

TOPOIESIS DEL ESPACIO TEXTUAL: EL PEDREGAL DE FEDERICO GAMBOA EN SANTA

TOPOIESIS OF THE TEXTUAL SPACE: FEDERICO GAMBOA'S PEDREGAL IN SANTA

SAMANTHA ESCOBAR FUENTES
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD DE PUEBLA (MÉXICO)

RESUMEN

Santa (1903), según José Emilio Pacheco, pasó de “*best seller mexicano*”¹ “a *long seller*”, circunstancia que ampara nuestra revisión. Este trabajo se enfoca en el estudio del Pedregal donde Santa sostiene su primer encuentro amoroso a través de la *topoiesis* del evento o motivo para destacar la importancia de dicho lugar como detonante de una situación narrativa que contrastará campo y ciudad en un momento particular de la historia mexicana —los inicios del siglo XX—, y de una estética literaria específica —el naturalismo— que pretende dar cuenta cabal de dicho periodo.

Palabras clave: *Santa*, Federico Gamboa, Naturalismo, El Pedregal, *Topoiesis*.

1 José Emilio Pacheco así lo denomina en su “Introducción” a *Mi diario I* (1892-1896). *Mucho de mi vida y algo de la de otros* de Federico Gamboa, editado en México por CONACULTA en 1995.

Abstract

According to Jose Emilio Pacheco, *Santa* from Federico Gamboa, became a *long seller* shortly after having been a *best seller* when it was first published. This is the reason why we focus this paper in a review of the Pedregal, the place where Santa has her first sexual experience, because we consider that its analysis through the *topoiesis* of the event or motive, we can show the importance of this place as a trigger of the contrast between city and field during the beginning of the 20th century in Mexico, a moment in which Naturalism was an important literary tendency.

Keywords: *Santa*, Federico Gamboa, Naturalism, El Pedregal, *Topoiesis*.

A casi 120 años de la publicación de *Santa* (1903), podría parecer ocioso regresar a ella o intentar decir algo que no se haya dicho ya; sin embargo, sus múltiples versiones cinematográficas², adaptación para telenovela, teatro y bolero —compuesto por Agustín Lara— nos hablan de la gran difusión que tuvo a lo largo del siglo pasado —en nuestro país por lo menos—. Si esto no fuera suficiente, en la Ciudad de México, en la alcaldía Álvaro Obregón, hay una calle en honor de su protagonista (*Santa*), que hace esquina con “Federico Gamboa”. Así, la historia de la joven que, habiéndose entregado a las pasiones de la carne, termina sus días como prostituta, gozó del gusto del público mexicano de inicios del siglo XX, quizá no sólo por el detalle con el que Gamboa retrata tanto las penurias de la protagonista como los valores de la sociedad porfiriana, sino también por el carácter “modelizante” de su mensaje.

2 Yliana Rodríguez González habla de cinco y Julián Vázquez Robles de seis (1918, 1932, 1943, 1949, 1969, 1991).

En *Crítica y sabotaje* (2011), Manuel Asensi Pérez define modelización como “la acción consistente en determinar sujetos (cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades) que se representan, perciben y conciben el mundo y a sí mismos según modelos previamente codificados, esto es, ideológicos, cuya finalidad es la práctica de una política normativa y obligatoria” (2011, 15). La literatura, cuya materia prima es el lenguaje —que, en palabras de Asensi, es “el fenómeno ideológico por excelencia” (2011, 11)— presenta lo que el crítico valenciano denomina un “modelo de mundo” que puede o no coincidir con el referente extraliterario del lector, pero en el que subyace una fuerza ideológica pues,

aunque una obra de arte no necesite un referente real (para significar), aunque los actos performativos que se realicen en su plano del contenido, en su ‘historia’, carezcan de fuerza ilocutiva ‘efectiva’, su manera de ‘representar’ la realidad es ‘real’ por el hecho de que da a ver el mundo de un determinado modo ideológico y se convierte, por ello mismo, en un precepto a través del cual un sujeto percibe la ‘realidad’.
(Asensi 45)

Una de estas realidades experimentables básicas para el ser humano es el espacio que lo rodea. Son muchos los textos de consulta obligada que desde distintas disciplinas lo han estudiado. Desde las humanidades, considerando la relación entre la humanidad y su entorno, encontramos *Ser y tiempo* (1927) de Martin Heidegger o *La producción del espacio* (1974) de Henri Lefebvre como dos ejemplos señeros. El ámbito literario no es la excepción, conceptos como el cronotopo³, el topoanálisis⁴ o la *topoie-*

