

## Las voces narrativas en *Santa* de Federico Gamboa

MARÍA EUGENIA NEGRÍN M.

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

RESUMEN: La autora analiza *Santa*, de Federico Gamboa, desde la perspectiva bajtiniana desarrollada en *Problemas de la poética de Dostoievski*. El ensayo descubre los modos de acción de las distintas voces narrativas que participan en esta obra de Gamboa. Además, Negrín revisa otros aspectos de la novela como las influencias literarias, la intención moralizante del escritor y su estilo.

*ABSTRACT: The author analyzes the novel Santa, of Federico Gamboa, from the perspective employed by Mijail Bajtin in Problemy poetiki Dostoïvskovo. The essay discovers the action mode of the different narrative voices that participate in that book. Moreover, Negrín examines other aspects like the literary influences, the author's moral intention and his style.*



## Las voces narrativas en *Santa* de Federico Gamboa

### INTRODUCCIÓN

LA INTENCIÓN moralizante, común en los escritores mexicanos del siglo XIX, solía constituir un vínculo de comunicación directa entre ellos y su público lector, a través de diversos tipos discursivos. Mi interés por analizar las voces en *Santa*, la obra más leída del gran “naturalista” mexicano, Federico Gamboa, contempla la revisión de esa expresión autoral, pero se centra predominantemente en la búsqueda del posible dialogismo al interior del texto. El trabajo alude a la contraposición de voces que señala el teórico Mijaíl Bajtín como uno de los principios básicos en el discurso literario, en el cual alternan las voces de autores-narradores y personajes; en ellas concentro mi atención.

Para llevar a cabo esta aproximación, ensayo la aplicación de una serie de postulados sugerentes que plantea Mijaíl Mijáilovich Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Conuerdo con el teórico en cuanto al reconocimiento de que el fenómeno literario puede encarnar una palabra bivocal, que determina la comunicación dialógica, y cuyo estudio rebasa los límites del terreno puramente lingüístico. El crítico ruso afirma que “los fenómenos artísticos discursivos [...] por su naturaleza están fuera del objeto de la lingüística”, ya que el rasgo que comparten tales fenómenos es la doble orientación de la palabra. Esa doble orientación es ex-

plicada por él como una función dual de la que participan autores, autores-narradores o personajes cuando además de recurrir a la “palabra normal, hacia el objeto del discurso”, responden a “*otra palabra, hacia el discurso ajeno*” (Bajtín 258); esta última locución puede provenir de cualquiera de las figuras mencionadas. Por su complejidad, este fenómeno de la doble orientación de la palabra ha sido mal interpretado en múltiples ocasiones; según Vadim Kozhinov, Bajtín ha tenido que aclarar que la igualdad de los derechos discursivos de los personajes y del autor estudiado por él, Dostoievski, no restan poder al “sentido-conciencia” que sólo el autor real atribuye a la obra (Kozhinov en Bajtín 13).

Y a propósito de la connotación que Bajtín da al término autor, Kozhinov precisa que “el autor-narrador o participante de la obra es el que puede equipararse a los personajes”; su discurso se denomina en terminología bajtiniana, *voz del autor*<sup>1</sup>. En tanto que la voz del autor real, ubicada en otro estatuto, determina “la última unidad de la obra y su última instancia de sentido” (Kozhinov en Bajtín 12).

Cuando el crítico de Dostoievski reserva para el análisis literario los contextos de comunicación doblemente orientada, se refiere a la que trasciende el nivel de locución monológica, que comúnmente corresponde al autor o al autor-narrador; Bajtín acota además que “las relaciones lógico y temático-semánticas, para ser dialógicas [...] deben encarnarse, es decir, han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser *discurso*, esto es, enunciado, y recibir un *autor*, un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese” (Bajtín 257-8). Lo anterior supone la presencia de más de una voz en una obra, la exposición de juicios en-

<sup>1</sup> Para fines de este trabajo lo denomino autor-narrador, con la intención de que no se confunda con el autor real.

carnados por sujetos diferentes (autor-narrador, personajes), aunque sus posiciones no necesariamente impliquen contradicción, pues también puede manifestarse confirmación o asentimiento en la interlocución.

Según Bajtín, las relaciones dialógicas, en el campo del discurso, están permeadas por la posición del autor; por eso en los enunciados de una obra determinada “la palabra ajena” representa una posibilidad de desdoblamiento de la autoría; surgen entonces diálogos en diversos niveles discursivos, estilísticos, entre palabras y, yo añadiría, entre silencios u omisiones significativas. En este contexto, la doble orientación de la palabra, es decir, la posible contraposición del discurso ajeno —que podría ser el de los personajes— ante la “otra voz” —del autor-narrador o también de otros personajes participantes en la dinámica discursiva—, abren espacios dialógicos.

