

El espacio iluminado en la ciudad de *Santa* (1903), de Federico Gamboa

José Manuel Guzmán Díaz*

RESUMEN

Tomando como base la propuesta de la teoría sociocrítica, el presente artículo se propone responder a la pregunta ¿cómo describen, cómo viven y cómo se representan el espacio de la ciudad de México los personajes centrales y los narradores de la novela *Santa*? Por una parte, el resultado nos permitió poner a prueba un recurso metodológico hasta ahora poco utilizado en el análisis de los fenómenos espaciales y urbanos: el de la ficción literaria; por otra, pudimos demostrar la eficacia y confiabilidad de la novela como instrumento de conservación y difusión de la cultura; al mismo tiempo, logramos conocer el fondo de la propuesta novelada, donde el proyecto ideológico del autor desempeña un papel decisivo.

Palabras clave: *Santa*; México en la novela del siglo XX; sociocrítica; Federico Gamboa.

ABSTRACT

Upon the basis of the sociocriticism theory proposal, this article sets out to answer the question: How the central characters and the narrators of this novel describe, live, and how do they represent themselves the Mexico City space in this novel? The outcome allowed us on one hand to test a methodological resource little used in the spatial and urban phenomena analysis up to now—the one of literary fiction; on the other, to show the efficiency and trustworthiness of the novel as a means of conservation and spreading of culture. At the same time, to fathom into the proposal set in the novel, where the author's ideological project plays a key role.

Key words: *Santa*; Mexico in the 20th century novel; sociocriticism; Federico Gamboa.

* Ingeniero arquitecto por el Instituto Politécnico Nacional; licenciado en Humanidades por la Universidad del Claustro de Sor Juana; maestro en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); doctor en Ciencias Políticas y Sociales por esa Facultad de la UNAM. Temas de especialización: la ciudad de México; la semiótica del espacio; la teoría sociocrítica; novela mexicana del siglo XX. Teléfono: 5622-0739. Dirección: Coordinación del Posgrado en Urbanismo, Facultad de Arquitectura, Campus C. U. México, D. F. Correo electrónico: <josemanguzman@prodigy.net.mx>.

D. R. © 2008. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales. *Discurso, teoría y análisis* 29 (primavera, 2008): 11-45. México, D. F. ISSN: 0188 1825/07/02802-01.

I. APUNTES SOBRE LA NOVELA

El contexto histórico y social en que se publicó esta novela, corresponde al de la ciudad de México, que comienza a constituirse en el símbolo de la vida urbana. De ahí que en ella se haga hincapié no sólo en la distancia que separa las formas de vida entre el campo y la ciudad, sino que las haga aparecer como espacios antagónicos. En *Santa*,¹ el momento de la novela corresponde al México del gobierno de Porfirio Díaz al cumplir su segunda década, en la que priva una situación política, económica y social claramente progresista, definida y ordenada, si bien caracterizada por la desigual distribución de la riqueza. El país ha cambiado el ajeo de las luchas internas que lo estancaron durante todo el siglo XIX, por una situación social y económica que —aunque injusta y desigual— constituye un privilegio para las clases urbanas, las cuales ven en la tecnología un aliado importante en el progresivo refinamiento y comodidades de sus modos de vida.

En lo literario, *Santa* se presenta como una fina y poderosa resonancia del realismo europeo del siglo XIX, con antecedentes en la literatura rusa, francesa y española. Manifiesta además muy notorios efectos de intertextualidad con obras como *Naná*, de Zola; *Madame Bovary*, de Flaubert; y *Elisa*, de los hermanos Goncourt. Todas ellas tratan de la vida sensual y licenciosa de las mujeres que dan título a sus obras. *Santa* se incorpora al elenco de novelas de este grupo; pero para nosotros posee un valor agregado muy particular porque la historia ocurre entre la provincia edénica de México y su ciudad capital, tocada ya por la magia de la modernización y la iluminación artificial. De ahí que —en su esencia argumentativa— la novela oponga a los nuevos valores urbanos, una visión profundamente tradicional.

A. *Reseña del argumento*

La novela cuenta la historia de Santa, joven provinciana nacida en Chimalistac, donde vivía feliz con Agustina, Esteban y Fabián: su madre

¹ *Santa* (1903), de Federico Gamboa (1864-1939). El texto corresponde a la edición de 2004 de Ediciones Leyenda (234 pp.). La del Fondo de Cultura Económica (FCE) contiene los textos prefaciales.

y sus hermanos. A los 17 años, Santa se entregó a Marcelino (alférez de la gendarmería municipal, acampada en el antiguo Convento del Carmen), quien después del romance desapareció del lugar. Santa quedó embarazada y se practicó un aborto que puso en riesgo su vida. Ella juró al alférez que si la traicionaba, se daría a la perdición. Tiempo antes había tenido un encuentro fortuito con Elvira, propietaria de un burdel, quien le ofreció trabajo en su casa; ella no aceptó en aquel momento, pero conservó el ofrecimiento. Expulsada de su casa, Santa marchó a la ciudad para incorporarse al prostíbulo de Elvira. Ahí conoció al ciego Hipólito, un músico con quien cultivaría una profunda amistad; aunque él sentía por ella un deseo rayano en obsesión, el cual reprimió para conservar su cercanía. Santa tuvo varios ofrecimientos para cambiar su vida de prostituta; uno de ellos fue del Jarameño, famoso torero español, quien la llevó a vivir con él a la casa donde se hospedaba con un grupo de inmigrantes españoles. El romance duró poco tiempo porque Santa traicionó al torero con un ingeniero naval. Enterado de la traición, el Jarameño quiso matarla, pero sólo la echó de la casa. Santa regresó al negocio de Elvira y a la cercanía de Hipólito. Después fue a vivir a la casa de un militar, aunque durante poco tiempo, pues también fue expulsada por infidelidad. Intentó regresar al burdel, pero fue rechazada. Ahí comenzó el descenso en la vida galante de Santa: su salud decayó y tuvo que trabajar en casas cada vez más deplorables. Endeudada y enferma, fue expulsada de un burdel de la colonia Obrera. Hipólito pagó la deuda y la llevó a su casa. Se le diagnosticó cáncer uterino y le fue operado de inmediato, pero murió en la intervención. Hipólito la sepultó en Chimalistac.

B. Esbozo narratológico

Novela estructurada en la tradición del realismo decimonónico, consta de dos partes: cada una de cinco capítulos de extensión similar. Los tiempos de la narración y los de la historia no ocurren de manera simultánea; su desplazamiento tampoco es regular en todos los capítulos. La narración comienza *in medias res* de la trama, justo en el momento en que Santa llega por primera vez a la casa de Elvira. En el segundo capítulo se introduce una anacronía (analepsis) mediante la cual se

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

detalla la vida de Santa en su natal Chimalistac. Con excepción de ese segmento en que la narración se realiza en pasado histórico, el resto de la novela está narrada en presente y matizada por frecuentes *flash-backs*; en ellos Santa evoca su pasado con un fuerte sentimiento de culpa por el modo de vida que eligió.

En la novela, la voz narradora no varía, salvo para permitir el diálogo, y corresponde siempre a la tercera persona. Por su conocimiento de la historia, se trata de un narrador omnisciente que no cambia en toda la novela, salvo en los diálogos; ahora bien, por su distancia con las historias que relata, la novela contiene dos tipos de narradores: en nueve de los diez capítulos se trata de un narrador extradiegético que sólo relata y no participa como actor de los hechos al no asumir papel alguno. Sin embargo, en el capítulo segundo de la misma primera parte, el narrador es metadieético porque él mismo narra la historia en presente de los otros capítulos, que ahora se remonta al pasado para narrar los antecedentes. Por su corte realista, *Santa* facilita el análisis del espacio porque cuenta una historia casi lineal, acaso un poco fragmentada por no estar narrada exactamente en el orden cronológico en que ocurre; tal enfoque realista determina también la escala en que se describe el espacio: escala natural que corresponde a la capacidad de percepción del hombre en su vida cotidiana.