3 Originalmente acuñado en el área de la física, de donde Bajtín lo toma prestado para el campo de la literatura.

4 Propuesto por Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1957).

*sis*⁵ centran su atención en el asunto espacial desde diferentes perspectivas y bajo distintas nociones. Es espacio aquel en el que se desenvuelve el escritor antes, durante y después de su proceso creativo; también lo es aquel del libro como objeto material con dimensiones, peso, etc.; o el que rodea a la lectura de la obra. No obstante, el que nos interesa en este trabajo se refiere al que está representado dentro del texto, aquel que viven y recorren los personajes, voces narrativas o poéticas de la obra literaria. Su importancia no es menor pues, como Bajtín nos recuerda,

la obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquece; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores. (404)

De ahí que los lugares de ficción operen en un doble sentido, permitiendo, por un lado, la aprehensión del texto a partir del conocimiento que del mundo se tiene y, por otro, dotando al mundo extraliterario de los significados o valoraciones presentes en el texto.

Esto nos lleva a explorar el uso que Gamboa hace de los lugares —en este caso el Pedregal como punto medular para el futuro de su protagonista— y emitir así su visión de la sociedad mexicana de principios del siglo XX, mostrando la descomposición social experimentada por la adopción de ideas positivistas que

5 Desarrollado por Palma et al., y del que se hablará in extenso en este documento.

alejaban a los ciudadanos de valores católicos tradicionales⁶ en una novela de raigambre naturalista⁷. Según Victoria Kritikou,

Federico Gamboa se basa en los principios del naturalismo para describir lo morboso de la sociedad mexicana y, motivado por los principios científicos del método experimental del naturalismo francés, describe a sus personajes y la sociedad mexicana en general. Hace un análisis profundo del hombre como ser natural y social, tratando de explicar las razones y los motivos de su conducta bajo la influencia de la herencia y del medio ambiente. (2017, 100)

Y es sobre este entorno que rodea a Santa que este trabajo se centra, dado que los trabajos enfocados en los lugares en que sucede la acción de la novela son escasos⁸ y centrados principalmente en su descripción de los lugares de la Ciudad de México (Guzmán Díaz, Ruiz Abreu, etc.). Nuestro objetivo aquí es ahondar en el Pedregal —a partir de la noción de *topoiesis*— como componente iniciático de la construcción de la narración, así como de la postura ideológico-estética del autor tan conocida y trabajada.

6 Asunto que parece paradójico pues como en seguida veremos, el escritor naturalista debía ser un mero observador de la realidad, sin emitir posiciones morales como sí hace Gamboa muy claramente.

7 Habrá, no obstante, que recordar que, al emitir un juicio valorativo sobre la vida de su protagonista, Gamboa se aleja del naturalismo de Zola o Maupassant. Al respecto puede consultarse *La novela naturalista de Federico Gamboa* (2002) de Manuel Prendes Guardiola, quien señala que para estos autores europeos “la novela es también *impersonal*: el novelista no puede juzgar ni sacar conclusiones de la realidad que observa, sino simplemente analizar los hechos. La emotividad del narrador desaparece, pues es un elemento extraño a la función científica y documental de la novela” (23, las cursivas son del original).

8 Aunque cabe hacer notar que muchos de los estudios generales sobre la obra, abordan, aunque sea de paso, el asunto espacial.

Topoiesis del espacio textual

El interés por el estudio del espacio en la literatura no es nuevo ni poco⁹ y esa diversidad de acercamientos ha contribuido a recuperar obras y autores desde perspectivas hartamente interesantes, pero con una sistematicidad bastante precaria¹⁰. Para los fines de este trabajo recuperaremos la propuesta de la *topoiesis*, término que “define esos espacios, siempre vinculados a un tiempo, que se generan en y alrededor de la creación de un texto que representa una modelización de mundo” (Palma Castro *et al.* 14). Dicha propuesta, además de plantear una extensa revisión del estado de la cuestión espacial en la literatura, hace notar la posibilidad de estudio del mismo a partir de cuatro categorías analíticas: *topoiesis* de las instancias de enunciación —que se centra en el autor, narrador, voz lírica, etc.—; *topoiesis* de los dispositivos de registro del texto —vinculada a conceptos como la zona visuográfica y la materialidad de los textos—; *topoiesis* del espacio textual —probablemente la categoría más recurrente en estudios literarios y que tiene que ver con el espacio y los lugares representados al interior de la narración, del poema u obra teatral—; y *topoiesis* del espacio de recepción —es decir, aquel del lector/a o lectores/as tanto históricos como ficcionales— (Palma Castro *et al.*).

