

Javier Ordiz*

◉ En los márgenes del Naturalismo: mujer, religión y sociedad en *Santa*, de Federico Gamboa

Resumen: *Santa* recibe la influencia del Naturalismo en diferentes aspectos, aunque su claro sentido moralizante la aleja del “canon” zoliano. En este trabajo se pone de relieve la importancia del mensaje didáctico-religioso de la novela, así como la valoración de Gamboa sobre la condición de la mujer en la época y la expresión implícita de sus convicciones políticas en el México de Porfirio Díaz.

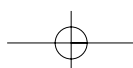
Palabras clave: Federico Gamboa; Sociedad; Religión; Mujer; Literatura mexicana; Siglos XIX-XX.

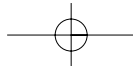
Abstract: *Santa* bears the influence of Naturalism in different aspects; however, its moralizing content moves it away from the canon established by Zola. This paper highlights the importance of the novel’s didactic and religious content, together with Gamboa’s discussion on the condition of women, as well as the implicit expression of his political convictions in the México of Porfirio Díaz.

Keywords: Federico Gamboa; Society; Religion; Woman; Mexican Literature; 19th-20th Century.

En el año 1965 Carlos Landeros realizó una encuesta en la que pretendía que algunos de los novelistas más renombrados del momento valoraran la obra de Federico Gamboa. Los resultados de la misma, que José Emilio Pacheco resume en la introducción a su edición de los diarios del autor, oscilaron entre la indiferencia de Juan José Arreola o Rosario Castellanos, que simplemente reconocieron no haber leído a Gamboa, la calificación de “abuelo nefasto” que le dedicó Elena Garro o el *ninguneo* que se desprendía de la siguiente afirmación del siempre informado Carlos Fuentes: “[...] no sé nada de él. Es como si me hablaran de un general de los hititas” (cit. en: Pacheco 1977: 35). Frente a este tipo de actitudes que pretendían presentar a Gamboa como una especie de reliquia del pasado sin calidad ni interés alguno en nuestros días, en los últimos tiempos se advierte un renovado afán por revisar la obra de este autor, y en particular su novela sin

* Javier Ordiz es profesor titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de León (España). Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas; es autor de la monografía *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes (2a ed. 2005)* y de las ediciones críticas de *Terra Nostra (1992)* y *La muerte de Artemio Cruz (1994)*, de *Carlos Fuentes*, y *Santa (2002)*, de *Federico Gamboa*. Contacto: fjordv@unileon.es.





duda más popular y conocida: *Santa* (Olea Franco 2005). La distancia histórica nos permite superar en la actualidad el debate habido en su época sobre la presunta “inmoralidad” de la obra e ir más allá de su mera reducción a un simple argumento de tintes melodramáticos trufado de resabios naturalistas.

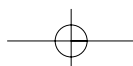
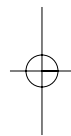
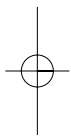
La propuesta de lectura de *Santa* que intentaré plantear en las líneas que siguen se basa en la consideración de los tres principales niveles de contenido que, a mi juicio, se interrelacionan de forma estrecha en el relato. Por un lado, la historia del personaje como un reflejo de la condición y valoración de la mujer en la sociedad y en la literatura de la época; en segundo lugar la “lección moral” que se desprende del discurso narrativo a través de su profuso y reiterado simbolismo; y, finalmente, la interpretación de la novela a la luz de los acontecimientos de su tiempo y del pensamiento de su autor.

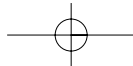
1. *Santa*: origen y carácter del personaje

Entre la galería de personajes que puebla la narrativa occidental de finales del siglo XIX y comienzos del XX, la prostituta ocupa un lugar destacado. La atención que diferentes disciplinas del pensamiento dispensan a la mujer en esa época, unida al clima económico y social que favorece el incremento de la prostitución en las grandes ciudades, contribuye a que esta fémica “caída” o “pecadora”, sus avatares vitales y el inframundo que la rodea, se conviertan en tema recurrente de numerosos relatos en esas fechas aledañas al cambio de siglo.