C. Metodología de análisis

La metodología en que se sustenta el presente artículo es extensa y variada, pues incluye de manera implícita varias grandes vertientes teóricas de la novela. Una es la formada en la tradición anglosajona;² otra, la tradición sociológica en los teóricos marxistas;³ una más es la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín. Se incluyen, además, la teoría de las representaciones sociales de la escuela francesa de psicología social; la semiótica actancial (Greimas); y la teoría narrativa de la Escuela de París. No obstante y por razones de espacio, aquí destacaré de ellas

² En “la tradición anglosajona” incluimos a Henry James, Percy Lubbock, E. M. Forster, Edwin Muir y Jacques Sauvage.

³ Se incluyen George Lukács, Jean-Paul Sartre, Lucien Goldmann, Claude Duchet, Pierre Bourdieu, Edmond Cros y Pierre Zima, entre otros.

sólo dos aspectos fundamentales: la teoría sociocrítica en la línea de Claude Duchet, cuyos antecedentes teóricos se encuentran en el formalismo, en la psicocrítica de Charles Mauron —que data de 1948— y en la del estructuralismo genético de Lucien Goldmann, de principios de los años sesenta. Así, a diferencia de la sociología de la literatura (tradicional) que estudia los procesos de producción, difusión y lectura del texto (el texto en la sociedad), la sociocrítica se asume como una sociología del texto que busca reconocer en él las huellas de la sociedad que lo produjo (la sociedad en el texto). Su principio básico consiste en la naturaleza social del texto literario, la presencia constitutiva de lo social o la función constructiva de lo social en su elaboración. Otro principio es el apego al texto. La sociocrítica es una teoría integral que opera con categorías de análisis como el *incipit*, la socialidad del texto, el discurso social, el sociograma, la configuración ideológica (el proyecto ideológico del autor).

Otro aspecto más consiste en que —en virtud de la carencia de teorías consolidadas de análisis del espacio en la obra literaria— he dispuesto una estrategia propia basada en las propuestas analíticas de autores como Bachelard, Bajtín (el cronotopo), Roland Bourneuf, Manuel Castells, Paul Claval, Henri Lefebvre, Henri Mitterrand y Luz Aurora Pimentel. Dicha estrategia clasifica y observa el espacio en tres categorías: referentes materiales; relaciones referentes-personajes; y la simbólico-cultural, que opera desde la representación social de los personajes.

II. LA ESPACIALIDAD EN LA NOVELA

Las descripciones más importantes del espacio en *Santa* ocurren en tres grandes momentos: el primero cuando se narra —de manera detallada— la llegada del personaje al barrio de la casa de Elvira; el segundo cuando se describe el pueblo y la antigua casa de Santa en Chimalistac, así como algunos parajes de San Ángel donde vivió su niñez (capítulo II); y un tercero —distribuido por el resto de la novela— cuando el narrador describe muchos lugares típicos de la ciudad por los que Santa pasó en algún momento. Se trata de lugares reales (característicos de

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

toda ciudad) como hospitales, clubes, juzgados, hoteles, cafés, iglesias, barrios, calles, plazas. . .

Comencemos por el *incipit*,⁴ pues la apertura de la narración coincide con la descripción del paisaje urbano del barrio al que acaba de llegar Santa, personaje central de la novela: “—Aquí es —dijo el cochero deteniendo de golpe los caballos [...]. La mujer asomó la cara, miró a un lado y otro de la portezuela y, como si dudase o no reconociese el lugar, preguntó admirada: —¿Aquí [...]! ¿En dónde [...]?” (7).⁵

La narración se inicia en el momento en que Santa llega al barrio donde se ubica el prostíbulo de la Gachupina. La escena se desarrolla en un mediodía ordinario y apacible, absorto en la febril actividad que caracteriza la vida cotidiana del barrio. Después de su fugaz vistazo al lugar a través de la ventanilla del coche, Santa se dirige a la casa.

Abundan las pequeñas industrias, destácase La Giralda, carnicería a la moderna, de tres puertas, piso de piedra artificial, mostrador de mármol y hierro, con pilares muy delgados para que el aire lo ventile todo libremente, con grandes balanzas que deslumbran por su exagerada pulcritud (8).

Aquí se muestra el estado de avance arquitectónico y tecnológico del barrio: “[...] a la moderna, de tres puertas, piso de piedra artificial [...]”. Como es propio de todo *incipit*, en este fragmento se definen las marcas estratégicas de la narración de la novela. Dos aspectos se destacan: el estatuto moral del barrio (de gente trabajadora), distinto del centro de la ciudad, y los indicios de la modernización, como el empleo del hierro (todavía reciente y limitado), elemento clave de la modernización tecnológica.⁶

La descripción del barrio implica el despliegue de una estrategia narrativa que pautará la lectura global de la novela (asunto al que regresaré más adelante). No obstante, ya podemos adelantar una observación provisional: el espacio descrito considera únicamente sus referentes y

⁴ *Incipit*: categoría sociocrítica que analiza: a) los textos prefaciales; b) las figuras de umbral de las historias; y c) las coordenadas espacio-temporales e identitarias del texto.

⁵ Los números entre paréntesis corresponde al de la página de la novela.

⁶ “Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial” (Benjamin, 1972, t. II: 174).

sus prácticas cotidianas, los cuales se oponen significativamente a las actividades nocturnas en que se sustenta el negocio de Elvira. Por eso la descripción informa de todo lo que ahí existe en su connotación diurna (y legítima); empero, omite el aspecto y la dinámica nocturna del lugar: cuando opera el prostíbulo al que se dirige Santa. En eso consiste la estrategia.

El hecho anterior parece anodino; no lo es, porque esas actividades confieren al lugar un significado no sólo distinto sino opuesto, según se observe de día o de noche. Se trata del mismo espacio referencial, pero las actividades que en él se desarrollan se hallan separadas por una barrera temporal, y confrontadas por el estatuto moral de las mismas: una versión que concierne al trabajo honesto y productivo desarrollado a la luz del día *versus* otra que significa el vicio, el despilfarro y la deprecación de su actividad nocturna. De la primera, el texto afirma:

En la opuesta esquina, con bárbaras pinturas murales [...], divisase La Vuelta de los Reyes Magos, acreditado expendio del famoso Santa Clara y del sin rival San Antonio Ametusco. Amén del jardín, que posee una fuente circular, de surtidor primitivo y charlatán por la mucha agua que arroja sin cansarse ni disminuirla nunca, la cruzan rieles de tranvías; su piso es de adoquines de cemento comprimido y, por su longitud, disfruta de tres focos eléctricos (8).

La Vuelta de los Reyes Magos complementa la imagen barrial de la esquina, y se describe el jardín, que en cierto modo esconde la casa de Elvira. La descripción destaca el piso y los rieles de los tranvías, ejemplo del uso del hierro como material moderno de construcción. Como señala Benjamin, el riel fue “[...] la primera pieza montable de hierro, precursor pues de la viga” (174). Del jardín se destaca también una fuente de la que se infiere el sistema de bombeo que la hacía funcionar, así como las tres modernas lámparas eléctricas. Los rieles, la electricidad y la fuente operan como poderosos indicadores de la modernización de la ciudad.

Continúa la descripción del barrio: “¡Ah! También tiene, frente por frente del jardín que oculta los prostíbulos, una escuela municipal para niños” [...] (8). Este fragmento informa que el jardín oculta más de un prostíbulo, y que el jardín separa los prostíbulos de una escuela

municipal. La existencia o la simple mención de la escuela, refuerza la condición moral y legítima del lugar durante el día, en virtud del carácter sagrado que se atribuye a la práctica de la enseñanza. El principal medio de desplazamiento es el tranvía tirado por mulas: “Los tranvías, con el cascabeleo de los collares de sus mulas a galope y el ronco clamor de las cornetas de sus cocheros, deslizábanse con estridente ruido apagado, muy brillantes, muy pintados, de amarillo o de verde según su clase” (9). El tranvía es parte del inventario urbano y desempeña un papel determinante en la dinámica de la ciudad, porque en sus recorridos marca un espacio de trayectos que unen a los diversos componentes espaciales de la ciudad (rumbos, calles, barrios, centro histórico), en los que los sujetos sociales del medio urbano desarrollan la acción; además, contribuye a definir el colorido del paisaje del barrio y de la ciudad, con sus carruajes verdes y amarillos. Sin embargo, eso no es todo: la descripción de dicho medio de transporte tiene una clara connotación clasista, pues informa que sus diversos colores indican una jerarquía, presumiblemente con diferentes costos.