Como se puede inferir del objetivo antes mencionado, aquí nos ocupa la *topoiesis* del espacio textual, es decir, aquella que estudia los espacios y los lugares¹¹ en los que suceden los eventos

9 No debe olvidarse que, por ejemplo, uno de los estudios clásicos al respecto es el del cronotopo de Mijaíl M. Bajtín, que, aunque fue traducido y publicado hasta 1975, fue originalmente escrito en 1938.

10 Al respecto pueden consultarse los trabajos de Slawinski o de Palma *et al.* —consignados en la bibliografía— que sistematizan, cada uno a su manera, los diferentes enfoques que se han dado al estudio del espacio.

11 Aunque en el ámbito literario no se ha ahondado en la diferencia entre espacio y lugar y hacerlo aquí rebasaría las pretensiones de este trabajo, debemos aclarar que espacio y lugar no son sinónimos. Dentro del campo de la geografía humana, por ejemplo, se define al lugar como un espacio

narrados, dado que entendemos que, si bien contruidos a partir de lenguaje, estos apelan a un sentido que dista mucho de quedarse en lo literario: el lugar que el ser humano habita no es neutral ni casual. Un bosque, el mar, una caverna, si bien dados por la naturaleza, no permanecen ni inalterados ni faltos de protagonismo y sentido para la sociedad que se desarrolle en sus cercanías, misma que orquestará no sólo su subsistencia y vida económica, sino también aquella de tipo religiosa y cultural a partir de su realidad circundante. Disciplinas como la geografía humana o la geopolítica son ilustrativas de la relación entre el ser humano y su entorno, mostrando cómo la particularidad del espacio que se habita influye o incide en el desarrollo de la humanidad y esta a su vez en el del planeta. No obstante, es claro que la obra literaria no intenta ser una réplica de esta realidad fenoménica; sin embargo, los mundos ficcionales —referenciables o no— presentes en el texto, son contruidos bajo parámetros de realidad extraliteraria que apelan, a través del lenguaje, a una serie de convenciones y significados espaciales provenientes de la experiencia humana.

Así, *la topoiesis textual* pretende “la determinación de un sistema de las relaciones que se organizan para formar una estructura espacial” (Ramírez Olivares *et al.* 38), entendiendo que esta “estructura espacial” no es única ni universal dada la variedad de formas narrativas, corrientes estilísticas y literarias en diferentes momentos históricos. Esta estructura espacial puede ser identificada a través de, por lo menos, tres premisas: 1) la que involucra “una serie de palabras que establezcan cierta relación en un mundo dado o, visto en términos de la fenomenología de Heidegger (1927), de un ser en el mundo” (Ramírez Olivares *et al.* 38); 2) la que se da a partir de “la función de dichas palabras en

humanizado a partir de procesos de apropiación (cfr. Cresswell consignado en la lista de referencias).

un sistema organizado a través de ciertas nociones de espacio” (38); y 3) aquella que sucede “a través de la determinación del significado de dicho sistema” (38). Estas directrices permiten ampliar el espectro de análisis espacial a obras que empleen mecanismos literarios o lingüísticos distintos a la descripción pues, si bien esta es generalmente aceptada como la “responsable en primera instancia de la dimensión espacial de un texto narrativo” (Pimentel 10), no todos los textos recurren a ella como principal forma de espacialidad.

No obstante, habrá que considerar que, independientemente de los recursos espaciales presentes en el texto —descripciones, deícticos, verbos de movimiento, etc.—, para la *topoiesis* del espacio textual, el lugar funcionará en relación con cualquiera de las siguientes categorías: 1) la del acontecimiento o motivo, 2) la del personaje, o 3) la del objeto. La primera

se vincula con el planteamiento de un espacio desde dónde éste [el acontecimiento] se puede manifestar. Puede ser real o imaginario, designado con un nombre propio o simplemente relacionado con una entidad espacial abstracta (camino, selva, cueva, etc.), lo cual evidentemente brinda un significado específico de ese acontecimiento o motivo. (Ramírez Olivares *et al.* 38-39)

La segunda implica la inclusión o exclusión de un personaje, su desplazamiento por diferentes escenarios o la percepción de dicho espacio por el personaje (Ramírez Olivares *et al.*); mientras que la “*topoiesis* de objeto” considera estos como elementos espaciales de manera que pueden “convertirse en portadores de la acción” (Ramírez Olivares *et al.* 43), es decir, una habitación puede manifestarse a través de la mención de una cama, por ejemplo. De esas opciones, la *topoiesis* del evento o motivo es la que nos

interesa como forma de acercamiento al Pedregal en el que Santa pierde la virginidad.