Los escritores de la escuela naturalista, en su deseo de reflejar los aspectos menos amables de la realidad y en sus pretensiones de dar nombre y voz a seres que habían permanecido hasta entonces en el silencio en aras del “buen gusto”, serán los que lleven a cabo un perfil psicológico más acabado del personaje. Zola y sus acólitos indagan en el carácter de esta mujer “transgresora” y la presentan de forma invariable como un factor dañino para el orden social vigente. Estos autores parten siempre en sus planteamientos de la premisa de que el sexo fuera del matrimonio es una práctica viciosa y condenable, lo cual es particularmente grave en el caso de la mujer, cuya labor, según el pensamiento dominante, debía limitarse a su función de esposa y madre. En este contexto no es de extrañar que la prostitución se trate en muchos casos como una especie de tara fisiológica, como una desviación patológica del carácter que en otros individuos impulsa al crimen o al alcoholismo. Es la teoría de la “mujer delincuente”, desarrollada por el criminólogo italiano Cesare Lombroso, que tanto influyó en escritores e intelectuales de la época. Esta tara, o *félure* en terminología naturalista, se trasmite de padres a hijos, y de esta forma el novelista suele rastrear en los antecedentes familiares de la joven desgraciada en busca del origen de sus torcidas inclinaciones. En el caso de Naná, arquetipo literario más acabado del personaje, Zola deja claro que la suya es “la historia de una muchacha, retoño de cuatro o cinco generaciones de borrachos, de sangre viciada por una larga herencia de miseria y de embriaguez, que se transformaba en ella en un desquiciamiento nervioso de su sexo de mujer” (1988: 294-295).

Los personajes y ambientes del naturalismo francés llegan pronto a Hispanoamérica. La obra de escritores como Eugenio Cambaceres en Argentina, Manuel Zeno Gandía en Puerto Rico o Augusto d’Halmar en Chile, da cuenta de la aclimatación de estos esquemas y modelos narrativos en la literatura del continente. En este contexto, la presencia de una historia como la que desarrolla *Santa*, sugirió de inmediato el magisterio zoliano y





contribuyó de forma automática a adscribir a su autor dentro de la estela dejada por la expansión naturalista fuera de sus fronteras de origen.

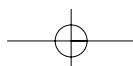
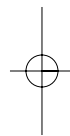
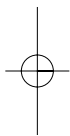
No es éste el lugar para repetir en detalle el ya largo debate que ha ocupado a la crítica desde la publicación de la novela acerca de los débitos de la misma al naturalismo francés. Hoy día contamos ya con la suficiente bibliografía al respecto como para que el lector se haga una idea cabal del asunto. Tan sólo me interesa en este punto resaltar mi opinión, compartida por otros muchos estudiosos de la obra, acerca de las notables diferencias que existen entre la Santa mexicana y su frecuente punto de referencia o comparación: la Naná zolesca y, en general, su alejamiento de los moldes europeos.

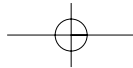
El autor nos sitúa ya sobre la pista en esa especie de “dedicatoria” de ultratumba que la joven fallecida dirige al escultor Contreras como prefacio del relato. La ficticia voz narrativa del personaje pone en guardia al lector para que éste no confunda su historia ni su carácter con los de algunas heroínas literarias que menciona de forma explícita, aunque en esta nómina sorprenda la ausencia de la mencionada Naná. Gamboa quiere dejar claro desde el principio que no es la suya una obra que siga la moda y parece proponer en consecuencia una lectura libre de toda comparación con moldes foráneos. Y en efecto, aunque el juego de apariencias en que, como veremos más adelante, se mueve de continuo la novela nos sitúe ante un escenario y unos personajes clásicos del universo naturalista, el verdadero linaje de Santa no ha de buscarse en esa tradición.

En otro lugar tuve ya ocasión de desgranar con cierto detalle la procedencia de las distintas piezas que a modo de rompecabezas van encajando para finalmente conformar el carácter de la heroína (Ordiz 2002). Al margen de ciertas influencias literarias, reflejadas en la presencia de rasgos argumentales e ideológicos concomitantes con obras del siglo XIX e incluso de épocas anteriores, en la creación del personaje adquieren mayor peso las propias experiencias del autor en los ambientes de la prostitución, un hecho que viene a confirmar la opinión de Seymour Menton (1952) acerca del fondo autobiográfico que existe en todas las novelas de Gamboa. En su libro de memorias de juventud titulado *Impresiones y recuerdos*, el novelista deja constancia del “inexplicable y misterioso atractivo” (Gamboa 1994: 33) que desde muy pronto ejercieron sobre él las prostitutas, y refiere sus aventuras con dos cortesanas cuya vida, y en un caso cuya muerte, recuerdan las de la desdichada muchacha de Chimalistac.