Podemos concluir que —además de resaltar algunos valores arquitectónicos y urbanísticos del espacio barrial— el pasaje citado connota también la ética del trabajo diurno y cotidiano; en contraposición con lo que va a venir después: el ocio, el derroche y el libertinaje nocturnos. En otras palabras, ya se vislumbra la dicotomía “ciudad diurna/ciudad nocturna”, que va a ser uno de los sociogramas⁷ que organizan el sentido de la novela en su totalidad. Asimismo, el narrador omite informar sobre la identidad del barrio: los lugares del vicio resultan moralmente innombrables.

⁷ Sociograma: categoría sociocrítica fundamental, constitutiva del imaginario social que Duchet define como “[...] conjunto difuso, inestable y conflictivo de representaciones parciales en interacción y centradas alrededor de un núcleo” (Robin, 1993: 272). Los sociogramas son los lugares en donde cristaliza el discurso social. Su núcleo es la parte más visible y puede estar representado por un lugar, un personaje, una imagen, un lema, un hecho histórico, una fecha determinada, una idea abstracta, y otros. Claude Duchet concibió el sociograma a partir de la noción de *diagrama* en Charles S. Peirce, quien define el signo en tres manifestaciones: *símbolo*, *índice* e *ícono*. “Peirce distingue tres tipos de iconos: las *imágenes* que se parecen al objeto por alguno de sus caracteres; las *metáforas* en las que se realiza un paralelismo genérico; y los *diagramas* que no reproducen los aspectos visibles del objeto, sino las relaciones de sus partes entre sí” (Lizarazu Arias, 2004: 25).

Otro momento importante en la descripción de la espacialidad urbana es el panorama observado por Santa desde la perspectiva que le ofrece la ventana de la habitación que le ha sido asignada en la casa de Elvira.

De la calle subía un rumor confuso, lejano, gracias al jardín que separaba la casa del arroyo y a que el cuarto de Santa era interior y alto, con su par de zurcidas cortinas de punto, colgadas de las ventanas y enfrentando un irregular panorama de techos y azoteas; una inmensidad fantástica de chimeneas, tinacos, tiestos de flores y ropas tendidas, de escaleras y puertas inesperadas, de torres de templos, astas de banderas y rótulos de monstruosos caracteres; balcones remotos cuyos vidrios, a esa distancia, diríase que se hacían añicos, golpeados por los ubicuos rayos del sol descendiendo ya por entre los picachos y crestas de las montañas que, en último término, limitaban el horizonte (16).

Hay aquí una exquisita imagen auditiva producida por el rumor de la calle, aunque opacada por el *collage* geométrico de techos, azoteas y anuncios de “monstruosos caracteres”: la inmensidad fantasmal pero real de la ciudad, vista desde la parte superior y en distintos planos de alejamiento en los que la imagen flotante de tinacos, chimeneas, torres y astas de banderas suponen el anclaje inferior de sus espacios concretos en casas, iglesias y edificios públicos. Se destaca el cambio de focalización del objeto descrito en relación con el *incipit*. La diferencia radica en que, mientras allá se describe desde la llamada “focalización cero”, en el ejemplo actual se la hace desde la conocida como “focalización externa” o punto de vista de la persona:

En la focalización cero, el objeto es conocido de todas y de ninguna parte, sin obstáculos y sin coerción. Es el punto de vista de Dios. La mirada es la del autor de la enunciación considerada [...]. En la focalización externa, el foco se define como exterior al objeto. El conocimiento del objeto se detiene en las apariencias conforme a las condiciones [léase *limitaciones*] de la percepción humana. La mirada, puramente objetiva, no es sino la de la percepción humana (Patillon, 1981: 61).

Las formas de focalización son pertinentes porque en ellas se define y potencia la profundidad de la descripción; ello explica que se utilice un

narrador omnisciente para describir el barrio de un modo “realista”, y otro exterior para describir la ciudad de un modo impresionista. Aquél todo lo ve y todo lo sabe; éste constituye el punto de vista de Santa. En otras palabras: uno acotado por las limitaciones físicas, visuales y nocionales del personaje.

El segundo grupo de ejemplos para el análisis del espacio se ubica en el segundo capítulo. De la siguiente cita destaco en cursivas el sentido eufemístico y metafórico de la descripción:

Escondida entre lo que en el pueblo se entiende por “callejones”, una casita blanca de reja de madera sin labrar, que cede al menor impulso y hace de puerta de entrada; *su patio, con el firmamento por techo, y por adorno hasta seis naranjos desgajándose al peso de sus frutos de oro o cubiertos de azahares que van y lo perfuman todo, desmayadamente*; un pozo profundísimo, con misteriosas sonoridades de subterráneo de hadas, con un *agua de cristal* para la vista y *de hielo* para el gusto; un brocal antiguo, de piedra, con huecos aquí y allá en los que han ido a instalarse muchas margaritas que se obstinan en crecer y multiplicarse, y una polea que gime y se queja cada vez que su cántaro se asoma a las profundidades aquellas. De frente a la cocina, un colmenar repartido en cuatro cajones, y arriba, más acá de la chimenea enana, ancha y humeante, el domicilio oficial de las palomas (27-28).

En esta secuencia de imágenes, la mirada del descriptor hace un recorrido por el conjunto de marcas exteriores de la antigua casa de Santa; pero utiliza una estrategia descriptiva que destaca la apreciación subjetiva de la imagen, en detrimento de una información objetiva de los elementos del exterior de la casa. El eufemismo, la metáfora, la perífrasis y el adjetivo son instrumentos de un lenguaje muy edulcorado al servicio de cierta nostalgia que lleva a reconstruir no los caracteres de un mundo real, sino los de un tiempo idealizado que —al parecer— también huyó con Santa a la ciudad. Se trata de un discurso poco objetivo, empeñado en sublimar líricamente las cualidades más elementales de los objetos que organizan el espacio externo de la casa, pero sin mencionar cualquier defecto o irregularidad en ellos. El uso del adjetivo —más que el adjetivo mismo— desempeña aquí un papel preponderante porque exhibe la subjetividad del narrador en un afán

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

por idealizar cualidades del objeto ocultando defectos: *escondida entre lo que en los pueblos se entiende por callejón* (perífrasis); una casita *blanca* con reja de madera *sin labrar* (imagen); su patio con el *firmamento por techo* (hipérbole); y sus seis naranjos *desgajándose* al peso de sus *frutos de oro* (metáfora); o *cubiertos de azahares* que van y lo *perfuman todo desmayadamente* (imagen sinestésica); un pozo *profundísimo* con *misteriosas sonoridades* y con *subterráneo* de cuento *de hadas*, con su *agua de cristal*, para la vista y *de hielo* para el gusto (metáforas); y la chimenea *enana, ancha y humeante*, como el *domicilio oficial* de las palomas; en fin... Como se ve, esta descripción del exterior de la antigua casa de Santa se halla dominada por un discurso que hace hincapié no en las marcas arquitectónicas del lugar (frágiles de por sí), sino en la retórica de una nostalgia por la relación idílica entre el personaje y el lugar.

