar también, aunque en forma de X, la firma de la protagonista.” Fernando Curiel, “*Santa*: el desenlace vedado”, en Rafael Olea Franco (ed.).*op. cit.* p. 59.

Conclusión

Como hemos visto a lo largo del presente trabajo *Santa* es una novela en la que confluyen diversos elementos discursivos y estilísticos que marcan una importante distancia entre la novela y el naturalismo, acercándola más a cierto tipo de novela híbrida emparentada quizá con la novela moderna de principios del siglo xx. Con esta aseveración no pretendo negar que *Santa* posee todas las características literarias decimonónicas pues tanto el tema de la prostitución como los elementos naturalistas, románticos y modernistas que tiene pertenecen a la tradición literaria decimonónica. Lo que intento sugerir es que aún cuando *Santa* es una novela oficialmente ubicada en el siglo xix, las innovaciones literarias que la distinguen del resto de las obras coetáneas la pueden situar perfectamente en los albores de la novela moderna de principios del siglo xx, pues la multiplicidad de voces narrativas que alberga el narrador, el artificio literario del prólogo, así como la hibridación estilística que posee la colocan en los límites del naturalismo.

Insisto en la particularidad de *Santa* porque me parece que al situarla sencillamente en el grupo de novelas naturalistas se está pasando por alto la enorme riqueza literaria que posee. Considero que a la categorización de la novela debe agregársele cierto matiz que especifique que aún cuando por convención *Santa* se sitúa dentro del naturalismo, es una novela que posee determinados rasgos que la aíslan principalmente del naturalismo francés y que por el contrario la acercan a un fenómeno literario de hibridación en el que convergen varias corrientes literarias sin que una predomine sobre la otra. Probablemente esta especificación funciona sólo como elemento descriptivo pues no resuelve por completo el problema de la categorización de la novela, sin embargo, elimina la dependencia que *Santa* tiene en relación con el

naturalismo, otorgándole la posibilidad de ser leída y entendida como una novela híbrida que posee una independencia respecto del naturalismo francés u otros tipos de naturalismo. Considero que al analizar y entender de una manera más amplia a *Santa* estaremos dándole el lugar que se merece, y la entenderemos como una obra peculiar e independiente que tiene valor literario en sí y por sí misma, y no la entenderemos como una novela naturalista “a medias” en la que las exigencias de esta escuela no están bien entendidas.

Creo firmemente que Federico Gamboa tenía plena conciencia de lo que quería hacer con *Santa*, pues no es gratuito que integre en ella elementos literarios, estilísticos y discursivos tan diversos y que los utilice con fines claramente definidos. Me parece que en *Santa* podemos encontrar además de una novela híbrida, un claro ejemplo de las convicciones literarias y estéticas de este escritor mexicano pues en esta novela hace funcionar el naturalismo de una forma tan particular que –parafraseando sus palabras– podría decir corresponde a “un naturalista con sus más y sus menos personalísimos.” En estas concisas palabras se halla, a mi parecer, la clave para analizar la narrativa de Federico Gamboa, y específicamente *Santa* pues en esos “más y menos personalísimos” se condensa todo el entramado literario que ha desatado una interesante polémica en torno a *Santa*, una de las novelas mexicanas más trascendentes y polémicas de todos los tiempos.

Bibliografía

- ARA, Guillermo. *La novela naturalista hispanoamericana*. Argentina: EUDEBA, 1979.
- BARROS, Cristina y Arturo Souto. “Realismo y Naturalismo”, en *Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo*. México: Trillas, 1990. pp. 61-99.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 9ª edición. México: Porrúa, 2008.
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco. “Santa de Federico Gamboa, o la redención artística del naturalismo mexicano”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <<http://www.ucm.es>> (14 Octubre de 2009)
- BONET, Laureano. “Introducción”, en Émile Zola. *El naturalismo*. Selección, introducción y notas de Laureano Bonet. Trad. Jaume Fuster. Barcelona: Ediciones Península, 2002, pp. 7-37.
- CARILLA, Emilio. *El romanticismo en la América Hispánica*. 3ª edición revisada y ampliada. Madrid: Gredos, 1975.
- CAUDET, Francisco. “La querrela naturalista: España contra Francia”, en Yvan Lassorgues (ed.) *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulous -le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987*. Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 58-74.
- CLEMESY, Nelly. “De «La cuestión palpitante» a «La tribuna»: teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán”, en Yvan Lassorgues (ed.) *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987*. Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 485-496.
- CURIEL, Fernando. “Santa: el desenlace vedado”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 51-68.
- DICCIONARIO de la Real Academia Española. <<http://www.rae.es>>
- EPPLE, Juan Armando. “Hacia una caracterización del naturalismo latinoamericano”, en *Plural*. 184 (Enero de 1987)
- FRANCO BAGNOULS, Lourdes. “Guiños espaciales entre *Santa* y *Naná*”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 255-261.