Si Santa no cuenta con unas antepasadas literarias muy definidas, sí tiene sin embargo algunas hermanas que conviven con ella en el contexto de la novela hispanoamericana de la época y que muestran también claras diferencias con respecto a los moldes europeos. Tanto la Loulou de *Música sentimental* de Cambaceres, como la Juana Lucero que da título a la novela de D’Halmar, e incluso la *María Luisa* de Azuela, responden al prototipo de la muchacha ingenua a la que un incidente desgraciado en su vida la impulsa a ejercer la prostitución, pero cuya nobleza de espíritu y su capacidad para experimentar un amor sincero la “redimen” finalmente de su existencia pecadora. Frente a la valoración negativa que le merece su personaje al escritor naturalista francés y la distancia que adopta respecto al mismo, en todos estos casos los narradores se distinguen por la simpatía, la comprensión, la compasión y hasta el cariño con que abordan la historia de estas mujeres que, lejos de ser ya un factor de destrucción social, son personalmente “destruidas” por un contexto vicioso y carente de humanidad.

No debemos confundir, sin embargo, esta mayor proximidad entre narrador y personaje que se produce en el ámbito hispanoamericano con una crítica a la situación sumisa





y dependiente de la mujer y un consecuente deseo de cambiarla. Aunque la sociedad sea la principal culpable de la suerte de estas criaturas, ellas sin embargo son dueñas de un carácter que se halla lastrado por las limitaciones inherentes a su propia condición femenina y que adquiere una parte de responsabilidad en los actos que protagonizan. En estos relatos, el narrador suele poner de relieve lo que considera como debilidad fisiológica y psicológica congénitas de la mujer, propensa siempre a caer en las redes y engaños que le tiende la superior inteligencia del varón, e incapaz de tomar decisiones racionales una vez que se ve inmersa en la vorágine de la “mala vida”. La descripción que hace Eugenio Cambaceres de uno de los personajes de *Sin rumbo* resume de forma bastante aproximada las convicciones de su generación acerca de la inferioridad del sexo femenino y el papel básicamente “reproductor” que debía cumplir en el orden social del momento:

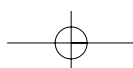
La limitación estrecha de sus facultades, los escasos alcances de su inteligencia, incapaces de penetrar en el dominio profundo de la ciencia, rebelde a las concepciones sublimes de las artes, la pobreza de su ser moral, [...] el aspecto mismo de su cuerpo [...], la delicadeza de sus líneas, la morbidez de su carne, ¿no revelaban claramente su destino, la misión que la naturaleza le había dado, no estaban diciendo a gritos que era un ser consagrado al amor esencialmente, casi un simple instrumento de placer, creado en vista de la propagación sucesiva y creciente de la especie? (Cambaceres 1999: 205).

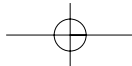
Sin ir tan lejos en sus apreciaciones, Gamboa también salpica su obra literaria de comentarios similares, como es el caso de la cita de La Bruyère que encabeza su novela *Metamorfosis* (“La plupart des femmes n’ont guère de principes, elles se conduisent par le coeur”) (Gamboa 1965: 465) o la reflexión que hace el narrador de *La llaga* acerca de “la argumentación incoherente y débil de las mujeres, seguras por instinto no de que convencen, sino de que su sexo ha de vencer en cualesquiera lides”(Gamboa 1965: 1211). Manuel Prendes Guardiola caracteriza así a las mujeres de la narrativa de Gamboa:

[...] naturalmente inestables, tendentes a la neurosis, inseguras. Y también volubles, coquetas y con una innata capacidad para el disimulo que, con buen o mal fin, no dudan en emplear y con la que también compensan su papel secundario dentro de la sociedad dominada por el varón (2002: 146).

Éste es también el caso y el problema de Santa, quien cede confiada a los requiebros de su amado y en varios momentos de su historia posterior da muestras de su inseguridad e incapacidad para comprender de forma cabal lo que le sucede.

Santa es, de este modo, una víctima de su propia condición de mujer, y al propio tiempo sufre en sus carnes el castigo por vulnerar las normas de conducta que se presuponían para una joven “decente”. Sus deseos de autocastigo y venganza la empujarán al mundo de la depravación y el pecado. En sus momentos de triunfo como cortesana de moda de la capital mexicana, la joven encarna el mito de la *femme fatale*, sensual, deseada y poderosa. La muchacha, desde su primer encuentro en el burdel de Elvira con el gobernador borracho que la declara su “reina” (Gamboa 2002: 92), va experimentando de forma creciente la fuerza que le otorga el poder de su sexo, hasta el punto de sentirse el centro de deseo y adoración de los varones que la rodean. La subversión del orden social que se opera en estos ambientes prostibularios, donde la otrora campesina tiene a sus pies a los caballeros más acomodados de la sociedad del momento, ejerce una parti-