Asumo también la clasificación de los diversos tipos de discurso en prosa definidos por Bajtín en atención a la participación de las voces que los generan y a su poder de objetivación —entendido este último como manifestación de objetividad de las distintas voces—, determinante en la comunicación dialógica<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> La primera clase de discurso al que alude Bajtín es el emitido por el autor-narrador, y es concebido como inmediato, directo y univocal. El segundo sería el discurso directo de los personajes; éste sería representado u objetivado, como resultado de la orientación autoral; por lo tanto, también es univocal. El tercero es aquel discurso que confronta al autor con un discurso “ajeno”. En éste se expresan intencionalidades de la palabra ajena, es decir, de la que no es emitida directamente por el autor; por ello, Bajtín lo contempla como bivocal. Si consideramos que cada tipo de discurso admite diversas variantes —estilizaciones, parodias, relatos orales y diálogos— encontramos tal apertura discursiva que permite a los personajes la libertad de tomar partido y expresarse como “voz ajena” ante el autor-narrador. Conforme a esta gama de posibilidades, se puede afirmar que la objetividad es un factor clave en la marca de diferencias entre autor y persona-

Consciente de la necesidad de contextualización y acorde al planteamiento bajtiniano que atribuye al autor real el sentido final de la obra, recurro a diversos estudios de la novela en tanto que se relacionen con el asunto discursivo, o bien, con las condicionantes históricas en el que éste se desarrolla.

#### I. LAS RAZONES DE DOMINIO

El discurso de Federico Gamboa parece ubicarse dentro del primer tipo de los que clasifica Bajtín, en tanto que es generado por un narrador en forma inmediata, directa y univocal. Congruente con el postulado de omnisciencia que sostiene la novela, la voz del epígrafe reza:

Yo les daré rienda suelta; no castigaré a vuestras hijas cuando habrán pecado, ni a vuestras esposas cuando se hayan hecho adúlteras; pues que los mismos padres y esposos tienen trato con las rameritas [...] por cuya causa será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido (Oseas: IV, v, 14)<sup>3</sup>.

Imposible ignorar que pese a la omnisciencia, esta voz no corresponde al autor ni al autor-narrador; es una voz bíblica; ajena a ambos, aunque coincidente con su posición.

Por su naturaleza epigráfica este discurso no puede ser ubicado en el marco de interlocución interna de la trama; tampoco corres-

jes. Mientras menor objetividad se dé, menor será la posibilidad dialógica entre ellos. Así, el diálogo se ve beneficiado por la confrontación tanto en el plano del conocimiento como al interior del propio texto.

<sup>3</sup> José Emilio Pacheco advierte que "se dibuja en filigrana otro epígrafe invisible (Proverbios 9: 7-18) que advierte contra la mujer que llama a los que pasan por el camino "y no saben que allí están los muertos, que sus convidados están en lo profundo de Seol" (Introducción a *Mi diario I* de Federico Gamboa XXI).

ponde a los personajes. Es, sin embargo, una voz amenazante, cuya predicción parece verse cumplida a lo largo de la obra. En la dedicatoria dirigida al escultor Jesús F. Contreras, Federico Gamboa, en un discurso también inmediato y directo, declara una intención de desdoblamiento al asumir la voz de Santa, en una temporalidad posterior a la historia narrada, es decir, después de muerta la protagonista.

Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio [...] Desahuciada de las “gentes de buena conciencia”, me cuelo en tu taller con la esperanza de que, compadecido de mí, me palpes y registres hasta no tropezar con una cosa que llevé adentro, muy adentro, y que calculo sería el corazón, por lo que me palpitó y dolió con las injusticias de que me hicieron víctima (Gamboa 1965 717).

El autor firma esta dedicatoria; asume el género femenino en este discurso; se apropia de la voz protagónica para sus propios fines. Pero hay algo más: como pronunciamiento, las palabras citadas nos ubicarían ya en el campo de la comunicación directa de los personajes, es decir, en la segunda categoría de discurso tipificada por Bajtín. Enfrentaríamos así dos unidades de comunicación al interior de los límites de una sola: la que enuncia el autor real, coincidente con la del autor-narrador, por un lado, y la que compete al personaje protagónico, por otro; una aparente doble orientación de la palabra. La pretendida fusión de ambas voces pone en evidencia la dificultad de integración entre ellas, en parte debido a los valores que enarbolan el autor y el autor-narrador frente a los de la protagonista.

La dedicatoria empieza con la voz protagónica de la prostituta que ha leído, la ramera culta, imagen que no se confirma y ni siquiera se sugiere a lo largo de la novela. Indudablemente es el au-

tor quien dispone de tal acervo y quien pone su mensaje en boca de su personaje principal: “No vayas a creerme Santa porque así me llamé. Tampoco me creas una perdida emparentada con las Lescaut o las Gautier, por mi manera de vivir” (Gamboa 1965 717).

A lo largo de la trama se reafirma, en cambio, la ironía de llevar el nombre de Santa y traicionarlo aceleradamente a partir de la pérdida de la virginidad. Léxica y semánticamente se plantea un terreno discursivo que pudiera abrir espacios autónomos para cada voz.

Las proyecciones de la intención moralizante de Gamboa, autor real —todavía no abordo al autor-narrador— son contempladas por la crítica, desde diversas perspectivas. Pacheco ubica social y hasta genéricamente a los destinatarios de la obra del periodista y diplomático: “Gamboa no tiene posibilidad alguna de dirigirse a los pobres. Su público es la clase media en formación que busca entretenimiento, consejos morales, ayuda para explicarse el mundo en una era de grandes cambios. La novela predica a un lector, y sobre todo a una lectora, a quienes no llegan los textos doctrinarios” (Pacheco, Introducción a *Mi diario* xi).

Margo Glantz, a partir de un comentario de Gamboa, en torno a la popularidad de la novela, dice que él fue el “gigoló (de Santa), como Zolá lo fue de Naná, Alejandro Dumas de Marguerite Gautier y Prévost de Manon Lescaut”. Y remata el juicio afirmando que esto “Gamboa lo confesaba abiertamente a pesar de su puritanismo moralista” (Glantz 42).