Nos hallamos ante la descripción de un paisaje al estilo de la literatura bucólica, en la que la objetividad del paisaje se diluye ante el poder evocador de la memoria: lo que Morábito denomina de “la gentileza amorosa”: “La tradición ha unido siempre estos dos elementos, al grado de que algunos han definido el paisaje bucólico como un ‘paisaje espiritual’; es decir, como una geografía más anímica que real, un paisaje del alma más que del cuerpo” (Morábito, 1996: 8). En efecto, así es como se justifica lo apuntado sobre la subjetividad de la imagen con la que la descripción da cuenta del exterior de la casa de Santa. Pasemos al interior.

Adentro, las habitaciones, muy pocas, sólo cuatro. Primero la sala, que es a la vez comedor, a juzgar por la *cuadrada mesa del centro* y por el tinajero que cuelga de uno de los *encalados testers* de la estancia, colmados de platos, fuentes, pozuelos y vasos de vidrio y loza ordinarios. En el piso, esteras de diversos tamaños y al lado de la ventana, pendiente de grueso clavo, divísase la guitarra *encordada y limpia*. [...] Luego el dormitorio de la madre y de la hija, que duermen en la misma cama, sin resortes ni cabeceras, pero *aseadísima* y espaciosa; defendida, en lo alto, por una litografía de la Virgen de la Soledad. [...] Después el cuarto de los dos hermanos hombres —los que proporcionan el dinero: Esteban y Fabián—, con dos catres de tierra. [...] A lo último, la cocina, de brasero en el interior y anafre cerca de la puerta, entre los dos metates en que la hija o la madre, indistintamente, muelen maíz (33-34).

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

En la descripción de los espacios interiores de la casa se destacan también el adjetivo calificativo y el nombre como estrategias discursivas, pero con un sentido distinto. Aquí la descripción se empeña en dignificar la pobreza del menaje del interior de la casa: sobresalen los testereros encalados; la guitarra colgada junto a la ventana, encordada y limpia; así como la única cama en que dormían Santa y Agustina: sin cabecera ni resortes, pero aseadísima. Ante el escenario de pobreza, los adjetivos tienen un alcance exaltador porque constituyen la única fuente de dignificación compatible con la pobreza: la honestidad y la limpieza (“[...] pobre pero [...] limpio; trabajador; honrado”).

Debe reconocerse como cualidad de la estrategia descriptiva empleada, la ordenada categorización con la que han sido separados el exterior y el interior de la casa, pese a que —como en el punto anterior— no se detallan los rasgos propiamente arquitectónicos: construcción, orientación, distribución, ventilación, iluminación, y otros. Se destaca también el eficaz y estratégico uso de elementos retóricos con que se dignifica un lugar algo menos que modesto al que Santa estuvo ligada por haber sido su lugar de origen.

Otro ejemplo de espacialidad es la descripción del paraje que daba acceso al Pedregal: un paraíso natural que Santa visitó asiduamente en su niñez y en el que (a los 17 años) se entregó a Marcelino; la descripción misma del sitio constituye un poema.

Inexplorado todavía en más de lo que se supone su mitad, volcánico todo, inmenso, salpicado de grupos de arbustos, de monolitos colosales, de piedras en declive [...], posee arroyos clarísimos, de ignorados orígenes, que serpean y se ocultan y reaparecen a distancia, o sin ruido se despeñan en oquedades y abras que la hierba disimula criminalmente; cavernas y grutas profundas, negras, llenas de zarzas, de misterio, de plantas de hojas disformes, heráldicas casi, por su forma; simas muy hondas, hondísimas, en cuyas paredes laterales se adhieren y retuercen cactus fantásticos [...], descúbrense hondonadas, que el agricultor ha transformado en cementeras y que lucen milpas de maíz, cebadales, hasta algún trigal diminuto [...]. Al poniente, las cúpulas de azulejos del vetusto convento del Carmen; al oriente, azul, de un azul blando de bahía profunda y en calma (34).

En tal escena, “[...] fue el Pedregal un cómplice discreto y lenón [donde] sin responderle y sin cesar de besarla, Marcelino desfloró a Santa en una encantadora hondonada que los escondía” (40-41). Nos encontramos ante la imagen bucólica de un orden natural que se organiza y se sustenta en sí mismo.

La geografía arcádica recuerda esas estampas escolares en donde la fauna y la flora de un determinado ambiente geográfico (selva, desierto, bosque, montaña, etc.) aparecen reunidas en un solo punto [...], no bajo la árida forma de un catálogo (aunque de un catálogo se trata), sino de un universo sorprendido en un instante de afortunada congregación (Morábito, 1996: 30).

La ciudad cosmopolita. En este tercer grupo de ejemplos, tanto el personaje de Santa como su entorno tienen —en virtud del espacio— un matiz muy distinto del de los anteriores. Ahora Santa ha logrado su inserción total en la vida cosmopolita de la ciudad y en un círculo en el que —de modo acelerado— ha adquirido fama de hermosa mujer pública; pero sobre todo —y como su nombre lo anuncia— de mujer generosa en la producción de placer. El catálogo de espacios abiertos y cerrados o públicos y privados en los que Santa desempeña su oficio es amplio; puesto que se trata de referentes reales de la ciudad, su descripción o su sola mención dotan de verosimilitud a la historia: cafés, teatros, hoteles, salones de baile; iglesias, estaciones de policía, juzgados y hospitales. De estos últimos, uno en el que fue habilitada para ejercer su actividad y otro en el que murió. Aquí se destacan dos aspectos. Por un lado, tanto los personajes como los lugares referidos corresponden sólo a la parte cosmopolita de la ciudad: es la ciudad nocturna, habitada por la clase social de “los rotos” o catrines de Club (155), políticos, altos funcionarios y hombres que pueden derrochar grandes sumas. Por otro, los valores destacados son opuestos a los de quienes habitan y trabajan en el barrio: gente honrada y trabajadora que desarrolla su actividad, fundamentalmente, durante el día.

De los espacios abiertos nombrados de modo recurrente resaltan la Alameda Central, la Avenida Juárez, el Zócalo, el Palacio Nacional, el Cabildo de la Ciudad, la Catedral, los Portales de Mercaderes, el Centro Mercantil y el Palacio de Hierro; y algunas calles, como Independencia,

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

López, Plateros y San Francisco. He seleccionado dos pasajes del tercero y cuarto capítulos. El primero señala el hito que marcó el éxito de su vertiginosa carrera. Fue la noche de la *Maison Dorée* cuando ella se despojó del pudor y los melindres para con los hombres y que significó su “rito de iniciación”; el segundo describe la celebración de un 15 de septiembre en el Zócalo de la ciudad, a la que Santa acudió en grupo con sus compañeras de trabajo y con algunos parroquianos de la casa de Elvira. El primero dice:

Porque Santa triunfaba; había triunfado ya con sólo consentir que la desnudasen y bañasen con champagne en un gabinete reservado de la *Maison Dorée*, cierta noche que los miembros del Sport Club celebraron con cena orgiástica el hallazgo de esta Friné de trigueño y contemporáneo cuño (50).

Aunque no hay detalles espaciales de la *Maison Dorée*, resulta claro que los efectos de espacialidad allí producidos fueron factores determinantes en la transformación de la conducta y la moral de la campesina. Porque “a contar de la edificante cena, trocóse Santa de encogida y cerril, en cortesana a la moda” (50). A partir de ahí:

[...] Aquello fue un furioso galopar de personas [...]; pero galopar agresivo, idéntico al de los garañones de las dehesas que, encendidos en bestial lascivia, nada los contiene ni nada respetan. Puede decirse que la entera ciudad concupiscente pasó por la alcoba de Santa, sin darle tiempo casi de cambiar de postura. ¡Caída!, ¡caída la codiciaban!, ¡caída soñábanla!, ¡caída brindábales la vedada poma, supremamente deliciosa! (50).