Topoiesis del Pedregal

La novela, que está dividida en dos partes de cinco capítulos cada una, nos cuenta el declive de Santa, una inocente joven de pueblo que, después de tener relaciones sexuales por primera vez, se ve obligada a dejar su casa y su familia en Chimalistac para convertirse en prostituta en la Ciudad de México¹². Esta dicotomía campo-ciudad, de larga tradición en Occidente, está presente en la novela pues, según Victoria Kritikou, “Federico Gamboa refleja la vida urbana durante el período del gobierno de Porfirio Díaz y presenta sus aspectos positivos y negativos debido a la aplicación de la doctrina positivista en el contexto histórico-social mexicano. Mientras tanto la vida rural se presenta idealizada” (2017, 93-94).

La novela comienza *in medias res* con Santa llegando al prostíbulo después de ser expulsada de la casa materna y, aunque la mayor parte de la diégesis se desarrolla en la Ciudad de México, nuestra protagonista nos transporta a su antigua vida en Chimalistac cuando cuenta a Hipólito, el pianista ciego del burdel —y eterno enamorado de Santa— sus orígenes. De este modo, la primera parte de la obra recupera el pasado reciente de la joven marcado a partir de los eventos acaecidos en el Pedregal.

Se trata de un lugar donde abunda la naturaleza, lleno de árboles, arbustos, riachuelos, piedras y cuevas. Ese entorno “natural”,

12 Aunque no es esta confrontación campo-ciudad nuestro centro de atención, no puede dejar de notarse la recuperación del motivo de larga tradición en la literatura occidental para el momento en que Gamboa está escribiendo su novela puesto que se trata del periodo de “construcción” del México moderno y lo que ello representa de bueno y malo.

que, siguiendo las premisas de la literatura al uso, es ampliamente descrito, está lejos de estar objetivamente presentado, como pretendían las aspiraciones naturalistas de la época. En cambio, nos dice Gamboa que en su *"fatídico interior"* (52, las cursivas son nuestras) hay "por dondequiera matorrales que desgarran la ropa; amenazas de que una víbora nos asalte o una tarántula se nos prenda; y lo que es más lejos, algo peor; los gatos monteses y los tigres y la muerte". Por si todo eso no fuera suficiente, se cuentan "leyendas erráticas, historias de aparecidos y de almas en pena que salen a recorrer esos dominios, en cuanto la luz se mete" y aunque "en puntos determinados [es] un panorama hermosamente poético", ha sido lugar de "homicidios impunes todavía" o el escondrijo de "insurgentes", "yanquis y franceses" (53).

Pese a dicha reputación, Santa había sido autorizada por su madre, Agustina, para recorrerlo. Curiosamente, aunque el Pedregal siempre fue atemorizante, el paseo descrito justo antes de la primera menstruación de Santa pareciera diferente:

Zapatos en la mano, sintiendo en los pies trigueños el cosquilleo del agua que sin pudores se los lamía mientras ella cruzaba el río por encima de las piedrazas enclavadas en su cauce con ese fin, llegaba a la opuesta banda con el aliento cortado por el remotísimo peligro corrido de pisar en falso y sacarse, a lo sumo un chapuzón sin consecuencias. (Gamboa 54)

La hermosura e inocencia de esta descripción no restan la carga de erotismo del río que lame los pies y el aliento entrecortado de la joven preludiando el evento que, convirtiéndola en mujer, Santa protagonizará en ese mismo lugar.

El capítulo dos recrea el — ¿fatal? — momento en el que nuestra protagonista se entrega al alférez Marcelino Beltrán: "fue el Pedregal un cómplice discreto y lenón, con sus escondrijos y re-

codos inmejorables para un trance cualquiera, por apurado que fuese” (Gamboa 62). El estatus del Pedregal como cómplice muestra que el lugar está descrito por un ojo censor. Federico Gamboa ya se encargó, párrafos atrás, de describir el tipo de sucesos que el Pedregal enmarca —apariciones, asesinatos, etc.—, por lo que, bajo esa perspectiva, nada bueno puede ocurrirle a nuestra protagonista. El que la primera relación sexual de Santa suceda ahí y no en “la tapia de Posadas o de Portales, donde el tranvía de Churubusco, la malicia de un caminante, cualquier pequeñez impensada podía descubrirlos” (62) destaca lo prohibitivo del asunto al tratarse del quebrantamiento de las leyes de la sociedad y de la iglesia. Habrá que recordar asimismo, que fue justamente en el Pedregal donde el alférez y la joven se conocen: “Conociéronse cierta tarde a la entrada del Pedregal” (59) y el que además cobijara desde el principio sus amoríos, pues aunque en un principio, Santa, renuente a aceptar las proposiciones del militar “arrancaba a esconderse en su vivienda” (59), cuando finalmente se rinde a su cortejo “ella internábase por los ‘callejones’ de la aldea y sin delatarse ante los conocidos que la saludaban, escogía el camino más largo pero menos frecuentado, y no paraba hasta la frontera del Pedregal. Reuníasele el alférez, y juntos ya, volviendo la cara a cada minuto para no ser sorprendidos, hundíanse Pedregal adentro” (61). El Pedregal entonces se encuentra fuera de los límites de lo permitido para Santa, este actúa como “frontera” entre su comportamiento como hija de familia, miembro de una sociedad, y el de una mujer que se libera de los constreñimientos que dicha sociedad le impone.