El marco que define Bajtín como condicionante favorable para el discurso dialógico de la producción de Dostoievsky, bien podría albergar las contradicciones que implica una intención moralizante desde la voz de autoría, que despliega una crítica centrada en el personaje protagónico.

A la luz de la teoría bajtiniana se nos presentan nuevas formas de aproximación a los aspectos formales de la novelística. De esta

forma podemos aprovechar otros acercamientos que, en sus propios términos, aluden a los fenómenos de interés para el estudio del discurso, específicamente las oposiciones que pudieran favorecer la manifestación dialógica.

“La *delectación morbosa* que apunta sin embozo en *Santa* y las moralejas que el autor se empeña en deducir de esa obra, causan náuseas, no por lo inmoral que puede haber en ella, sino por lo antiestético de la *mescolanza*” (Azuela 654). El comentario, no exento de subjetividad, del novelista de la Revolución Mexicana, acierta en la búsqueda del concepto de estética, aunque no lo define ni profundiza en su explicación. Por lo que toca al discurso de Gamboa, la alusión de Azuela a las moralejas, es indicadora de una autoría dominante, recurso para el cumplimiento de esa intención expresa del escritor (la finalidad moral) que pretende producir un impacto en sus lectores (la *delectación morbosa*)<sup>4</sup>. Sería interesante plantearnos si la voz del personaje principal, motivo de la ejemplificación del mensaje que nutre la moraleja, tiene un espacio de alternancia para la fusión, ya sea técnica o temática, con respecto a la del autor-narrador.

El problema de la fusión, sin embargo, no parece limitarse a los valores morales que representa la autoría-narratoría frente a la figura protagónica. Hay una serie de enfoques que Gamboa pone en choque durante la trama y cuyo análisis promete la revisión de una conciencia de autor-narrador, como una instancia capaz de sostener interacción con otras varias (las de los personajes) y que pudiera llegar a traducirse en un discurso si no dialógico, al menos monológico-abrazador de conciencias ajenas (Bajtín 33).

<sup>4</sup> Sería injusto juzgar a Azuela desde la perspectiva de la crítica que se domina en este momento histórico; considero, sin embargo, dada su contemporaneidad con el autor, que es importante revisar sus posiciones, que por otro lado no siempre son tan negativas ante la obra de Gamboa.

La pugna ideológica, que acertadamente señala Azuela, junto con otros críticos posteriores a él, pone en evidencia que Gamboa fue “educado en la filosofía positiva de Barreda, entonces imperante en la intelectualidad mexicana, y de tendencias ortodoxas naturales” (Azuela 656); da pie también a la expectativa de que tal oposición se exprese en el discurso del autor-narrador y de los personajes. La explicación de Otto Kaus, avalada por Bajtín, en cuanto a que lo más relevante de las obras de Dostoievski, es la aparente justificación de los puntos de vista más contradictorios, como fundamento de las novelas, bien podría relacionarse con esta contradicción que tanto irrita a Azuela. La inferencia bajtiniana de que el autor de *Crimen y castigo* “viene a ser la expresión más pura y auténtica del espíritu del capitalismo” que aniquiló el aislamiento de los mundos sociales, culturales e ideológicos, vistos como autónomos antes de él, es igualmente aplicable al autor que analizamos, guardando las proporciones correspondientes, dada la característica dependencia del sistema que nos regía cuando Gamboa produjo su obra y la intención de él de preservar el orden establecido. Lo anterior no significa que tales contradicciones se materialicen en discursos análogos —entre Gamboa y Dostoievski—, pero sí establece puntos de referencia para el análisis que corresponde.

No olvidemos que apenas siete años después de la publicación de *Santa*, estallaría la Revolución Mexicana, producto de las contradicciones que vivía nuestra sociedad en todos sentidos, desde el momento de la Conquista hasta el inicio del siglo XIX. Al respecto, Sara Sefchovich apunta que Gamboa, junto con Micrós, hablan de conservar valores eternos que dan por sentados; considera que estos novelistas desean preservar el orden, la ley, el civismo establecidos en parte porque tienen miedo a “la bola”. Esta estudiosa cita a Françoise Perus, que atribuye tal actitud al “desesperado esfuerzo por salvaguardar la función específica de una categoría social

tradicional amenazada por el avance del modo de producción capitalista” (Sefchovich 68).

El espléndido ensayo de Margo Glantz, “Santa y la carne”, que confirma el puritanismo moralista del escritor ya define el objeto principal del discurso de la novela: la carne. Esta estudiosa nos remite a los contemporáneos de Gamboa, que consideraban “casto” ese discurso, pese a la temática “nefanda”. Como Dickens —acota la investigadora—, Gamboa se precia de no escribir palabras “malsonantes” (Glantz 42-43). Es muy justo el predicamento que señala Glantz en cuanto a las implicaciones del tema y su exposición en el momento histórico en que surge la obra:

El dilema de Gamboa es el del narrador que debe organizar un discurso cuyo tema pertenece a la “literatura prohibida” y hacerlo público, legible y hasta audible para jóvenes castas; su pudor es el que oculta la obscenidad inherente al tema del discurso porque pertenece a esa “historia de una indignación” con que Marcuse designa a lo obsceno, disyuntiva implícita en el mismo título de la novela que nos entrega el cuerpo de una “daifa” santa, y que obliga a su autor a fragmentar el discurso al tiempo que fragmenta el cuerpo” (Glantz 43).

