

“Una lectura de *Santa*” en Rafael Olea Franco, ed. Literatura mexicana del otro fin de siglo. México, El Colegio de México, 2001: 207-213.

Voy a tratar de mostrar a partir de *Santa* (1903), de Federico Gamboa, un tipo específico de ficción literaria, característica de los escritores orgánicos de los liberalismos latinoamericanos de fin de siglo XIX. Esta ficción (que es una suerte de artefacto cultural) tiene un régimen literario, un régimen verbal, un régimen de nombres, un régimen temático, un régimen narrativo y un régimen de visibilidad.

El régimen literario es científico y genético: es el del realismo-naturalismo francés, donde se cuenta una historia o proceso de generación y de degradación, y donde la herencia es el factor determinante y el hospital o el cementerio el punto final. Gamboa fue seguidor de Zola y de los Goncourt (escribió un *Diario*, como ellos su *Journal*), y en la Dedicatoria de *Santa* cita directamente en francés, sin traducción.

Dice el narrador que *Santa* tenía *gérmenes de lascivia* de algún tatarabuelo y que “No nació para ser honrada, a menos que alguien la hubiera encaminado [...] Terminaría en el hospital o en el cementerio”.¹ La prostitución, a fin de siglo, es narrada en este tipo de representación naturalista “genética”: la novela *Santa* cuenta el proceso de generación y degradación de una prostituta.

Pero el problema del naturalismo latinoamericano de fin de siglo es el problema de la responsabilidad o no, del sujeto ante la ley, y también el de la responsabilidad social. Y esa responsabilidad o irresponsabilidad se escribe de un modo específico, usando el estilo indirecto libre. *Este régimen verbal*, que solamente detentan *Santa* y el ciego Hipólito, consiste en mostrar el interior de los personajes, sus pensamientos y sentimientos, sin darles el yo, y es uno de los elementos centrales de esta representación. En la Dedicatoria se ve el riesgo de la primera persona; *Santa* habla como muerta en primera persona y se presenta como inocente y víctima. Pero no puede hablar directamente en primera persona en la novela, cuando está “viva”, porque entonces no se plantearía el problema de su responsabilidad. De modo que su historia, que dice que va a contar, requiere un tipo de operación verbal, flaubertiana por excelencia: requiere el narrador del autor. Esos sujetos sin yo, esos interiores torturados, verbalizados por otro yo mediador, se colocan en un límite, entre la culpabilidad-inocencia, la responsabilidad-irresponsabilidad. Se absuelven y condenan a la vez. Y cuando se absuelven, condenan a la sociedad.

Para mostrar esto podría comparar dos estilos indirectos libres del naturalismo latinoamericano, el de Gamboa y el del argentino Eugenio Cambaceres, en la novela *En la sangre* (1887), donde se usa el indirecto libre del simulador de talento (llamado Genaro, para marcar aún más su base genética), que escala la sociedad desde la base hasta la cima. La simulación, como la prostitución, forma parte de ese imaginario amenazado que muchas veces acompaña los Estados liberales y los saltos modernizadores en América latina. En *Santa* el indirecto libre es para un ciego y para una prostituta. Pareciera haber algún tipo de “anormalidad” en estos sujetos puestos en indirecto libre: anormalidad moral en Santa, y física en Hipólito.

Pero el indirecto libre no sólo introduce el problema de la culpabilidad o no de esos sujetos “anormales” y “desviantes”. *El régimen de los nombres* es central en esta construcción porque da título al libro, como *Juana Lucero* de Augusto D’Halmar en Chile, en 1902, y como *Nacha Regules* de Manuel Gálvez (1919) en Argentina, todos nombres de prostitutas. En el caso de Santa es su nombre, *con el juego de los opuestos que implica* (el juego de ser-llamarse y de ser-parecer), el que establece y refuerza *la doble identidad*, otro rasgo que marca la literatura latinoamericana de fin del siglo XIX. El juego del disimulo, la ficción y la representación en las dobles identidades de simuladores, mujeres “santas” y “prostitutas”. Y que es también una doble identidad moral que depende, en el caso de Anta, del *uso o no uso de su cuerpo*. La novela despliega las vicisitudes del nombre Santa: cuando es prostituta, el nombre es como una broma (y así lo cree el primer cliente del prostíbulo, que es militar, como su primer amor); al final de su carrera, la madama de más baja categoría le cambia el nombre por el de Loreto: “qué Santa y qué tales” le dice, y “hasta el nombre se arrojó a la ciénaga”, comenta el narrador (p. 305). Y cuando enferma y está por morir, vuelve al nombre original, porque le cuenta al ciego Hipólito que nació un 1º de noviembre y su madrina se negó a llamarla “Santos”. Al final, su nombre de Santa aparece en la lápida del cementerio y en el rezo del ciego.