cular fascinación en la mente de la ingenua e inculta muchacha. Esta sensación de poder, unida a su firme deseo de hundirse hasta el fondo en el cieno de su propia degradación como forma de “expiación” de su culpa, parecen ser los dos principales motivos que impulsan a la joven a seguir en su oficio. También en estas razones hay que buscar la explicación al episodio de su engaño al torero Jarameño: en la pensión *La Guipuzcoana*, Santa vive un remedo de vida burguesa con su enamorado, que en realidad no es más que otro de los juegos de apariencias de la novela. La muchacha se siente incapaz de amar a un hombre, piensa que aún no ha purgado lo suficientemente su pecado, intuye que en el fondo esa vida aparentemente apacible con el torero es sólo una forma más de prostitución, y con el tiempo acaba echando de menos el ejercicio de ese poder sobre los hombres. El engaño con Ripoll la acaba restituyendo a su “trono” anterior.

Como se ha podido ver hasta ahora, es el de Santa un carácter complejo, cuyas aparentes contradicciones hallan su explicación en las “desventajas” inherentes a su condición femenina, poco dada al pensamiento y a la reflexión, a la traición que ella siente que cometió hacia las expectativas familiares y sociales de convertirla en honrada esposa y madre, y a su consecuente y quizás poco razonado deseo de auto-castigo.

Santa es, sin embargo, una obra rica en contenidos, cuyo significado va más allá de esta historia de la campesina desgraciada en la gran ciudad y los motivos más o menos ocultos de su conducta. Frente al carácter más “plano” y lineal de alguna de sus contemporáneas, como Juana Lucero o la propia María Luisa, la novela de Gamboa atesora un rico universo de sugerencias de la mano de una extensa simbología, algunas de cuyas claves me propongo desentrañar en las páginas que siguen.

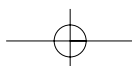
2. Mito y símbolo en *Santa*

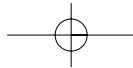
El simbolismo del espacio constituye sin duda uno de los aspectos de mayor relevancia en el relato. Por medio de las descripciones, a veces morosas y detalladas, de los lugares en donde transcurre la acción, vamos percibiendo, bien a través de las “impresiones” de los personajes o de la visión del narrador, una serie de connotaciones que sugieren otros niveles de lectura. El hecho es evidente en la imagen que en el capítulo II se nos ofrece del pueblo de Santa, un espacio que se describe a modo de *locus amoenus*, un paraíso original de pureza y felicidad:

Por todas partes aire puro, fragancias de las rosas que asoman por encima de las tapias, rumor de árboles y del agua que se despeña en las dos presas. En el día, zumbido de insectos, al sol; en la noche, luciérnagas que el amor enciende y que se persiguen y apagan cuando se encuentran (Gamboa 2002: 98).

El dominio del sol durante el día y de las luciérnagas que iluminan la noche, sugieren un mundo de luz y blancura, que se complementa con la descripción de la “casita blanca” de la joven, en cuyo patio se erige un pozo “con un agua de cristal” (96) bordeado de margaritas.

En ese entorno amable viven Santa y su familia, en una casa humilde donde se hallan palpables los signos de la devoción religiosa: la imagen del “Santo Niño” (97) preside la sala y las figuras de la Virgen de la Soledad y la Virgen de Guadalupe ocupan lugar des-





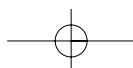
tacado en la alcoba que comparten la joven y su madre. El blanco, la luz, la pureza, se asocian a la idea del amor y temor de Dios y al sentimiento de unión familiar, todo lo cual contribuye a que Santa crezca “sana, feliz, pura” (99). Igual que sucede con la zona sagrada de los relatos fantásticos y mitológicos, la naturaleza del entorno transmite un aura de atemporalidad, que remite al tema clásico de la pureza de los orígenes: “[...] hay rosal que simula una planta inclasificada, anterior al Arca, perro ordinario que semeja rezagado iguanodonte y tronco de árbol que aparenta leguas y leguas de largo” (103).