- GAMBOA, Federico. *Santa*. Edición de Javier Ordíz. México: Cátedra, 2002.
- GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe. *El Naturalismo en México*. México: UNAM, 1979.
- _____. “Mariano Azuela, crítico de Federico Gamboa”. <<http://www.cvc.es>> (05 Mayo 2009)
- _____. “*Santa*, de Federico Gamboa”. <<http://www.cvc.es>> (25 Agosto 2009)
- GLANTZ, Margo. “Santa y la carne” <<http://www.cvc.es>> (16 Julio 2009)
- _____. “*Santa* ¡otra vez!” en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 125-134.
- GÓMEZ de Avellaneda, Gertrudis. *Obras literarias. Tomo 1. Poesías líricas*. Precedidas de un prólogo escrito por el Sr. D.J. Nicasio Gallego; y de una Noticia biográfica de la Sra. D^o Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater por D. Nicomedes Pastor Díaz (Ed. facs.), s/f en <<http://bibliotecavirtualcervantes.es>> (25 Febrero 2010)
- GONZÁLEZ, Aníbal. “Santidad y abyección en *Santa*”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp.111-124.
- GONZÁLEZ REYES, Alba H. “Los ritos de paso y las imágenes eróticas: dos lecturas en *Santa*”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 329-352.
- LANDER, María Fernanda. “La mirada de Hipólito”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 305-320
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis. *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*. España: Alhambra, 1977.
- LORENZANO, Sandra. “*Ella no era una mujer, era una...*”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 181-188.
- MARTÍNEZ SUÁREZ, José Luis. “Génesis y recepción contemporánea de *Santa*: 1897-1904”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 37-50.
- MONGUIO, Luis. “Sobre la caracterización del modernismo”, en Homero Castillo (ed.) *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos, 1968, pp. 11-22.

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena. “El derrumbe del idilio en *Santa*. Problemas de interacción discursiva en la novela”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 71-90.

OLEA FRANCO, Rafael. “La construcción de un clásico: cien años del mito de *Santa*, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 13-36.

ONÍS, Federico, de. “Sobre el concepto de modernismo”, en Homero Castillo (ed.) *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos, 1968, pp. 35-42.

ORDIZ, Javier. “El Naturalismo en Hispanoamérica. Los casos de *En la sangre y Santa*”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 25. (1996) <<http://www.cervantesvirtual.es>> (22 Septiembre 2009)

_____. “Introducción”, en Federico Gamboa. *Santa*. Edición de Javier Ordiz. Madrid: Cátedra, 2002. pp. 11-54.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 2 Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

PACHECO, José Emilio. “Prólogo”, en Federico Gamboa. *Diario de Federico Gamboa 1892-1939*. selección, prólogo y notas de José Emilio Pacheco. México: Siglo XXI, 1977, pp. 7-35.

PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Edición, introducción y notas de Rosa de Diego. España: Biblioteca Nueva, 1998.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/ Siglo XXI, 1998.

PRENDES, Manuel. “Teatralidad y simbolismo: acerca de la configuración del espacio en las novelas de Gamboa”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 353-363.

QUINTANA TEJERA, Luis. “Encuentro y diálogo de corrientes decimonónicas en *Santa*”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 191-208.

RAMOS ESCANDÓN, Carmen. “Del cuerpo social al cuerpo carnal: *Santa y La Calandria* o el inconsciente político de una sociedad reprimida”, en *Signos, anuario de humanidades*, año v, tomo I. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1991, pp.193-225.

SANDOVAL, Adriana. “*Santa*: un melodrama disfrazado de naturalismo”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 223-238.

_____. “Prólogo”, en Federico Gamboa. *Santa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 9-22.

SOBEJANO, Gonzalo. “El lenguaje de la novela naturalista”, en Yvan Lassorgues (ed.) *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987*. Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 583-615.

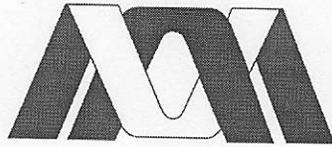
TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. 1ª reimpresión. Madrid: Gredos, 1989.

TASENDE-GRABOWSKI, Mercedes. “Otra vez a vueltas con el naturalismo...”, en *Hispania*, Vol. 74, No. 1 (Mar. 1991) <<http://www.cvc.es>> (05 de Agosto 2009)

URIBE, Álvaro. “Historia de dos beldades”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 241-254.

VITAL, Alberto. “*Santa*: un éxito en el México porfirista”, en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 263-272.

ZOLA, Émile. *El naturalismo*. Selección, introducción y notas de Laureano Bonet. Trad. Jaume Fuster. Barcelona: Ediciones Península, 2002.



Casa abierta al tiempo
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa

LICENCIATURA EN LETRAS HISPÁNICAS

SANTA EN LA FRONTERA DEL NATURALISMO
ANÁLISIS DE LAS VOCES NARRATIVAS DE LA NOVELA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LETRAS HISPÁNICAS

PRESENTA

ANA GABRIELA VÁZQUEZ MARTÍNEZ

Aralia López González

ASESORA:

DRA. ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

LECTORA:

MTRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

MÉXICO D.F. JULIO DE 2011