A pesar de toda esta carga negativa subyacente al Pedregal, “Marcelino desfloró a Santa en una *encantadora* hondonada que los escondía” (Gamboa 62, las cursivas son nuestras) característica que parecería fuera de lugar con el ambiente general ya descrito por nuestro autor. Esta especie de inflexión positiva frente a lo antes dicho del mentado lugar podría funcionar como elemento

de ambigüedad: la relación sexual fuera del matrimonio no debe suceder, sin embargo, existe algo de placentero en lo prohibido. Así, la idoneidad del lugar para lo que en él sucede nos habla de una *topoiesis* de acontecimiento o motivo. El Pedregal opera como *locus amoenus*, creado ex profeso para actos propios de asuntos amorosos ilícitos: “ni quién los fiscalizara en las soledades esas –que no eran fiscales los pájaros que volaban al aproximárseles la pareja, ni las ramas de los arbustos, ni los crispados brazos de los árboles que se secretaban Dios sabe qué asuntos, en su mágico idioma druídico de roce de hojas y murmurar de cosas” (61). La naturaleza, los animales, la carga “mágica” del entorno, estarían apelando probablemente a la parte salvaje, menos civilizada de los jóvenes, aquella que los abstrae de la realidad en la que viven para dejarse arrastrar por sus deseos más básicos de placer.

Consumada la relación, el Pedregal vuelve a su estatuto más atemorizante, en parte porque ya atardeció y poco a poco se va oscureciendo el cielo, y en parte por la desazón que agobia a Santa. El camino además no facilitaba las cosas pues

Ya no podían vadear el río por encima de los pedruscos inmóviles, porque las fábricas que durante el día han aprovechado su corriente apresándola, a esas horas danle rienda suelta y él crece, recupera su imponente volumen. Debían, pues, caminar por la otra ribera, de vereda angostísima, y ganar el peligroso puente, el tronco del árbol labrado a hacha, sin barandal ni amparo, que reclama agilidad, firmeza y hábito en quien se arriesga a cruzarlo. Diríase del río, según lo negro que se divisaba, que era más de tinta que de agua, y que el ruido que producía era un suspiro interminable y tétrico. (Gamboa 64-65)

Esta serie de inconvenientes —que antes no fue un obstáculo para los amantes— es destacada ahora por el autor para crear la atmósfera lúgubre, que casi corresponde con el estado de ánimo de nuestra protagonista, panteísmo egocéntrico más propio del Romanticismo que seguramente Gamboa leyó en innumerables obras y al que recurre sin mayores miramientos por encontrarlo útil a sus fines.

Así, el Pedregal, alejado del pueblo y de cierto tipo de orden social, pareciera alentar las pasiones de la carne, una especie de Paraíso bíblico de donde, por mucho menos, fueron expulsados Adán y Eva, con la salvedad de que en este caso la única exiliada es la Eva de esta historia, Santa. Cuando Marcelino le pide que se vayan, ella desconcertada responde: “¿Y en qué lugar quieres que yo me presente así...?” (Gamboa 63). Nuestra protagonista es consciente de su nueva situación y de su inadecuación: una mujer como ella no cabe en Chimalistac, su hermoso pueblito de la infancia. La joven, excluida de su universo conocido, se ve obligada a emigrar a la Ciudad del México, donde triunfará como meretriz no sólo por su belleza sino por la pericia que va obteniendo en el desempeño de su labor.