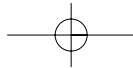
Fuera de este espacio sagrado se encuentra el reino de lo extraño, lo misterioso y lo hostil, representado en este caso por la zona del Pedregal, que la joven contempla “acorbada” (106) y adonde se accede a través del puente que cruza el río, que cumple la función de umbral separador de ambos mundos. No es de extrañar en esta lógica que los pecaminosos amoríos de Santa tengan lugar en esos oscuros e inhóspitos recovecos del Pedregal. La llegada del alferez y su tropa supone la invasión de lo profano en el ámbito de lo sagrado, la irrupción de una fuerza diabólica que, a modo de nueva serpiente del Paraíso, engañará a la ingenua mujer para que cometa un acto de transgresión. Como en el relato bíblico, la desobediencia de los preceptos divinos acarrea un duro castigo. Tras su pecado, Santa es una mujer manchada, cuya impureza la incapacita para seguir viviendo en el espacio sagrado. En esta interpretación no caben ni la comprensión ni la piedad, aunque la consecuencia del alejamiento de la mujer del seno familiar sea que, de forma indirecta, Agustina y sus hijos se conviertan en responsables parciales de su ulterior destino. La escena de la expulsión adquiere en el relato connotaciones propias de un auténtico juicio divino: la madre y los hermanos, convertidos “en solemne grupo patriarcal de los justicieros tiempos bíblicos” (123), dictarán la sentencia que pronunciará la figura “agrandada, engrandecida, sacra” (122) de la anciana sobre la joven arrodillada a sus pies.

El mitema de la expulsión del paraíso, que se encuentra en todos los sistemas mitológicos de la Humanidad, cobra carta de naturaleza en esta escena. En todas las tradiciones culturales se recoge esta historia del ser primordial, que es incapaz de mantener la pureza original del Edén y comete un acto de transgresión que le obliga a abandonar el espacio sagrado y salir a otro lugar donde reinan la enfermedad, el trabajo, el dolor y, finalmente, la muerte. Como señala el historiador y teólogo rumano Mircea Eliade (1978), el recuerdo del origen quedará siempre grabado en lo más profundo de la memoria del ser humano, de modo que la nostalgia del paraíso, al que se espera en algún momento retornar, se convierte en uno de los temas centrales de todas las mitologías.

Esta nostalgia y este oculto deseo de retorno al Edén originario se encuentra presente en todo momento en la mente de la joven protagonista. Su obsesión después de la expulsión será la de purgar su culpa por medio del sufrimiento y de esta forma lograr una expiación que le permita el regreso, aunque en el fondo sea consciente de que ello no le será posible en vida. Santa vive su inmersión en el mundo del vicio y la prostitución como un auténtico suicidio aplazado, como algo que a la larga le va a proporcionar una muerte más lenta y dolorosa de la que encontraría arrojándose, como era su primera intención, al río Magdalena.

La nueva vida de Santa tendrá lugar en la Ciudad de México, un espacio donde cambia la luz de su pueblo por la oscuridad de la noche capitalina donde desempeña su oficio. Su existencia será en adelante un progresivo hundimiento en la penumbra hasta alcanzar en la etapa final de su caída “las lobregueces de las cimas sin fondo de la enorme ciudad corrompida” y habitar “en los sótanos pestilenciales y negros del vicio infe-



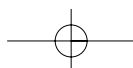


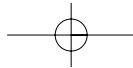
rior” (306). Tan sólo en breves y fugaces chispazos volverá momentáneamente la luz a la vida de Santa, como sucede en el episodio de su aventura con un adolescente, que compara con “la luz de un fósforo que encendemos para avanzar en lo oscuro” (316).

El auto-castigo y el dolor purifican finalmente a Santa, al tiempo que el amor casto y puro que nace entre ella y el monstruoso Hipólito. El regreso del simbolismo positivo a la novela va unido también al retorno del sentimiento religioso. En sus últimos días juntos, la antigua cortesana y el pianista experimentan un cierto sentimiento de culpabilidad por haber sido algo “olvidadizos” (341) con respecto a Dios, y a través del amor y del dolor vuelve la antigua devoción. Santa muere finalmente en la mesa de operaciones, pero su alma se encuentra ya purificada. La joven, por medio del amor, el sufrimiento y el consuelo divino ha alcanzado el perdón, y ello le permite el retorno al paraíso, hecho que simboliza su entierro en Chimalistac. A los pies de su tumba, el antes descreído Hipólito ve finalmente con claridad el sentido de la historia: nunca es tarde para quien se arrepiente, y no existe pecado ni pecador a quien no perdone la infinita misericordia divina. El claro simbolismo religioso que se encuentra en el relato podría resumirse de esta manera mediante las siguientes funciones narrativas: 1) la vida en el Paraíso; 2) la transgresión; 3) la expulsión; 4) la expiación, que lleva a cabo en el purgatorio de la Ciudad de México; y 5) el perdón y la redención.