Razón de más para valorar los esfuerzos discursivos que ha de desplegar Gamboa al desarrollar tal tema, manteniendo un sentido casto desde el punto de vista religioso que contiene su lenguaje narrativo, en tanto que le impide tocar esas partes “pudendas” a las que se refiere gran parte de la novela. Como señala Margo Glantz, nos enfrentamos a “un libro púdico que el público lee con afán impúdico; un libro que oculta en el cuerpo de su relato el cuerpo de Santa, o mejor dicho, lo escamotea y lo fragmenta; un libro hecho de vociferaciones y silencios; un libro que encubre la crítica contra el régimen que lo produce mediante reflexiones edificantes;

un libro que en realidad y a su pesar nos ofrece la metáfora agigantada del porfirismo [...]” (Glantz 43).

El hecho de que Santa pueda copular con toda la metrópoli, no impide que “su acción cotidiana (sea) cubierta con escrúpulos, con silencios, con puntos suspensivos, alusiones y discursos edificantes”. Las palabras del autor-narrador efectivamente “eluden, callan, aluden, suspenden; pero también troquelan y marcan ‘con todas sus letras’. Los cuatro puntos suspensivos que ocultan a la *puta*, se cancelan cuando se determina la economía del poder que rige el porfirismo y se detienen en el prostíbulo [...]”, afirma Glantz (44). Justamente todo ello refleja el choque, relacionado, en efecto, con la visión porfiriana del tema y muchos otros hitos de la vida social, así como con la experiencia personal del escritor. Al respecto, señala Sefchovich:

De todos modos, poetas y novelistas no vivieron la realidad áspera y miserable del país, sino la parte sutil y refinada de la vida de los privilegiados y de todos modos ambos querían mejorarla. Que la realidad deje de ser feudal era el afán de López Portillo o que deje de ser un estercolero era el de Gamboa, aunque el primero quería conservar sus privilegios y el segundo ir a los burdeles [...]. Pero de todos modos, nunca fue tan apegada una cultura a su base económica y política, tan crítica sólo a lo más superficial como en esta etapa de Díaz. Lo mismo que la dictadura, la literatura es afán de conciliación de reforma, de novedad sin ruptura profunda. Todos querían mejorar a la sociedad pero sin cambiarla. Que nada se moviera: ni la novela ni la mente (Sefchovich 69).

Al respecto Joaquina Navarro, en el capítulo que dedica a Gamboa en su excelente libro, *La novela realista mexicana*, atribuye la selección de los temas del narrador a la intención de “una prédica social atenta únicamente a tipos y problemas de un interés humano general, poco directamente relacionados con la vida política y social de su país” (Navarro 205).

Todas estas contradicciones, ciertamente, se reflejan en la obra de Gamboa. A ellas hay que añadir, en forma acumulativa, las que atañen a la confluencia de corrientes literarias que permean su discurso y a su propio enfoque estético.

El determinismo que caracteriza al naturalismo<sup>5</sup> condena a Santa; esto ha sido mencionado por la mayor parte de los estudiosos; Santa, el personaje, no había nacido “para nada honrado y derecho”; en su sangre debía haber “gérmenes de antigua lascivia”. Herencia y medio condicionan al personaje. José Emilio Pacheco observa “una simetría entre el destino de Santa [...] y la condena de sus hermanos, a quienes la fábrica “les chupa la libertad y la salud” (Introducción a *Mi diario* XXI). El mismo autor ofrece además un conjunto de analogías interesantes en torno al lugar de donde la familia proviene:

La prostitución industrializa la violación de Santa. Las aguas del río contaminado por la fábrica son la primera metáfora del mal que penetra en el edén. El río lleva el nombre, Magdalena, de la prostituta redimida por Cristo. El nombre del pueblo, Chimalistac, significa en náhuatl “escudo blanco”. Al medio siglo de aparecida la novela y unos quince años después de muerto Gamboa, Chimalistac resultó a su vez una aldea violada por la voracidad de la capital y el capital (Introducción a *Mi diario* XXII).

Otra asociación significativa que establece Pacheco es la de la prostituta con el escritor, enfoque que se concibe desde la óptica del romanticismo tardío:

A partir de la segunda generación romántica la prostituta es considerada la versión femenina del artista, víctima como él de

<sup>5</sup> Pacheco señala que Gamboa, “consciente de que el naturalismo en estado puro no era factible [...] prefirió llamar ‘sincerismo’ a su corriente literaria” (Pacheco, Introducción a *Mi diario* xvii).

la arrogancia, la inhumanidad y el egoísmo del mundo burgués. “Prostituirse” es el verbo que infama al escritor sometido al mercado. A un tiempo “vendedora y mercancía” (Walter Benjamin), la prostituta resulta el producto quintaesencial del capitalismo [...] *Putá*, el término que no se atreve a pronunciar Gamboa, es un insulto como lo es el nombre de toda actividad servil (Introducción a *Mi diario* xxii).

La referencia anterior nos invita a reflexionar sobre la identidad psicológica que existe entre Gamboa como autor real, el autor-narrador y su protagonista y, evidentemente, sobre la posible confluencia de sus voces en una misma. Tal vez ello explique, al menos en forma parcial, el por qué la voz de Santa se encuentra dominada por la del autor-narrador, pese a la aparente fusión entre sus voces. La disociación entre ellas se torna más compleja. Pero continuemos con la revisión de la veta naturalista del escritor.