Si bien la protagonista cae “accidentalmente” en el ámbito de la prostitución, “rápida fue su aclimatación, con lo que a las claras se prueba que la chica no era nacida para lo honrado y derecho” (Gamboa 76) como nos hizo saber el autor cuando, desde la primera relación sexual, Santa gozó en el Pedregal mientras “en idolátrico renunciamiento femenino, se le dio toda, sin reservas, en soberano holocausto primitivo; vibró con él, con él se sumergió en ignorado océano de incomparable deleite, inmenso, único” (62). Su futura vida de “desenfreno” no es más que la consecuencia lógica —recuérdese el cariz naturalista de la obra—; Santa pasó “de encogida y cerril en cortesana a la moda” (74), cuya “carne de extravío y de infamia” (74) satisfacía por igual a todo el que pudiera pagar: “jóvenes decentes”, “padres de familia, esposos,

gente muy adinerada y muy alta, unos católicos, otros librepensadores, filántropos, funcionarios, autoridades [...] personas decentes, respetables, alegres y serias” (75), es decir, prácticamente todo tipo de hombres o en palabras de Gamboa “la entera ciudad concupiscente pasó por la alcoba de Santa, sin darle tiempo casi de cambiar de postura” (75).

Este duro contraste entre la condición diversa pero poco condenatoria de los parroquianos y la de Santa que “en sus adentros, y hembra al fin, sentíase halagada con esa adoración que trazas llevaba de no concluir nunca; y en vez de enfermar, sonreía –sonreía en su perenne desnudez impúdica” (Gamboa 75) enfatiza los juicios de valor sobre ella emitidos y apenas citados; la joven pasa de adolescente engañada a meretriz consumada, lo que pareciera denunciar los peligros de la carne. Así, el público lector, a partir de la generalización de la situación particular que vive *Santa*, es llevado a naturalizar la circunstancia de la chica y adoptar como consecuencia lógica y “natural” el mensaje transmitido por el texto, asumiendo que, si eso le pasó a una simple chica de pueblo, nadie está exento de sufrir tales desgracias. Este es el poder modelizante al que ya hemos hecho mención y que en el caso de *Santa* apela al realismo de los personajes y los lugares en los que se desenvuelven, pero también al carácter moralizante con que ambos son presentados en la obra.

Poder modelizante de *Santa*

Cabría ahora preguntarse ¿cuál es el modelo de mundo que presenta Gamboa en *Santa*?, ¿qué papel desempeñan los lugares en dicho modelo? El escritor mexicano, conocedor en primera persona¹³ de la vida nocturna de ciudades modernas y cosmopoli-

13 A partir de los textos confesionales del escritor decimonónico —diarios y crónicas—, se tiene clara la desenfrenada vida de juventud de nuestro

tas tanto de América como de Europa,¹⁴ deja de lado la escritura confesional de otros tiempos para, en una etapa de madurez,¹⁵ “sentar cabeza” narrativamente hablando y mostrar el nivel de descomposición social que puede acarrear la pérdida de valores morales y religiosos.

Los lugares que habitan sus personajes, atendiendo a la segunda pregunta, son aquellos que sirven a sus fines, no sólo narrativos sino también aleccionadores, como lo vimos con el Pedregal: mientras Santa lo visitó sola no representaba grandes peligros —a pesar de no ser un entorno amigable y apacible—; sin embargo, cuando va con Marcelino, el lugar resulta estar al borde de lo prohibido, resulta un tanto amenazador y sombrío, pareciera otro. De ahí nuestro análisis a través de la *topoiesis* del evento o motivo: la detallada descripción del Pedregal obedece a un objetivo más moral que estético en ambos casos. Gamboa, como gran parte de la sociedad de su momento —y de momentos

autor. Julián Vázquez Robles, en “Federico Gamboa y las mujeres: educación sentimental y autobiografía”, hace una especie de tipología de las mujeres descritas por Gamboa en *Impresiones y recuerdos*, la autobiografía del escritor mexicano publicada en 1893 con tan sólo 28 años de edad. En su trabajo, Vázquez Robles cita a José Juan Tablada quien, a propósito de la vida licenciosa de nuestro autor, se refiriera a ella como “sus banales correrías por burdeles y tabernas en compañía de toreros y golfos; toda es vida nauseabunda con que Gamboa hizo su *Santa*” (citado en Vázquez Robles 101).

14 Recuérdese que como diplomático vivió en varias ciudades de Centro y Sudamérica —en países como Guatemala y Argentina—, pero que dicha condición le permitió visitar algunas de las capitales más importantes de Europa, como cuenta él mismo en sus diarios.