Estrechamente relacionado con este simbolismo se encuentran también las numerosas alusiones que se hacen en el relato al juego entre apariencia y realidad, que ya mencioné anteriormente, y que se hace patente de manera particular en las descripciones de la imagen exterior de los dos principales protagonistas.

Hipólito es un hombre cuya apariencia deforme se recalca de manera insistente a lo largo del relato. La frase reiterada que lo describe con sus “horribles ojos blanquicos, de estatua de bronce sin pátina” funciona a modo de epíteto épico que acompaña en varias ocasiones la aparición del personaje. No obstante, en su interior, Hipo se va descubriendo de forma progresiva como un alma sensible, capaz de sentir un amor puro y desinteresado por la joven campesina caída en desgracia. Él será el único varón del relato que no llegue a gozar del cuerpo de la cortesana con el fin de no causarle un mayor sufrimiento físico cuando ya la enfermedad se ha manifestado en toda su crudeza. Sólo él será también capaz de ver ese fondo de pureza e ingenuidad que la joven mantiene en lo profundo de su ser a pesar de su vida depravada. Frente al resto de los hombres, que caen rendidos ante los encantos físicos de la hetaira sin importarles en absoluto sus sentimientos, Hipólito, incapacitado para percibir esa imagen externa, se enamora del interior de la muchacha y consigue finalmente abrir los ojos de su amada a la contemplación de una realidad que va mucho más allá de lo aparente. Lejos de la repulsión que la imagen de Hipo causa en Santa en los primeros compases del relato, en el tramo final de su historia la joven “lo encuentra bello, decididamente” (354). El tema recuerda muy de cerca las historias de amor finalmente correspondido que un ser monstruoso siente por una bella mujer, un tópico tratado ampliamente en leyendas tradicionales y recreado en obras de la época romántica como *Frankenstein*, *El fantasma de la ópera* o *El jorobado de Notre Dame*. Al mismo tiempo, la lección moral que encierra ese juego de apariencias se asemeja a las contraposiciones conceptuales del idealismo platónico entre el “alma” y el “cuerpo” (es decir, lo externo, lo material y lo perecedero frente a lo profundo, inmaterial y eterno), que son tema principal en algunas obras de la tradición medieval castellana como *La disputa entre el alma y el cuerpo* o las conocidas *Coplas* de Jorge Manrique.





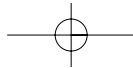
Es significativo en este aspecto el contraste que se produce en la evolución de Santa entre la belleza del cuerpo y la “suciedad” del alma, con que da comienzo su vida en la ciudad, y la fealdad exterior del final de sus días, cuando su espíritu está ya en paz con Dios.

3. Laicismo y modernidad

Es sabido que Federico Gamboa fue un firme defensor del general Porfirio Díaz, al que sirvió como representante diplomático en diversos destinos. Siempre que tuvo ocasión, el escritor cantó las excelencias de su venerado presidente a quien definió como un “hombre providencial” (Gamboa 1995: 21) que, a su juicio, había procurado al país un periodo de paz desconocido en su historia. Sin embargo, frente a la apariencia monolítica del régimen en el orden ideológico, lo cierto es que en su seno convivían sensibilidades diferentes con notables divergencias en algunos casos. Gamboa se alineaba en este aspecto en el bando de un porfirismo conservador que, de una forma no demasiado estridente, mostró su oposición a algunas de las medidas del grupo conocido como “Los Científicos”, situados en los puestos claves del poder. La suerte de darwinismo social practicado por éstos en materia económica —que implicaba un total desamparo hacia las clases más bajas, a las que se culpaba exclusivamente de su situación— y la decidida orientación laica en materia educativa, chocaron con las firmes convicciones católicas de Gamboa, quien en sus novelas a partir de *Santa* dejará constancia de la situación de desarme moral y de injusticia social a que había llegado el país, y especialmente la capital, con la aplicación de estas políticas.