En su intento por desarrollar su observación y experimentación, Zolá llevó a cabo un verdadero trabajo de campo; entrevistó prostitutas y habló del tema con Maupassant y Flaubert, interesados en la materia. Pacheco señala que Gamboa presenta una ventaja con respecto a la labor de investigación del novelista francés: “su conocimiento íntimo de la vida nocturna porfiriana”, que se ve suspendido por su ingreso a la vida diplomática, no antes de encerrarse “varios días con su amante en los baños de ‘El Peñón’, precursores porfirianos del motel y alternativa de su época a los gabinetes reservados de los restaurantes”. Más tarde se casaría con una joven virtuosa (Pacheco, Introducción a *Mi diario* xxiii).

Santa representa el caso naturalista de quien quiere cambiar su vida, pero se ve impedida por las circunstancias; tal naturalismo se halla fuertemente impregnado de elementos románticos. Hooker apunta que el amor entre Hipo y Santa —correspondido por ella muy al final de la trama— “es un amor romántico, espiritual, de-

sinteresado que regenera a los dos amantes” (Hooker 64). Y curiosamente, esos pronunciamientos románticos son los que orientan el desenlace<sup>6</sup>. La oración de Hipólito, tras la muerte de Santa, materializa el compromiso espiritual patente en toda la obra de Gamboa; de hecho esta escena matiza la visión pesimista que desarrolla el escritor, como resultado de su naturalismo, a lo largo de la novela, de la misma forma en que al final de *Crimen y castigo*, Raskólnikov acaba por valorar el Evangelio que Sonia le dejara en silencio, dando inicio a la “renovación gradual” del protagonista (Dostoievski 585)<sup>7</sup>.

En otra línea, los elementos costumbristas que emplea Gamboa si bien con “propósitos satíricos”, le permiten pintar ambientes mexicanos que sirven más a su profunda intención naturalista, y tal vez sugieren la necesidad de una reforma social. La recreación de las costumbres del prostíbulo —con propósito moralizante— muestra cierta simpatía hacia las mujeres galantes, como afirma e ilustra Hooker<sup>8</sup>:

La comida reglamentaria de las ocho de la noche por lo común silenciosa y tristonca, —quizá porque se acerca el momento de la diaria refriega— tornósele fiesta [...] A la bonachona mirada de Elvira, que se dignó acompañar a su ganado en obsequio de la nueva res, desarrollaron una alegría moderada y una exagerada compostura: se oyeron risas femeninas de veras, sin afectación

<sup>6</sup> José Emilio Pacheco hace una lectura de *Santa*, congruente con las que propone el feminismo clásico, pero advierte que la teoría de la victimización actualmente se rechaza (Pacheco, Introducción a *Mi diario* xxiii).

<sup>7</sup> Se sabe que Gamboa leyó, en la última década del siglo xix los *Recuerdos de la casa de los muertos*, de Dostoievski (Hooker 34).

<sup>8</sup> La incorporación de elementos costumbristas, como sabemos, se inicia con el aprovechamiento de notas de color local durante el romanticismo y se reafirma durante el realismo, tanto en España como en América.

ni ordinarez [...] El comedor simulaba un refectorio de algún plantel educativo de buen tono. Elvira, enternecida, las regaló a todas con su vino, que sólo para Santa había salido a relucir (Hooker 102; Gamboa 730).

El mismo crítico recurre a la magnífica escena de la celebración de la Independencia como otro buen ejemplo de costumbrismo. Federico Gamboa aprovecha, en efecto, esta veta para su sátira social de la vida mexicana.

La influencia del gusto modernista en Gamboa ha sido anotada —entre otros críticos— por Henríquez Ureña, a causa del estilo impresionista que adopta de pronto. A partir de dicho señalamiento, otros investigadores han ilustrado el concepto: “En *Santa* hay *transpositions d’art* en las escenas de la prostituta y el torero: la partida del Jarameño para la plaza de toros y la figura de Santa en el balcón se parecen a cuadros de Goya” (Hooker 117).

En este sentido, Joaquina Navarro delinea un atinado seguimiento de las impresiones de sonido contenidas en la obra de Gamboa: “Con sonidos únicamente puede matizar el conjunto de sensaciones de la vida de una calle, de una casa, iglesia o teatro; son sensaciones numerosas y heterogéneas, sin plan, pero logrando el efecto deseado de confusión y susto que el novelista parece buscar” (Navarro 227).

Como se puede observar, dentro del incuestionable realismo que profesa el novelista, son muchos los géneros —sus vetas y recursos— de los que participa; muchas las variables ideológicas que enfrenta; difícil la compatibilización de su intención con el tema. Pero tal vez debamos tratar de entender cómo asume Gamboa estas superposiciones en el discurso; cómo las expresa a través de las voces de los distintos personajes que aparecen en la novela a la que nos aproximamos, y no olvidar que “son sus contradicciones y no sus coherencias las que hacen de *Santa* un libro fascinante:

una novela lujuriosa para propagar la castidad o una novela casta para celebrar la lujuria, la crítica antiporfiriana de un porfiriano o la crítica porfiriana de un enemigo del régimen, la peor de nuestras novelas literarias o la mejor de nuestras novelas subliterarias” (Pacheco, Introducción a *Mi diario* XXIV).