15 Según Julián Vázquez, la juventud representaría para Gamboa una especie de justificación para su comportamiento desinhibido: “Ser joven para Gamboa era, más que una cuestión biológica o una definición desde la medicina o la sociedad, una etapa de la vida que conjugaba la posibilidad de hacer, la obligación de explorar y la necesidad de ser en cantidades siempre ajustables a las necesidades del momento. Esto puede entenderse como el resultado de una serie de valores, ideales y prejuicios, compartidos por una gran parte de la población, tanto masculina como femenina, y puestos a trabajar bajo la sombrilla de la cultura de la época” (110).

posteriores de la historia de la humanidad—, oscila entre una postura que condena y al mismo tiempo justifica el rol de las prostitutas: son las encargadas de la instrucción sexual de los futuros esposos de las “señoritas decentes” que deben permanecer vírgenes hasta su matrimonio, o aquellas que consuelan a “maridos desdichados” para un buen funcionamiento de la “sagrada” institución.

No obstante, se correría el riesgo—pensaría nuestro escritor—de que esta sociedad de inicios de siglo XX normalizara este tipo de conductas generalizándolas. Así, aunque la prostitución resultara “necesaria” para el funcionamiento de la sociedad, no se debe perder de vista que el ejercicio indiscriminado de la sexualidad llevaría a las mujeres a una posición marginal y de indefensión hasta de ellas mismas como en el caso de Santa, quien desde la primera experiencia se da cuenta de que lo que siente “bien valía su sangre y su llanto y sus futuras desgracias que sólo eran de compararse a una muerte ideal y extraordinaria” (Gamboa 62).

La obra, si bien denuncia una realidad social, tiene un carácter moral. Su discurso pretende mostrar los vicios de la vida urbana¹⁶ para disuadir a los lectores de caer en situaciones similares. El mecanismo a partir del cual el texto modeliza consiste en un “carácter incitativo, apelativo y performativo” (Asensi 17) que, en el caso de *Santa*, se muestra desde el principio de la obra con el epigrama que abre la novela: una cita del capítulo V del Antiguo Testamento que versa sobre los castigos de Dios al pueblo de Israel por adúltero, alusión religiosa poco casual si se recuerda una obviedad; el nombre de la obra y de su protagonista. Aunado a esto, tenemos el fragmento de la *Fille Elisa* incluido en la dedicatoria: se debe prevenir a las jóvenes de los peligros de ejercer

16 Para Gerardo Bobadilla, “Santa plantea la hipótesis naturalista de que el medio, la ciudad, es el detonante del proceso genético de degradación decadencia física y moral del hombre” (2006).

su sexualidad porque podrían llegar al extremo de hacer de esa condición su *modus vivendi* como le aconteció a la joven. Según Asensi Pérez, “la modelización funciona silogísticamente, y en la medida en que ello lleva a la acción podemos decir que el silogismo es lo que abre inductivamente la dimensión incitativa y performativa del discurso en general” (2011, 29). Ese sistema puede ser evidente para el lector o no, el modelo puede ser aceptado o rechazado, sin que esto reste potencial de modelización a una obra.

Los lugares en los que se desenvuelve Santa a partir de su experiencia sexual tendrán que ser distintos a los que hasta entonces la habían albergado; nuestra protagonista, una vez hecha mujer, tiene un rango de acción diferente al que hasta hace poco tenía: no puede volver como si nada a su casa, pero no pertenece al ambiente de Marcelino, que sin mayor detenimiento se va cuando sus deberes militares así lo requieren. Por otro lado, habiendo “gustado las mieles del deseo”, Santa encuentra que sus posibilidades de mundo se ven limitadas, ¿quién en Chimalistac la aceptaría ahora?, ¿qué futuro le esperaba repudiada por su familia y la sociedad que antes la favorecía con su cariño? La joven se encuentra al margen de la sociedad y no sabe cómo proceder; se ve sancionada por algo a lo que se vio orillada y que, además, ha dado sentido a su vida. Santa se enfrenta al dilema de vivir su sexualidad libremente o de acatar las normas de la sociedad. Ideológicamente se encuentra presa de un sistema represor que inhibe sus deseos. En Chimalistac, su circunstancia no encuentra justificación, por lo que, obedeciendo a sus instintos —y a las exigencias de la sociedad—, deja sus lugares en busca de una opción para ejercer libremente su derecho al placer, búsqueda que la sacó de su pueblo llevándola al Pedregal, sitio natural con poca presencia humana que hubiera podido conocerla y juzgarla, lugar intermedio entre la inocencia del campo y la depravación que encontrará en la ciudad.

Desde esta perspectiva, Santa decide cambiar sus lugares por otros más permisivos que le den la opción de “ser” no aquello a lo que había sido destinada en principio, sino aquella posibilidad que se le ha presentado. Santa tiene que ser excluida de lugares como la iglesia¹⁷ y si puede moverse más o menos a su aire es porque se encuentra en la Capital, no en su pueblito originario. Desde la visión naturalista, no obstante, la chica no es culpable, se trata solo de una más entre el “pueblo insensato que no quiere darse por entendido” (9) como dirá el autor decimonónico.