En distintos momentos de su obra Gamboa dirige también sus críticas hacia los efectos nocivos que una modernidad que ve como laica, deshumanizada y mercantilista, está teniendo en su progresiva implantación en el país. El riesgo de la pérdida de los rasgos de identidad cultural de México en aras de la imitación extranjera —lo que en su época Rodó analizó de forma más global como el peligro de *deslatinización* de Iberoamérica (Rodó 2000: 196)— es un tema que ocupa también a nuestro autor, en particular en las páginas dedicadas a los Estados Unidos, cuya influencia contempla como una “invasión [...] lenta, sin entrañas, corruptora” (Gamboa 1965: 1087). En sus memorias, el escritor dejó constancia en varias ocasiones de su rechazo a la ciudad y sus aires de modernidad y su predilección hacia las zonas rurales, donde advertía la pervivencia de los dos grandes pilares que, en su opinión, sustentaban la identidad ancestral del país: la religión y la familia. A la luz de estos planteamientos se puede empezar a vislumbrar la posibilidad de un nuevo nivel de lectura de la novela que se asienta en una interpretación de la historia de Santa como imagen metafórica del México contemporáneo.

El espacio idílico de Chimalistac representa en esta línea el reflejo de ese México tradicional, libre de ideologías modernas y extranjerizantes, que Gamboa admira; el país que, como la familia de Santa, basa sus normas de conducta cotidianas en la convivencia del núcleo familiar y el respeto y la obediencia a los principios de la religión católica. Fuera de ese espacio, en la Ciudad de México, donde se han instalado ya las pautas de esa modernidad corruptora, las relaciones humanas aparecen en cambio presididas por una total ausencia de criterios morales. Es de notar en este sentido el contraste que se opera entre la indumentaria de la joven en su pueblo y los vestidos, joyas y afeites varios



que engalanan su cuerpo en la capital, y que provocan que el narrador comente que a la muchacha “ya ni trazas de lugareña le restaban”(157).

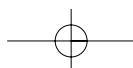
Ya se ha visto que la llegada del alférez Beltrán y su regimiento a Chimalistac tiene el efecto de introducir un elemento del exterior dentro de las lindes de la zona sagrada, lo cual a la postre desencadena el drama. Los juegos de imagen en relación a esa dicotomía tradición-modernidad también se encuentran presentes en este episodio. La “Gendarmaría Municipal de a Caballo” llega al pueblo en sustitución de los antiguos rurales, y sus uniformes “a la europea” contrastan con la indumentaria tradicional (“chaparreras y chaquetas de cuero”) (110) de la vieja guardia. Los miembros de la guarnición se instalan como “invasores” en el antiguo convento del Carmen –el nuevo espíritu laico, llegado de fuera, ocupa el espacio del culto religioso– y el alférez Beltrán mostrará en su comportamiento la ausencia de principios éticos y morales que caracteriza a los nuevos tiempos. La relación de los dos jóvenes en esta parte del relato supone en realidad la confrontación entre dos espacios y dos tiempos diferentes: el México rural, apegado a sus tradiciones, y el México de la modernidad con sus costumbres disolutas.

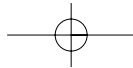
El caso del convento se repetirá más adelante en las descripciones del Palacio de Justicia que aparecen en el capítulo III de la segunda parte. El edificio ocupaba el espacio de un antiguo albergue religioso secularizado con las leyes de Reforma de 1867 y Gamboa, a pesar de estas “transformaciones bárbaras” y de las “venalidades [y] codicias” (283) que ahora contaminan el inmueble, percibe todavía en él la presencia oculta pero viva de los “viejos oratorios, las austeras y desnudas celdas”, de donde aun se escapan “plegarias y salmodias” (284). La dialéctica entre apariencia y realidad se hace presente de nuevo: bajo la imagen de ese México descreído y moderno sigue latiendo la entraña auténtica y tradicional del país.

Desde esta perspectiva se abre por tanto el camino para interpretar *Santa* como una suerte de metáfora del México de la época, una posibilidad que ya ha apuntado parte de la crítica (Brushwood 1973; Fernández-Levin 1997). Es en este sentido la historia del país engañado por ideas foráneas y unas orientaciones gubernamentales equivocadas, que han provocado el olvido de sus señas de identidad más profundas. Sin embargo, para el autor éstas no se han perdido aún del todo. Siguen vivas en aquellas zonas rurales adonde no llegan las perniciosas influencias de la capital, e incluso yacen ocultas bajo el subsuelo de la ciudad moderna, laica y cosmopolita. La dimensión utópica de *Santa* se revela en la presencia de esta dinámica entre el análisis negativo de la sociedad contemporánea, y la propuesta de soluciones futuras, que en este caso se basan en el retorno al humanismo y a los principios rectores del catolicismo. Esta idea se desliza también en el siguiente comentario que Gamboa anota en su diario:

Ah, si hubiésemos imitado a la más humilde de nuestras esposas, a la antigua mexicana, todas ellas conscientes de sus deberes conyugales y maternos, todas ellas dechado de virtudes hogareñas que saben resistir solicitudes, promesas y dádivas de amadores, el santo hogar nacional no luciera las grietas, cuarteaduras y manchas que lo afean, sería ejemplo y modelo, no habría en sus adentros duelos, rencores ni lágrimas (1977: 152).