Hooker apunta que son pocos los críticos que han abordado el asunto del estilo de Federico Gamboa y anota que en cualquier caso, su prosa es mesurada, que en sus páginas se halla el casticismo y la pureza del lenguaje. Luis G. Urbina anota que el estilo del autor de *Santa* es “algo tardío, aunque con frecuencia limpio y conmovedor”. Los comentarios de González Peña en cuanto al estilo novelístico del escritor y diplomático aluden a “un ritmo lento y pausado en la acción, [...] pintura minuciosa del ambiente, [...] reiterado afán del análisis psicológico”. Por su parte, Francisco Monterde critica algunos elementos estilísticos de la obra dramática de Gamboa, atribuyendo cierta falta de naturalidad a los diálogos, “por lo pulido del lenguaje puesto en labios de labriegos, y la elevación de sus ideales y de sus sentimientos moralizadores [...] que desdichadamente no florecen aún en el corazón ni en el cerebro de las clases humildes”. En general la crítica moderna reprueba el estilo de Gamboa, por su verbosidad, característica de los naturalistas (Hooker 110-111).

En tanto Gamboa, en el primer tomo de *Mi diario*, justifica su estilística:

Nuestro deber ineludible es, o debiera ser, depurar el habla de nuestros cortijos respectivos y acercarla lo más que individualmente podamos al nivel de la castiza de los escritores iberos contemporáneos [...] Sólo estamos obligados a sacrificar esos y otros idiotismos que imprimen tanto carácter regional, cuando copiamos el hablar de nuestros personajes, mas nunca cuando nosotros mismos hablemos o escribamos (10).

Si recordamos la conceptualización que hace Bajtín con respecto a los fenómenos de estilización e imitación, inferimos que ambos recurren a un discurso referencial, pero la imitación no lo torna convencional porque lo toma en serio; es como una suerte de modelo digno de apropiación. En la distancia entre el discurso referente y su elaboración se crea el convencionalismo. De la cita anterior de Federico Gamboa, llama la atención la idea de “copiar” el habla de nuestros personajes; no se refiere a un relato oral sino a la intención de reflejar el habla real del referente en los distintos discursos de sus personajes. No resulta novedoso, pero es pertinente anotar que la forma de hablar de los peninsulares se reproduce en el discurso del Jarameño, el torero andaluz del que se enamora Santa. Expresiones como *mú güenas* y palabras como *uzté*, son típicas de él.

En todo caso, coincido con Joaquina Navarro, quien se pronuncia contra Salado Álvarez, uno de los críticos más acerbos del estilo de Gamboa. Ella concluye que “no es justo considerar a Gamboa ‘descuidado’ en el lenguaje de sus novelas; es más exacto decir que no consiguió dominar el estilo espontáneo que le preocupaba” (Navarro 236).

## 2. LAS VOCES DISFRAZADAS

Hooker ilustra el hecho de que Gamboa “se olvida de que su personaje está hablando y le hace expresar conceptos inverosímiles. Por ejemplo, después de la seducción, en el Pedregal, Santa dice a Marcelino su amante: ‘—Mira, te quiero tanto, que si mil virgindades poseyera y las apetecieses tú, las mil te las daría, a tu antojo, una por una, para que la dicha que en mi cuerpo alcanzaras no las igualaran los cuerpos de las demás mujeres que de ti han de enamorarse’” (Hooker 114).

Incluso en los momentos de reflexión de Santa, es Gamboa quien, mediante aproximaciones psicológicas, toma la palabra:

Que escudriñasen su juventud, su infancia, que cavaran en su corazón y no se alarmasen de los escombros que en él hacinábanse: castillos de candores, alcázares de ilusión, palacio de esperanzas venido abajo con dolores y sin ruidos, según se realizan los inconfesados derrumbamientos internos (Gamboa 1965 844).

Se podrían citar múltiples ilustraciones por el estilo. Abundan los fragmentos en donde al escuchar a Santa, lo que oímos es la voz del autor-narrador, y no precisamente en una fusión de voces, sino más bien en un aprovechamiento del personaje para los propósitos comunicativos del autor-narrador. Esos múltiples ejemplos conducirían, sin duda, a encontrar la voz de Gamboa en la protagonista.

Está claro, finalmente, que el autor-narrador suele encubrir su palabra colocándola en boca de sus personajes; esto ocurre incluso en la oración —ajena por demás— que Hipólito reza al final de la novela<sup>9</sup>. Pese a ello, ocasionalmente, de manera efímera, el autor-

<sup>9</sup> Álvaro Uribe, a propósito, aclara que ni en el *Diario* ni en *Impresiones y recuerdos* menciona Gamboa “el momento, que debe ubicarse alrededor de 1880 cuando andaba por los dieciséis, en que el autor dejó de ir a misa y confiar su destino al Dios de los católicos”. Es un dato interesante y ayuda a aclarar la crisis de conciencia del autor-narrador en este sentido, y su necesidad de recuperación de la conciencia infantil: “De su crisis de conciencia, que fue presumiblemente ardua y dilatada como suelen ser, sólo una nota retrospectiva informa al lector: ‘esta noche me he operado de las cataratas de mi espíritu’. La frase fue escrita a la salida del confesionario el 23 de enero de 1903. A la mañana siguiente, por primera vez en una eternidad, Gamboa comulgó” (Uribe 59). Sólo me restaría apuntar que el año señalado por Uribe como de reconciliación religiosa de Gamboa con el catolicismo, es justamente el que ve la publicación de *Santa*.

narrador trata de abrir espacios para albergar “otras conciencias ajenas”. Ante la ceguera de Hipólito, la sujeción del autor-narrador y la necesidad de mantener a Santa ignorante, hasta cierto momento, del amor que le tiene el invidente, es una voz de niño la que descubre una serie de elementos importantes para la dinámica interna de la narración.