El otro se refiere a los espacios abiertos. La descripción parca obedece a razones de lógica narrativa y descriptiva según las cuales debe describirse sólo lo que el narratario desconoce, o lo que el narrador desea cargar de sentido; no así los lugares o los edificios de la ciudad que podemos reconocer en cualquier imagen o mención. Se trata del festejo del 15 de septiembre que Santa celebró en compañía del Jarameño, de sus compañeras de trabajo y de algunos clientes en el Zócalo de la ciudad. La historia comenzó en casa de Elvira el día anterior:

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

Alguien propuso, en medio del desorden progresivo, un paseo para el día siguiente, en carruajes de alquiler y en unión de las muchachas. —Elvira no se opondrá, se los garantizo a ustedes; y llevaremos al Jarameño. ¿Quieres oír el grito con nosotros? —¿Qué grito? —El grito con el que los echamos a ustedes, los gachupines —terció el pianista, agresivo. —¿Y cuándo nos han echado a nosotros de ninguna parte? [...] ¿Cómo cuándo? [...]. Cuando los echamos de México, hace años —sentenció el sabihondo de los calaveras (59).

Esta referencia a los preparativos del paseo dota de sentido espacial los pasajes del ejemplo en que se resaltan los espacios abiertos y nocturnos del centro de la ciudad mediante la recurrente mención de la luz eléctrica, y aquellos en los que Santa —después de la cena en el *Café París*⁸ y junto al Jarameño— terminó reflexionando sobre su patria y sobre el sustento moral de su actividad. Así, “El proyectado paseo acabó de tomar forma pagándose previamente a Elvira la ausencia de las chicas que lo aceptaron” (62). Y al día siguiente:

Partieron los carruajes en línea recta y uno tras otro cuando la iluminación de la ciudad comenzaba, a tiempo de que los enormes focos municipales que se mecen en las esquinas y a la mitad de las calles —mezclados a las innúmeras luces incandescentes que cubrían caprichosamente las fachadas del comercio rico, y a los humildes farolillos de vidrio y papel con que adornaban las suyas los mercaderes pobres y los particulares ídem— prestaban a la metrópoli mágico aspecto de apoteosis teatral. Desde que desembocaron en la ancha avenida Juárez, divisaron las calles de San Francisco y Plateros rebosantes de luz, sin transitar de vehículos, insuficientes para encausar entre sus dos aceras aquel encrespado y move-dizo mar de gente que se encaminaba a la Plaza de Armas. Avanzaban los coches paso a paso, y al llegar a la esquina de Puente de San Francisco, la impermeabilidad de la masa y la prohibición de los gendarmes a caballo [...]. Mejor cenar, aprisa, y después de la cena, al Grito. ¡[Al] *Café París*,

⁸ *Café París*. “El más célebre de los cafés mexicanos [en la primera mitad] del siglo XX, cuyo domicilio ha cambiado de Gante a Cinco de Mayo. En los años treinta y cuarenta fue obligado punto de reunión de los notables. Por ahí pasaron los grandes pintores de la Escuela Mexicana, el grupo de los Contemporáneos y los jóvenes escritores que se dieron a conocer en la Revista *Taller*: Octavio Paz, Rafael Solana, Alberto Quintero Álvarez, Efraín Huerta y José Revueltas, entre otros. En el lugar se dieron cita los grandes personajes del surrealismo, comunistas como Éluard y Neruda [...]” (Musacchio, 1994, T. A-D: 247).

tú! —ordenaron al cochero de la calandria que encabezaba el séquito. Al fin dieron con sus cuerpos en un gabinete alto del Café París (63-64).

A diferencia del de las anteriores, en estas imágenes de la ciudad el lenguaje es realista y mesurado; ello permite apreciar una imagen real e integral de la ciudad en la celebración de su ritual más importante del año: el de la Independencia. Destacan varios referentes notables del espacio abierto: “la ancha avenida Juárez”, las calles de San Francisco y Plateros rebosantes de luz, la esquina del Café París (en Motolinía y Cinco de Mayo), cuyos balcones eran utilizados por los comensales para ver cómo la Plaza de Armas se iba llenando con los ríos de gente que ahí desembocaban. Cuando el grupo se encontraba ya instalado en el Café París (hasta donde llegaba el murmullo proveniente de la calle, el cual crecía conforme la Plaza de Armas iba llenándose), dio comienzo la celebración:

De improviso, se oyó estallar una bomba; siguió un ¡ah! formidable, lanzado por la turbamulta, y el concierto-monstruo principió. En la mesa servían el asado y destapaban el Pommery, con lo que se animaron hasta a hablar de patria, sin estar muy seguro nadie del verdadero significado de esta abstracción (65).

Era el espectáculo de la ciudad en fiesta, el fervor de una multitud en éxtasis compartiendo un espacio que los igualaba a todos, rodeados por calles, plazas y edificios públicos que bordean el Zócalo; todos ellos referentes reales de una ciudad engalanada para la celebración. Es la imagen viva de la ciudad en fiesta, la ilusión de una realidad que se sustenta en la actualización de un rito que, como señala Durkheim, “se celebra para permanecer fiel al pasado, para salvaguardar la fisonomía moral de la colectividad, y no a causa de los resultados físicos que pueden obtener [...]” (1995: 346).

En esta imagen festiva de la ciudad, destaca cómo —mediante la iluminación eléctrica— se embellece y potencia el espacio urbano; y, de pronto, una ciudad diurna se convierte también en una ciudad nocturna. La recurrencia a expresiones como: “Partieron los carruajes en línea recta y uno tras otro cuando la iluminación de la ciudad comenzaba”; “la patriótica iluminación de la vieja ciudad americana”; “divisaron las

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

calles de San Francisco y Plateros rebosantes de luz” (63), revelan la fascinación del narrador por describir o por anunciar los efectos de la luz en el espacio urbano. Más aún, la sola novedad desempeña un papel importante, pues “[...] lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía [...]. Es la quintaesencia de la conciencia falsa, cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, de lo siempre-otra-vez-igual” (Benjamin, 1972: 186).

De ese modo, tanto las escenas descritas como la mención de edificios y otros referentes urbanos se hallan destinados a ambientar uno de los pasajes más significativos de la novela: cuando, en pleno Zócalo —en medio de la noche engalanada por “el grito” y presa del fervor multitudinario— Santa fue capaz de reflexionar sobre su patria, compararla con la del Jarameño, y después —en un acto inusual de lucidez— cuestionó tanto la certidumbre del futuro de su patria como la del suyo propio, para terminar censurando la validez social y moral de su oficio.

—¿Por qué llora usted, gitana? —Le pregunta el Jarameño, agachándose. Santa, que no puede hablar, señala todo aquello: la plaza, lo que en la plaza ha sucedido, lo que vaga aún en la atmósfera y en los espíritus [...] (69).

En seguida rodea con los brazos el fornido cuello del torero, acerca su cabeza y, entre sollozos, murmura: “Usted nos dijo que era su patria una ventana con geranios y claveles, ¿verdad [...]? Pues usted es más feliz que yo, que hallándome en la mía, ni siquiera *mía* debo llamarla [...]. Mi patria, hoy por hoy, es la casa de Elvira; mañana será otra, ¿quién lo sabe [...]? Y yo [...], seré siempre una [...] (69).

Pasemos ahora a la descripción de los espacios interiores, entre los que destaca el cabaret como figura central de toda la novela, porque es la catedral de la vida nocturna y licenciosa en la ciudad de esos años. Me refiero al Tívoli Central,⁹ “[...] por mil títulos afamado estable-

⁹ “Famoso sitio de recreo en la ciudad de México, en las últimas décadas del siglo XIX y primeros años del XX. Se ubicaba en la esquina de las calles de Puente de Alvarado y la entonces calle de Guardas, luego Ramón Guzmán y ahora Insurgentes Centro. Ocupaba un terreno de unos 6 000 m². Sembrado de árboles y con jardines en los que había diversas construcciones dedicadas a restaurantes, salones de baile, boliches y quioscos de varios tamaños, propiedad algunos de ellos de fábricas de cerveza y cigarros. En sus jardines se celebraban fiestas de toda

cimiento nocturno y pecador”. “Sobre [*sic*] que no nada más en él se cena y se bebe; no señor: también se baila y se riñe; y hasta se mata” (70). Es el cabaret favorito de Santa, al que ella llegaba siempre ya de madrugada:

De día mírasele desierto, con un cliente que otro empeñado en comer lo que le sirven de mala gana en los gabinetes aún con tufo a alcoholes vertidos, [...] el foco de luz incandescente que pende del techo y leve oscila a causa de las miradas de moscas en su cordón y en su bombilla tienen domicilio sin cesar invadido y abandonado; los muros, con su papel rasguñado a trechos, sucio y marchito; la mesa manchada y las sillas mancas e inseguras; todo calla [...] (70).