En su posterior novela, *Reconquista* (1908), el autor ofrece numerosos datos que avalan esta lectura. Si en *Santa* el mensaje “contextual” aparece un tanto velado por la profusa simbología que lo envuelve y permanece finalmente algo difuso ante lo escabro-





so de su argumento, en *Reconquista* el autor deja de lado ambigüedades y dedica varias páginas a realizar comentarios directos –bien a través de su palabra de narrador o de la voz de su personaje– sobre la situación del país. La historia en el fondo es similar, aunque en este caso con un protagonista masculino que piensa y racionaliza con lucidez los problemas que le afectan. Salvador, que así se llama el personaje, llega también a la capital procedente de un campo idílico. Las enseñanzas que recibe en las escuelas que seguían las orientaciones de “la instrucción oficial y laica” del gobierno, están conformadas por “ideas demolidoras e iconoclastas” que poco a poco “echaban abajo el edificio de sus creencias” (Gamboa 1965: 930). Salvador se convierte así en un hombre sin principios ni moral, como la misma patria “en que ya no creen los que sólo a la Ciencia adoran” (995). El autor no quiere que el lector se despiste en este caso, y recalca en varios momentos el paralelismo entre el personaje y el país:

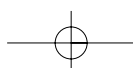
[...] ambos caminaban, tambaleantes y ciegos, a quién sabe qué abismos de ruina; ambos, obedeciendo a idéntica causa: esa carencia absoluta de sentido moral que a uno y otro afligía, esa falta de ideales de todo género; ni religiosos, ni políticos, ni artísticos, ni sociológicos (1027-1028).

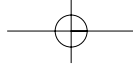
En esta novela digresiva y farragosa, son constantes los comentarios negativos del autor sobre el avance de una modernidad esencialmente materialista y la admiración de los mexicanos hacia lo de fuera, en particular lo que llega de Estados Unidos. El personaje finalmente, como Hipólito, “ve la luz” y proclama el retorno a los principios de la fe católica como el único modo de enderezar el rumbo del país.

Ésta es, en resumen, la utopía de Gamboa: contemplar en un futuro próximo a México liberado de los efectos nocivos de un sistema educativo erróneo que ha erradicado los principios del humanismo cristiano de las relaciones sociales, y de una modernidad que “cosifica” al individuo y lo convierte en un mero factor de producción o de explotación. Para el autor sólo en Dios reside la clave de la salvación.

Bibliografía

- Brushwood, John S. (1973): *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cambaceres, Eugenio (1999): *Sin rumbo*. Ed. de Claude Cymerman. Madrid: Cátedra.
- Eliade, Mircea (1978): *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama.
- Fernández-Levin, Rosa (1997): *El autor y el personaje femenino en dos novelas del siglo xx*. Madrid: Pliegos.
- Gamboa, Federico (1965): *Novelas*. Prólogo de Francisco Monterde. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1977): *Diario de Federico Gamboa: 1892-1939*. Selección, prólogo y notas de José Emilio Pacheco. México: Siglo XXI.
- (1994; 1893): *Impresiones y recuerdos*. Nota preliminar: José Emilio Pacheco. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (1995): *Mi diario: mucho de mi vida y algo de la de otros*. Introducción: José Emilio Pacheco. Vol. III. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (2002): *Santa*. Ed. de Javier Ordiz. Madrid: Cátedra.





-
- Menton, Seymour (1952): *The Life and Works of Federico Gamboa*. Tesis doctoral (New York University).
- Olea Franco, Rafael (ed.) (2005): *Santa, santa nuestra*. México: El Colegio de México.
- Ordiz, Javier (2002): "Introducción". En: Gamboa, Federico: *Santa*, pp. 11-60.
- Pacheco, José Emilio (1977): "Prólogo". En: Gamboa, Federico: *Diario de Federico Gamboa: 1892-1939*, pp. 15-35.
- Prendes Guardiola, Manuel (2002): *La novela naturalista de Federico Gamboa*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Rodó, José Enrique (2000): *Ariel*. Ed. de Belén Castro. Madrid: Cátedra.
- Zola, Émile (1988): *Naná*. Ed. de Francisco Caudet. Trad. de Florentino Trapero. Madrid: Cátedra.