La presencia infantil en la novela que analizo, aparece, como las demás representaciones de personajes, en forma velada. La infancia de Santa, —obviamente virgen todavía— cerca de su amigo Cosme, el pastor, queda enmarcada, como anota Margo Glantz, en un ambiente bucólico y casi paradisiaco (Chimalistac), amenazado por la naturaleza salvaje e indómita del paraje del Pedregal de San Ángel, donde la protagonista será violada. Se cierra así un espacio de la posible voz infantil protagónica, prácticamente sin haberse abierto. Luego, el aborto, producto de la relación que “mancharía” a Santa, representa otra alternativa de voz infantil, que nunca será escuchada en la novela y a la que nadie —ni la propia madre, ni el autor-narrador mismo— volverá a hacer referencia. Se trata de otro silencio significativo.

Al lado del prostíbulo hay una escuela, que Santa descubre recién llega a la plazuela, cerca de las doce de la mañana: “y escapados por los abiertos balcones de la escuela, cerníanse fragmentos errabundos de voces infantiles, repasando el silabario con monótono sonsonete (b-a, ba; b-e, be; b-i, bi; b-o, bo...)”. De hecho lo último que ve ella, antes de que le abrieran por primera vez la puerta del prostíbulo es “cuando los chicos de la escuela, empujándose y armando un zipizape de mil demonios, libros y pizarras por los suelos, los entintados dedos enjugando lágrimas momentáneas, volando las gorras y los picarescos semblantes enmascarados de traviesa alegría” (Gamboa 1965 720-721). Hay imágenes en estas escenas, pero no hay voz, más allá de la que repite el sonsonete del

silabeo, metáfora del proceso de enseñanza-aprendizaje a que será sometida Santa a partir de ese momento.

El único personaje infantil que parece cobrar voz expresional en la novela es Jenaro, el lazarillo de doce años que orienta al ciego Hipólito. Él es quien ve lo que el discapacitado no puede ver y quien manifiesta lo que el autor-narrador no se atreve a decir. Pese a la presunta “mudez del chico”, expresada tanto por boca de Hipólito como por la del propio autor-narrador, en diversas ocasiones<sup>10</sup>, el niño, con su “paupérrimo léxico callejero”, según el autor-narrador, imagina y comunica —para el ciego y para los lectores— imágenes detalladas y frescas, aunque también, tal vez, las más lujuriosas que tenemos de Santa (Gamboa 1965 799-800):

¡Pues es su seno, patrón! —deletreó Jenaro bajando su voz todavía más, cual si solamente en tan apegado tono deban mencionarse las partes ocultas de nuestros cuerpos—, es su seno que le abulta lo mismo que si tuviera un par de palomas echadas y tratando con sus piquitos de agujerar el género del vestido de su dueña, pa’ salir volando... allí están, en su pecho, y nunca le vuelan, se le quedan en él, asustadas, según veo yo que tiemblan cada vez que las manos de los hombres como que las lastimaran de tanto hacerle cariños... (Gamboa 1965 801).

Se impone entonces una triangulación de conciencias —expresadas mediante una sola voz, la del autor— que deja a Santa, personaje, fuera del juego y se centra en tres vértices: el autor-narrador, Hipólito y Jenaro, fundidos en su amor por ella. Esta triangulación

<sup>10</sup> “El granuja mudo, aguantando con idéntica impasibilidad la lluvia de las nubes que le empapaban las espaldas, que la lluvia de denuestos e insolencias del ciego a quien servía” (Gamboa 1965 732); “¿Eres mudo? —insistía el ciego colérico— te pregunto ¿qué dirá de mí Santita?” (Gamboa 1965 783).

es el resultado, en primera instancia, del discurso univocal del autor-narrador, y en segundo lugar, de una simbiosis ciego-lazarillo, muy explícita y creciente a lo largo de la trama, aunque con diferentes grados de identificación.

Desde que Santa ve, por primera vez en el burdel, a un niño que lleva a un hombre de la mano, hasta que estos dos se convierten en uno solo, se representan dos presencias fundidas en una: Jenaro está "tan pegado" a su amo que no representa un estorbo para las conversaciones íntimas entre el ciego y Santa.

La fusión es tan franca que en otro momento, ambas personalidades llegan a invertirse, dado el sufrimiento de Hipólito por la enfermedad de la prostituta, que lo torna más inválido a él y fortalece la imagen del niño.

Todo ello en el marco del silencio:

No se hablaron el ciego y el niño. *Jenaro*, bien despabilado ya, *diríase que era el ciego*, a juzgar por la fijeza con que, más que a Santa, parecía mirar lo que Santa decía, sus divagaciones y desvaríos, que en el silencio de la casa y de la ciudad —precursor de la aurora—, adquirirían resonancias de voces extrahumanas. *Hipólito*, desmoralizado por completo, *diríase que era el niño*, a juzgar por la firmeza con que se aproximó a Jenaro y por el afán con que su enmarañada cabellera recargó la mano, en muda demanda de apoyo y arrimo. Calladas sus bocas permanecieron los dos, sus caras en la dirección del lecho de Santa, sobrecogidos de oírla delirar, de que un cerebro se desorganice tan pronto y un pensamiento salga por ahí dando traspies de ebrio; de que la palabra cometa equivocaciones de loco (Gamboa 1965 872). [Las cursivas son mías].