Nuevamente, he aquí la preocupación del narrador por describir no sólo los artefactos luminosos, sino los elementos que proveen electricidad, como los cables puestos de modo improvisado, y plagados de moscas. Esta imagen presenta al Tívoli como lugar desagradable, decrepito y miserable, donde la luz eléctrica sirve justamente para revelar las calamidades del espacio y las averías del menaje que lo amuebla. Además,

Las puertas corredizas de los gabinetes, diríase que bostezan; que bosteza el destartalado salón de baile y la cantina espaciosísima; que bosteza el jardín de flores mustias y deshojadas, de camellones y arriates pisoteados, cual si por encima de sus matas enlodadas y difuntas hubiese pasado en destructor tropel algún ganado salvaje que también hubiese apurado el agua de la fuentecilla del centro en cuyo líquido sobrante de color sospechoso zozobran botellas vacías, colillas de cigarro y puros; en ocasiones, un mechón de cabello, un retrato despedazado, una peineta (70).

El narrador ha sorprendido al cabaret en el punto más álgido de su mororra cotidiana: justo al mediodía, cuando vive los estragos de su resaca habitual. Aquí la narración adopta un matiz de realismo naturalista que

clase, romerías, grandes banquetes y reuniones políticas como la Convención del Partido Antirreeleccionista al final del porfirismo” (abril de 1910). Al parecer, el nombre correcto era el de Tívoli del Eliseo, pero el narrador lo llama Tívoli Central, porque era una cadena de establecimientos con el mismo nombre (*Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*, vol. IV, entrada: “Tívoli”). Operó un teatro llamado Tívoli, feo y mal diseñado, ubicado en Libertad 9, que operó entre la década de los cuarenta y los sesenta, demolido en 1963 por un decreto de Uruchurtu (Jiménez, 1995).

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

destaca la utilización del alumbrado eléctrico como elemento *sine qua non* para la vida nocturna. Sigamos con el texto:

Es el alumbrado eléctrico del establecimiento el autor de la derrota; un potente foco de arco a la mitad del patio, encima de la fuente, como suspendido en los aires; es el sinnúmero de focos incandescentes, de la cantina y de los gabinetes, cuyos luminosos rayos intranquilos salen al jardín desde ventanas y puertas, en decidida persecución del enemigo. El edificio se despereza por dentro [...]. Y la inmensa ciudad lasciva se regocija e ilumina porque una noche más es dueña suya (70-71).

Para el narrador, el alumbrado eléctrico es —incluso antes de iniciar la jornada— “el autor de la derrota”; o sea el único triunfador sobre las tinieblas de la noche y sobre el vigor de todos los parroquianos. Aquí la redundancia de imágenes de objetos luminosos o iluminados define el papel que la luz eléctrica ocupa en la novela; y ésta sólo rivaliza con la figura de Santa.

Entonces el Tívoli Central se prepara [...]; ábrese al público la taquilla de boletos: “¡Señoras solas, gratis; caballeros, un peso!”, y los músicos, tras sus atriles, templan y afinan sus desacordes instrumentos. Del testero de la sala cuelga un anuncio: “¡Danzón!”,¹⁰ y al filo de la una y media —el local, ya demasiado concurrido—, el danzón estalla con estrépito de tropical tempestad [...] (73).

La actividad del cabaret se ha movido de lo más lento a lo más dinámico de su ritmo de vida: ahora es la una y media de la mañana y se ha revertido la imagen de la modorra en que se debatía el Tívoli Central, para ofrecer (reeditada) la imagen de la ciudad lasciva y luminosa pasando en tropel sobre los espacios interiores o el jardín del cabaret y sobre el cuerpo de Santa. Ahora el lugar se halla en el lado opuesto; ha pasado de un estado de absoluta modorra y desolación a otro de total algarabía y

¹⁰ “En 1879, según los estudiosos, en Cuba tuvo gran éxito A las alturas de Simpson, el danzón más antiguo que se conoce. Se dice que este ritmo pasó a México en 1907, aunque es posible que años antes llegara a las costas del Golfo” (Musacchio, 1994: 489). El fragmento citado de Santa corrige al diccionario de Musacchio, pues hace constar que el danzón se bailaba en México desde antes de 1903; quizá desde antes que iniciara el siglo XX.

desenfreno, después del cual nuevamente iniciará el descenso del ánimo hasta llegar a la quietud total del mediodía. Mientras tanto,

Santa, en pleno periodo de dominio y boga, en pleno periodo triunfal de su carne dura [...], llegaba de las últimas a esos bailes, escoltada por brillante cauda de gomosos, lo más conspicuo del Sport Club. No bailaba: sentábase a una mesa rodeada de su corte, disfrutando desde ahí del espectáculo completo (74).

Una de esas noches, cuando insospechadamente Santa vivía su rutinaria vida y “sentíase emperatriz”, irrumpieron abruptamente en el lugar sus dos hermanos para hablarle. Los condujo al jardín, donde le notificaron la muerte de su madre y del perdón que le enviaba. Cumplida la misión, salieron del lugar sin despedirse. Santa, confundida por la noticia y por la condena de sus mayores, salió corriendo hasta la calle para alcanzarlos; sólo que “[...] no divisó a sus hermanos; la ciudad vorágine se los había tragado” (84).

Esta imagen de la ciudad oscura no sólo es importante en el contexto de la trama —en el que es decisiva—, sino porque muestra el opuesto semántico de la iluminación: la oscuridad que lo oculta todo. En *La poética del espacio*, Bachelard afirma, refiriéndose a la nieve: “En el mundo fuera de la casa, la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores”. Invertiré el significado de los ruidos y sustituiré la nieve por la oscuridad, para resumir lo opuesto a la casa iluminada: en el mundo nocturno —fuera de la casa— la oscuridad borra los pasos, confunde los caminos, magnifica los ruidos y oculta el color de las cosas.

El análisis del espacio interior del cabaret permite distinguir dos aspectos importantes: 1) la iluminación eléctrica es pilar fundamental de la actividad nocturna en la vida cosmopolita de la ciudad; 2) al parecer el cabaret constituye una figura urbana y moderna que se consolidó precisamente a partir de la utilización de la energía eléctrica para la iluminación. Tal espacio se halla simbolizado por el Tívoli Central; empero, lo más importante de esa figura espacial llamada *centro nocturno*, radica en que vino a oponer los barrios periféricos de la ciudad donde se practica la prostitución vergonzante, a los barrios elegantes del centro, de los que el cabaret es la figura central. Se trata de categorías

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

de espacio que la novela asume y describe como dos universos distantes y mutuamente excluyentes; sin embargo, comparten ese mismo tejido material y simbólico producto de la modernidad: el “espacio urbano”, concepto complejo, dinámico y contradictorio que sólo puede definirse por su opuesto: el campo y el pequeño poblado.

En seguida, otro grupo de ejemplos donde se aprecia el contenido religioso-moral de la novela. El primero es el pasaje en el cual Santa abandona la casa de Elvira para vivir con el Jarameño. Aunque contiene muy escasos elementos de espacialidad, hay muchos indicios de la visión cristiana subyacente en el proyecto de la novela. Aquí el Jarameño espera a Santa en el interior del carruaje frente a la casa de Elvira:

Reuniósele Santa; mas antes de entrar en el vehículo, volvióse a mirar al burdel, que semejaba una casa que ardiera [...] y diríase que por momentos las llamas asomarían sus purificadoras lenguas de endriago y lamerían el edificio entero [...]. —¿Qué ves tanto, mi Santa? —le preguntó el Jarameño, ya instalado en un asiento del carruaje e inclinándose hacia afuera. —¡El fuego!, mira, ¡parece que arde la casa! (116-117).