En la doble identidad de su nombre (que se modula a lo largo de la novela), se podría encontrar una figuración del *género femenino*, de los extremos del género femenino. Es una construcción que establece los límites del género “mujer” desde una mirada que sólo considera el uso de los cuerpos para el sexo, y muestra el escándalo de ser santa y prostituta a la vez. De hecho, Santa no sólo modula su nombre sino que atraviesa todos los estados de mujer: niña-virgen-Santa en el campo, Santa enamorada del joven militar forastero, Santa embarazada, expulsada de su casa,

prostituta, adúltera (cuando “se casa” con el torero español y entra en la pensión de españoles, pero se aburre porque el torero no la deja salir y no puede verlo torear). También es una mujer que “mata” porque el crimen en el prostíbulo en carnaval es desencadenado por ella.

En la literatura latinoamericana de fin de siglo aparecen las adúlteras, las prostitutas y las que matan: todas representan al género femenino, y Santa pasa por cada una de esas categorías. En *Apariencias* (1892), que escribió en Buenos Aires cuando trabajaba en el servicio diplomático, Gamboa trata el tema del adulterio femenino, que aparece en Argentina en las novelas *La gran aldea* (1884) de Lucio Vicente López y en *Pot-pourri* (1882) de Eugenio Cambaceres.

En esta representación que conjuga naturalismo, estilo indirecto libre y dobles identidades, podemos ver entonces un régimen literario, un régimen verbal, un régimen de los nombres y de los géneros sexuales.

Hay, también *un régimen temático*. En el caso de Santa es la prostitución. Tratemos de destematizar el tema. La prostitución participa del imaginario de la amenaza que acompaña los Estados liberales latinoamericanos de fin del siglo XIX, y eso es Santa para Gamboa, porque el uso de los cuerpos femeninos y el tipo de sociedades femeninas y masculinas que implica la prostitución (con extranjeros y delincuentes) se liga con el problema general de las desviaciones y “anormalidades” típico de la literatura de fin de siglo, o típico de las ficciones para el Estado que escriben sus escritores orgánicos; Gamboa es un intelectual orgánico del Porfiriato (una de las funciones de esos escritores era la diplomacia), y siguió siéndole fiel. Esas ficciones definen y representan sujetos determinados genéticamente, y que están puestos en la frontera entre el delito y la ley: locos, prostitutas, homosexuales, alcohólicos y también monstruos anormales como el ciego.

La prostituta como personaje explicable por la herencia marca el *límite de la legalidad*: constituye o construye ese límite, por su posición de frontera. Es “la ley” desde esa frontera, y postula los límites de esa representación. Tiene una identidad fronteriza también desde el punto de vista social: puede atravesar instituciones y clases sociales porque se sitúa en las fronteras entre las clases, y también de las nacionalidades en el caso de Gamboa.

Los desviantes o “anormales” aparecen como el revés de las instituciones del Estado modernizador liberal. La representación literaria de estos desviantes o anormales tiene, por lo tanto,

un *régimen narrativo*, que consiste en la serialización de las instituciones estatales en el proceso de generación y degeneración. Se trata de un régimen narrativo porque su historia es contada como un pasaje por esas instituciones estatales (se ve en Argentina en *Irresponsable* [1889] de Manuel Podestá, donde “el loco” por herencia, enamorado de la prostituta por herencia, y que desea redimirla, pasa por todas las instituciones educativas, policiales, sanitarias y hasta políticas, y éstas son las partes o capítulos de la novela, como en *Santa*).

El régimen narrativo de los desviantes y anormales (que se sitúan en una frontera legal, institucional y social) serían, entonces, su pasaje por las instituciones de registro, definición y control del Estado. Y su visualización. Así se narra *Santa*: cada vez un espacio, una institución nacional-estatal, un tipo de representación visual (o un régimen de visibilidad), y un modo de nombrarla. Es decir, una serialización narrativa de espacios sociales y estatales que cada vez ven, identifican y nombran a Santa como prostituta. La prostitución o la locura (en el caso de la novela de Antonio Podestá en Argentina) aparecen como reveladores, puntos desde los cual se leen las instituciones y espacios que los nombran y le dan una identidad.

Veamos algo de este pasaje de Santa por las instituciones. Ella sale de la familia y pasa a la ciencia, que abre y cierra su historia como prostituta: en el “registro” y en la escena final de la operación –histerectomía- y el síncope. La prostitución, al principio, y al final la localización de la enfermedad en el aparato genital, establecen la “justicia literaria” para Santa. En su historia la ciencia se liga con la policía, porque de allí la envían al hospital.

Santa pasa también por las leyes, la Justicia, en la escena del juicio en el Palacio de Justicia, donde las prostitutas son testigos del crimen, y que es narrada como “Un drama que el jurado nos representa teatralmente y de balde”(p. 244). Pasa por la Iglesia, de donde es expulsada. Y por la patria-Estado en la Plaza el día del Grito, pasaje que es narrado como “representación”, “cuadro”, y “espectáculo” de un pueblo delirante de amor al terruño (pp. 88-93).