De hecho, Hipólito se enamora de Santa, tras las múltiples descripciones que exige al niño de ella. El imperativo: "¡Píntamela!", aparece una y otra vez a lo largo de la obra. Su cara, su cuerpo, su

forma de ser pasan a nosotros a través de la voz infantil que, como vemos, es infantil sólo para la conveniencia de Hipólito y del autor-narrador; pues cuando el ciego, para evitar pagar la entrada del niño a un centro nocturno, dice al taquillero: “Es un inocente”, se expone a que la verdad se ponga a flote, en boca de su interlocutor: “—Ni de balde puede entrar tu angelito porque es prohibido prostituir a menores”. De cualquier forma, el discapacitado introduce al niño al antro clandestinamente para que le informe lo que hace la prostituta (Gamboa 1965 847), de la misma manera en que el autor-narrador es capaz de imprimir su voz en la del “angelito” para hacerlo hablar —como vimos— casi igual que un adulto.

En esta fusión de voces, es necesario precisar el verdadero origen de ellas, incluso en forma expresa, al interior del texto. El niño tiene que explicar a Santa su presencia en la casa del Jarameño y el origen del mensaje. Se deslinda de la responsabilidad de lo que su voz manifiesta y aclara:

En cuanto salga el otro —¡que ojalá lo reviente un toro!— ...no, si *no lo digo yo, lo dijo mi amo...* en cuanto se salga, tú te metes y le hablas a Santita, pero sin mentarme, como si fueras por tu cuenta..., anda, Jenarillo, anda y mírala por mí... Ya vine, ya la vide a usted y ya me voy... pero vuelvo el otro domingo; hoy vine a la una y me estuve tlachando, tlachando que “El Jarameño” saliera, desde la pulquería...*ya la vide a usted en el balcón, y ¿a que usted no me vido, apostamos?* (Gamboa 1965 836). [Las cursivas son mías].

Como vemos, Jenaro representa también a Gamboa, jugando ingenuamente a que los lectores lo encontremos en la presencia de Santa o en la de Hipólito, cuando es evidente que su voz los rige a todos. La apuesta está perdida, pese a la supuesta malicia del autor-narrador, de estarnos “tlachando, tlachando”. Quizá por ello, al final de la novela, después de la muerte de Santa, Jenaro “muchacho

al fin, se aburrió pronto de permanecer en el cementerio, y al cabo de una semana, en cuanto a Hipólito lo invadía aquella especie de éxtasis, largábase por el pueblo en amor y compañía de sus habitantes menudos a jugar 'canicas' o a hurtar frutas y panales" (Gamba 1965 918). Libre ya de vivir en forma personal y real, un amor que sólo debía corresponder a los adultos (Hipólito-Santa o autor-narrador-Santa), y de la constricción de las voces del autor-narrador y del ciego, que lo limitan y utilizan.

El juego de las voces contenidas se da entonces a distintos niveles. El más obvio sería el del discurso del autor-narrador que abriga las voces de sus personajes, y por otro lado, la propia voz del autor-narrador, condicionada por el momento histórico, y por su posición, que lo fuerza a reprimirse, así como a una serie de influencias que le impiden hasta el final de la novela, cobrar su propia identidad para poder liberarse y, en todo caso, "jugar a las canicas", como el niño Jenaro, libre de fuerzas exógenas y condicionantes.

*María Eugenia Negrín M.*



BIBLIOHEMEROGRAFÍA CITADA

- AZUELA, Mariano. *Cien años de novela mexicana*. En *Obras completas*, t. II. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 1976: 648-658.
- BAJTÍN M., Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BRUSHWOOD, J. S. *México en su novela*. Breviarios, 230. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crimen y castigo*. En *Obras completas*. México: Aguilar, 1991.
- GAMBOA, Federico. *Santa*. En *Novelas*. Letras Mexicanas. México, Fondo de Cultura Económica, 1965: 715-919.
- *Mi diario* (1892-1896), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- GLANTZ, Margo. "Santa y la carne". En *La lengua en la mano*. La red de Jonás, Literatura Mexicana. México: Premiá editora de libros, 1983: 42-49.
- GONZÁLEZ, María Rosario. *El desarrollo de la prostituta en la novela mexicana contemporánea: siglo XX* [tesis]. California, University of California, Irvine, 1991.
- GULLÓN, Germán. *El narrador en la novela del siglo XIX*. España: Taurus, 1976.
- HOOKE, Alexander C. Jr. *La novela de Federico Gamboa* [tesis]. s/loc., Olympic, 1967.
- NAVARRO, Joaquina. *La novela realista mexicana*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992.
- PACHECO, José Emilio. *Introd. a Federico Gamboa. Mi diario* (1892-1896). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- SEFCHOVICH, Sara. *México, país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. Enlace, Cultura y Sociedad. México: Grijalbo, 1987.
- URIBE, Álvaro. *Recordatorio de Gamboa*. México: Breve Fondo Editorial, 1999.
- WARNER, Ralph E. *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*. Clásicos y Modernos. México: Antigua Librería Robredo, 1953.