El texto no puede menos que evocar pasajes bíblicos como el de Sodoma y Gomorra; incluso la imaginería cristiana del purgatorio, donde el fuego desempeña un papel purificador.

Con la fantasía de Santa, la narración ha insertado en su habitual realismo naturalista una escena que pertenece —por así decirlo— al “realismo mágico”. En efecto, la visión del prostíbulo en llamas no es una imagen real, sino un producto de la fantasía de Santa, alimentada por imaginerías cristianas. Esta alusión religiosa al “fuego purificador” conecta con el epígrafe bíblico que forma parte del *incipit*, lo cual parece demostrar que la visión cristiana y la concepción moral que de ella deriva, subyacen como poderoso trasfondo real de la novela, aunque de manera poco visible.

En la segunda parte de la novela, los escenarios o los espacios sólo fungen como complementarios de lo expuesto en los capítulos anteriores; y aunque su función no resulta decisiva para interpretar la ideología o el mensaje de la novela, sí ocurre así en lo relativo a su composición formal y argumental. A continuación se citan algunos pasajes que muestran la espacialidad, por su connotación religiosa o

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

porque ofrecen información sobre la ciudad de México. Son los ejes temáticos y estructurales más importantes de la obra. El primero tiene que ver con La Guipuzcoana, casa de huéspedes en la que Santa vivió un tiempo con el Jarameño.

La Guipuzcoana, Gran Casa de Huéspedes Española —según rezaban el rótulo pintarrajeado en sus balcones y el letrero del primer descanso de su escalera—, como fragata de alto porte, apagaba sus luces, cerraba sus escotillas y se arrebujaba en el silencio sin detener su andar, tripulada por aventureros a los que no amedrenta la lejanía de la costa, ni lo molesto de los tumbos, ni lo hambriento y traicionero de las olas que por igual mecen las ambiciones y los desfallecimientos, a los fuertes que a los débiles, las osadías y las desesperanzas. Nada significa que la embarcación sea frágil, ¡más lo es la vida!, y, sin embargo, con esta vida frágil se llega a muchas partes, aunque peregrinos, conquistadores y poetas paren definitivamente en el sepulcro, “hacia el cual, anunciaba el Eclesiastés, vamos todos corriendo” [...] (125).

Aquí se resaltan algunos atributos que —según el estereotipo de la época— caracterizan al individuo español: ambición, osadía, fortaleza y predisposición a la aventura, elementos que se encuentran en la base de su fe y de su conciencia espacial. La casa de huéspedes se describe como una miniatura de la España real: distinta e irreconciliable internamente en virtud de los abismos que separan a sus ciudadanos; no obstante sus profundas diferencias, todos comparten una característica esencial: un dominio absoluto de la geografía del mundo. Un sentimiento de dominación incorporado a su discurso, aquí teñido de otro sentimiento: el del fracaso y frustración en su viaje a América. Un elemento notable es la referencia al Eclesiastés, en la que expresa las “postrimerías” de todos los seres vivientes: la marcha inexorable hacia la muerte. Una vez más surge el trasfondo bíblico religioso de la novela.

En otra escena, la narración incursiona en el hermético mundo de la tauromaquia, para describir (con lujo de detalles) el profundo fanatismo con que el torero asume su trabajo y su destino. Son escenas que ocurren en espacios íntimos de La Guipuzcoana y en escenarios rituales improvisados; en ellos, cada palabra, gesto o movimiento, significan mucho más que el hecho de vestirse con el ajuar de torero. Tienen el

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

significado del éxito o del fracaso, incluida la muerte; pero son hechos o posibilidades que —según su propia lógica— nunca dependen del torero ni del azar, sino de la virgen, el santo o la imagen religiosa adoptados como protector. Uno ocurre cuando Santa pide al Jarameño que la lleve a la plaza de toros y él se niega a hacerlo.

—No irás, mi Santa [...]. Me da en el corazón que el día que tú me veas torear, ha de ocurrirme una desgracia grande. Quédate aquí, y reza [...]. Bruno, en el ínterin, aparejaba un remedo de altar: dos velas de cera, encima de la cómoda, frente a una Virgen de los Remedios en cromó, que habrían de arder mientras el Jarameño se hallase en peligro inminente. Él las encendía al partir y él las apagaba al tornar; lo mismo si tornaba sano y salvo que como cuando toreó en Bilbao [...] (136).

La narración penetra con autoridad en el mundo de la tauromaquia y pone de manifiesto cómo la superstición y el fetichismo ritualizado esclavizan a los protagonistas de esa actividad. “—¡Mira, morena, mira cómo se viste un matador de toros!—, le dijo el Jarameño sentándose en una silla y abandonándose a las pericias de Bruno” (138). Posteriormente, cuando vino la traición, y el torero —ciego de ira— preparaba la daga para matarla, derribó accidentalmente el pequeño templete en que se hallaba la virgen de los Remedios, exclama: —“¡Te ha salvado la Virgen de los Cielos [...]! Sólo ella podía salvarte [...]. ¡Vete!” (144).

En los capítulos III, IV y V de la segunda parte, al narrar la decadencia y miseria de Santa en el final de su carrera y de su vida, son recurrentes los informes y los indicios del espacio referencial de la ciudad. Allí domina la imagen frágil, ruinoso y deprimente de sus barrios pobres, con los tugurios que hacían de prostíbulos en los que Santa trabajó, de los que muchas veces fue rechazada.

Dos hechos marcan el fin del éxito en la carrera de Santa y el comienzo de su decadencia. El primero ocurre cuando, al ser expulsada de la casa del militar, Santa pernoctó en un hotel barato con un estudiante; al despertar en un lugar desconocido, ella pregunta dónde se encuentra, a lo que él responde contando la historia: “Por lo que al llegar a este punto, échósele encima como loba que era [...]: hártate de mí que te me doy toda, ¡óyelo! Te me doy de balde, hasta que te caneses, para que vuelvas a soñar con Santa” (196-197).

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

“¡Pobre Santa! [...] Porque a contar de aquí, el descenso de Santa convirtiéndose en un despeñadero, igual que todos los despeñaderos [...]”. Ella buscaría la cura en yerbas y remedios vendidos por hechiceras, “[...] donde terminan los arrabales de las ciudades y comienzan los terrenos baldíos, desolados, yermos [...]” (198). Santa quedó varada entre las miserias de un espacio lejano: tanto de la ciudad moderna de que es producto como de la belleza y dignidad del campo en el que ella reconocía su origen. Ahora en los fondos de la miseria, Santa vive en un barrio de mala muerte en las orillas de la ciudad y trabaja en un burdel de ínfima categoría. Su actual domicilio, ubicado en “[...] región de pésima fama, más allá del Chapitel de Monserrate y de San Jerónimo, y muy al sur y cayendo al oriente, disponía hasta de nueve arpías sin contar a Santa” (192).

El cuarto de las paredes que se desplomaban dejaban una especie de pasillo o corredor bien estrecho y varios tabiques laterales que se agarraban como podían [...]. Por muebles, unos camastros agraviados de colores sombríos y huérfanos de lana en colchones y almohadas [...]. Allí recaló Santa, después de que la echaron de todas partes, llena de dolores y de pobreza [...] (206).

La cita es generosa en referentes urbanos: describe la plaza de Regina Coeli, que en la actualidad conserva el mismo nombre; en tanto que el edificio, el ex convento de Monserrate, es el actual Museo de la Charre-ría, situado en la esquina de Isabel la Católica y José María Izazaga. La casa citada, por tanto, estaría ubicada en las colonias Obrera o Tránsito. Salta a la vista que el espacio vital de Santa ha cambiado tanto como el atractivo de su persona. También hay falta de decoro en el espacio del tugurio; aquella dignidad enfatizada con adjetivos de la pobreza en la casa de Chimalistac, queda proscrita en esta descripción. Quizá la distancia que separa las miserias del campo y la ciudad radique sólo en ese toque de dignidad que se destaca.