De esta manera, *Santa* pretende, por su origen naturalista, dar cuenta de una realidad descarnada —la de la prostitución en el México del porfiriato— y, por su discurso ideológico, prevenir a las señoritas de las pasiones de la carne y sus fatales consecuencias. Este discurso ideológico moralizante de Gamboa es el que opera al describir los lugares. El “progreso científico” que conlleva el así llamado porfiriato presenta un “modelo de mundo” que pasa de lo meramente espacial —Chimalistac, el Pedregal, la Ciudad de México— a lo social, es decir, a las clases sociales y el lugar que estas ocupan en la sociedad del recién estrenado siglo XX que Gamboa encuentra a un tiempo fascinante y deplorable.

Referencias

- Asensi Pérez, Manuel. (2011). *Crítica y sabotaje*. Madrid: Anthropos-Siglo XXI.
- Bajtín, Mijaíl M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Trabajos de investigación. Madrid: Taurus.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. (2006). “Santa de Federico Gamboa, o la redención artística del naturalismo mexicano”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/santaga.html>

17 Recuérdese que cuando su madre muere y ella se entera, regresa a Chimalistac y al intentar entrar a la iglesia donde está siendo velada su madre, su hermano la corre sin miramientos por pecadora.

- Cresswell, Tim. (2004). *Place. A Short Introduction*. Malden: Mass Blackwell Publishing.
- Gamboa, Federico. (1998). *Santa*, México, D.F.: Océano.
- Glantz, Margo. (2010). "Federico Gamboa, entre *Santa* y Porfirio Díaz". *Literatura Mexicana*, vol. XXI, núm. 2, pp. 39-49.
- Guzmán Díaz, José Manuel. (2008). "El espacio iluminado en la ciudad de *Santa* (1903), de Federico Gamboa". *Discurso. Teoría y análisis*, núm. 29, Primavera. UNAM, pp. 11-45.
- Kritikou, Victoria. (2017). "*Santa* de Federico Gamboa en su contexto histórico y social" *Leopoldo Zea. Aproximación a la figura del filósofo mexicano*. Dimitrio Drosos (ed.). Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 91-102.
- Mino, Fernando. (2018). "Santa: Un siglo de la invención moral de la mujer fílmica en México". *Icónica. Pensamiento fílmico*. <http://revistaiconica.com/santa-1918-100-anos/>
- Palma Castro, Alejandro, José Sánchez Carbó, Alicia V. Ramírez Olivares, Felipe Ríos Baeza, Samantha Escobar Fuentes & Alejandro Ramírez Lámbarry. (2017). "Topoiesis: procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)", *Romance Quarterly*, vol. 64, núm. 1, pp. 1-12.
- Pimentel, Luz Aurora. (2001). *El espacio en la ficción*. México. Siglo XXI: Editores.
- Prendes Guardiola, Manuel. (2002). *La novela naturalista de Gamboa*. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones.
- Quintana Tejera, Luis. (2005). "Encuentro y diálogo de corrientes decimonónicas en *Santa*", *Santa, Santa nuestra*. Rafael Olea Franco (ed.). México: El Colegio de México, pp. 190-208.
- Ramírez Olivares Alicia Verónica, Alejandro Palma Castro, José Sánchez Carbó, Samantha Escobar Fuentes, Felipe Ríos Baeza & Alejandro Ramírez Lámbarry. (2017). "Topoiesis del espacio textual", *Romance Quarterly*, vol. 64, núm. 1, pp. 37-45.
- Rodríguez González, Yliana. (2014). "¿Cómo se leyó *Santa*, de Federico Gamboa? Algunos apuntes sobre su recepción" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XL, núm. 80. Lima-Boston, 2do semestre, pp. 395-410.
- Slawinski, Janusz. (1989). "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias". Desiderio Navarro (trad.). *Textos y contextos. La Habana*, pp. 265-287.
- Vázquez Robles, Julián. (2019). "¡Y vaya si quería yo a mi juventud! Reflexiones sobre la idea de la juventud a partir de la autobiografía, *Impresiones y recuerdos* (1893), de Federico Gamboa". *Revista Historia Autónoma*, núm. 14, pp. 95-112.
- _____. (2018). "Federico Gamboa y las mujeres: educación sentimental y autobiografías". *Secuencia*, núm. 101, mayo-agosto, pp. 76-106.
- Zubiaurre, María Teresa. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisaje, miniaturas, perspectivas*, México, D.F.: FCE.