El régimen narrativo, que cuenta la travesía de Santa como prostituta por esas instituciones, implica cada vez no sólo un drama, un cuadro, un espectáculo, sino también un régimen de visibilidad particular, nacional-estatal, porque en la policía y en el hospital *aparecen los retratos o litografías de Morelos y de Hidalgo*, los héroes de la Independencia. Y es allí donde adquiere la identidad de “prostituta”.

Lo primero es el “registro” en el hospital, donde recuerda, en estilo indirecto libre, un “retrato litográfico dentro de barnizado marco de madera, de un señor muy extraño, con traje militar y pañuelo atado en la cabeza [Morelos]” (p. 13). Después de revisarla o visualizarla,

los doctores la tutearon y aun le dirigieron bromas pesadas, que provocaban grandes risas en Pepa y enojos en ella, que desconocía el derecho de esos caballeros para burlarse de una mujer [...]

Como al propio tiempo se le viniese a las mientes *el otro calificativo, el que a contar de entonces correspondía*, cerró más sus ojos [y se dijo]:

-¡No era mujer, no; era una...! (p. 14, las cursivas son mías).

Más adelante, durante el carnaval, llegan al prostíbulo *los agentes de sanidad*, con “ciertos caracteres de policías”: por no estar al día en su registro como prostituta, se la llevan a la comisaría, donde hay, otra vez, *una litografía del cura Hidalgo* (p. 159); *y de allí la envían al hospital “Morelos”* (p. 160), de donde la saca el Jarameño, español andaluz.

Estas litografías nos remiten al *régimen de visibilidad que caracteriza esta representación literaria de fin de siglo XIX latinoamericano*. Este régimen está también implicado en la prostitución, porque el centro parece ser la visibilidad e invisibilidad de la prostituta, que a su vez produce una visibilidad de las instituciones y de lo social: un mapa institucional y social. En este régimen de visibilidad el ciego representa la invisibilidad, y ése es su sentido como personajes, el “amor ciego”.

En *Santa* las “representaciones teatrales” (la de la ceremonia del Grito en la Plaza, y la farsa en el Palacio de Justicia); las litografía (de la Virgen de la Soledad y un cromo de la Virgen de Guadalupe en el cuarto donde dormía con la madre, mientras en el cuarto de sus hermanos había estampas de bailarinas, cirqueras, bellezas de la fábrica de cigarrillos “La Mascota”); las litografías de los héroes de la Independencia; las pinturas (el torero es como un cuadro de Goya), y las esculturas, marcan constantemente la narración y definen a los personajes. Todo se hace visible, todo se representa. El ciego es una escultura con ojos vacíos (ojos de estatua de bronce, definición que se reitera en pp. 20, 70, 85, 134, 149 y 219); la novela está dedicada al escultor Jesús Contreras; Santa, por su parte, es como “una estatua”, según la descripción que *Genaro* hace a Hipólito (p. 136). Al final, el ciego con la paloma y la mujer a los pies, son vistos como una *escultura trágica* del sufrimiento humano.

Para sintetizar y concluir. ¿Cómo podemos leer este tipo de ficción científica, genética y legal del imaginario amenazado, que es el relato de un proceso de degeneración y degradación donde está en juego la responsabilidad o no del sujeto y de la sociedad, y que implica visibilidad, serialización de las instituciones y doble identidad? Constituiría una construcción cultural que relaciona cultura y Estado en este período finisecular de América latina. Y sería una de las producciones culturales centrales de los Estados liberales y modernizadores de fines del siglo XIX en esta región; sería una ficción que constituye algo así como la otra cara del Estado liberal. Porque relaciona cultura y Estado por la representación. Representación política y literaria a la vez; es la política de los Estados liberales y la literatura de los desviantes, y es la concepción liberal de la representación. Porque es una representación literaria de visibilidad seriada de lo social, legal, institucional de los desviantes y anormales, y a la vez una representación literaria de la vida social como espectáculo, y de los sujetos como actores de un drama. Y también una “representación” política en el caso de los escritores orgánicos, porque serían ciertos escritores del “salto modernizador” liberal, funcionarios o no, los que escriben estas ficciones para el Estado. (La diplomacia es la característica de algunos de estos escritores; en el caso de Gamboa, fue durante su servicio diplomático en Guatemala cuando escribió *Santa*; allí tuvo una disputa con el dictador Estrada Cabrera, ligada con su misión diplomática. Madero y Huerta lo confirman en el servicio diplomático. Fue también secretario de la Embajada de México en Washington, y presidente de la Academia de la Lengua.)

Se vería aquí, en la ficción cultural que analizamos, de qué modo la literatura pone en escena, en la forma narrativa y verbal misma, esa relación entre Estados liberales y cultura en México (y también en Argentina). Por medio de una concepción “liberal” –literaria y política- de la representación.

Nota

1. Federico Gamboa, *Santa*, 7ª ed., Eusebio Gómez de la Puente Ed., México, 1925, p. 69. Todas las citas corresponden a esta edición.