Por último se describe el Hospital “Concepción Béistegui”, donde Hipólito internó a Santa. El nosocomio, que poseía el mejor equipamiento tecnológico, sigue operando en la actualidad con el mismo nombre y se ubica en el ex convento de Regina Coeli. Santa lo describe así: “Esto no parece un hospital; es tan bonito que hasta creo que voy

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

a sanar” (210). O, en la voz del narrador: “[...] una crujía limpísima, con un total de 20 camas simétricas colocadas a una y otra parte [...]”. El pronóstico de Santa no se cumplió, y ahí terminó su agitada vida.

III. INTERPRETACIÓN DE LA ESPACIALIDAD

La espacialidad urbana se plantea desde tres perspectivas complementarias: los referentes arquitectónicos y urbanos; la relación entre éstos y los personajes; y los sociogramas dominantes, que en el presente caso se relacionan estrechamente con los espacios descritos. Es decir: primero los objetos con que se amuebla el espacio urbano; después las acciones y valores de los personajes que lo pueblan; y finalmente los sociogramas (premisas o figuras básicas), que —como preconstruidos¹¹ culturales— orientan el sentido de las acciones y de los valores de los mismos. Dicha estrategia parte del supuesto de que el espacio en la novela —o en cualquier texto—, a diferencia del espacio real, se encuentra condicionado por las posibilidades del lenguaje; en otras palabras: el espacio se percibe en el texto sólo por mediación de un discurso. No se trata, pues, del espacio real, sino del espacio representado y enunciado en la ficción novelesca, y —por lo mismo— diluido en su discurso.

A. Referentes arquitectónicos y urbanos

Son los elementos materiales que dotan de sentido y confieren efectos de verosimilitud a la historia de Santa, porque “[...] el nombre del lugar proclama la autenticidad de la aventura” (Mitterand, 1998: 194). Si se sigue el orden cronológico de la historia (y no el de la narración), primero están los de la provincia, los parajes de San Ángel y Chimalistac, símbolos de la campiña mexicana en esta novela. En virtud de la notoria fragilidad de los elementos arquitectónicos, la narración destaca la belleza geográfica y topográfica del paisaje natural (el dominante espacial absoluto), aunque apelando —antes que a la “objetividad”— a un lirismo bucólico que permite evocar las formas primigenias y los

¹¹ *Preconstruido cultural* se entiende —en este caso— como la función orientadora propia de la representación social. Es decir, como el elemento que dinamiza u orienta la práctica social del sujeto.

tiempos de la inocencia cuando Santa jugueteaba en él, cuando formaba parte del paisaje virgen y silvestre descrito.

Porque el bucolismo, que es siempre la ensoñación del paraíso posible, es algo más que un juego de salón; hay en él, esbozado, un proyecto de vida cuyo ideal es un terreno medio, que podemos llamar [...] el mundo *silvestre*, o sea el mundo del “primer día”, pletórico de humanidad y de una vegetación inocentes, lleno de la fragancia de lo salvaje pero libre de sus peligros concretos, tan libre que uno de sus encantos es el sabio orden interno que lo hace parecerse a las obras del hombre (Morábito, 1996: 26).

Así, el texto magnifica la belleza del paraje que da acceso al Pedregal, paraíso terrenal que Santa frecuentó y gozó en su niñez, donde en la adolescencia fue seducida por el alférez; no obstante, el texto casi omite poderosos referentes de la región como el convento del Carmen, el de Santo Domingo, y la Capilla de San Antonio.

El siguiente escenario se ubica en el momento cuando Santa llega al barrio del prostíbulo y —a través de la ventanilla del carruaje— alcanza a divisar una primera imagen de la ciudad donde se destaca tanto el aspecto barrial con detalles del paisaje como del mobiliario urbano y de su actividad diurna. Todos esos elementos pueden ser considerados de existencia real, aunque anónimos, pues no se da el nombre ni la ubicación exacta del barrio porque la estrategia narrativa consiste precisamente en mantenerla oculta. Si la descripción del lugar hace hincapié en la actividad diurna del barrio —regida por la laboriosidad y la probidad—, ello se debe a que en el proyecto ideológico de la novela, el estatuto moral de los barrios se opone al de los lugares de vicio y derroche que corresponden a la ciudad de los centros nocturnos. Aunque la casa de Elvira se ubica en un barrio, también se encuentra separada del mismo por dos muros insalvables: uno espacial (constituido por el jardín roñoso que la ocultaba de la esquina y de la escuela) y otro temporal que separa el día de la noche, pues el barrio se realiza por su industriosa y honesta actividad diurna, mientras la casa despliega (y esconde) su actividad en las sombras de la noche.

En otro grupo de ejemplos se describe la ciudad luminosa y nocturna que se resume en el cabaret; la novela parece tener aquí el propósito

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

de hacer visibles y reconocibles los lugares que refiere. A diferencia de la descripción del barrio —su oponente semántico, que oculta su ubicación y su nombre bajo el anonimato—, en “la ciudad nocturna” la descripción se empeña en nombrar calles, plazas y edificios reales (conocidos y hasta populares), para convertirlos en referentes de la ciudad: la ancha avenida Juárez, las calles de Plateros y San Francisco; el Café París, el Tívoli Central, el Teatro Abreu y la Plaza de Armas: “Los portales de mercaderes truncos y asimétricos por el Centro Mercantil” y “[...] a la diestra, la vetusta casa del Ayuntamiento, además de la Diputación, también encortinada y alumbradísima [...]” (67). Todo esto disponía el marco ideal:

Diríase que hasta lo inanimado se reconcentra y recoge. Compenetradas las cien mil almas que inundaban la Plaza, parece no formar sino una sola. ¡Todos callan, todo calla [...]! Y pausadamente, el reloj del Palacio y el de Catedral rompen juntos ese silencio; primero con cuatro campanadas lentas, los cuatro cuartos de hora; después con once, que nacen con idéntica lentitud mecánica (68).

Tal muestrario de calles, plazas y edificios forma la imagen referencial más característica de la ciudad de México dentro de la novela, y tiene el poder de remitir al cotexto de ella: la percepción real de la ciudad, que no se define ni se detalla porque se supone de sobra conocido por los lectores de la época. Son elementos que desde la ficción apuntan a la ciudad real conocida por todos. Duchet los denomina “efectos de fuera de texto”, de la realidad objetiva que supuestamente se halla fuera del texto ficcional.

B. La relación personajes/referentes espaciales

En la descripción de Chimalistac, el discurso adopta un estilo lírico-pastoril que sublima e idealiza las cualidades de los objetos humanizados aparentemente sólo por su relación con Santa. Se trata de la descripción de imágenes espaciales evocadas desde lo más profundo de la memoria de Santa, expresada por un discurso en el que dominan la adjetivación y las figuras retóricas. En virtud de dicho discurso lírico-bucólico, tanto la frágil arquitectura de la casa como el diáfano paisaje natural de

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

acceso al Pedregal se constituyen —por así decirlo— en el espejo del espíritu de Santa en los tiempos de la inocencia. Todos los calificativos de la casa, todos los parajes naturales, todos los espacios..., en fin, los objetos y las imágenes del lugar, parecen perder su sentido “objetivo”, para no conservar otro valor que el de poder evocar la memoria de Santa.

En su contacto con el espacio de la ciudad, Santa nunca se identifica espiritualmente con el barrio; si lo hace física o funcionalmente es porque ahí se localiza la casa de Elvira. Salvo excepciones como la de Hipólito, Santa no cultiva amistad ni nexos afectivos con la gente ni con los objetos. Ya señalamos la división del espacio barrial por sus actividades diurnas o nocturnas; a las últimas corresponden las de Santa. En este sentido, en la novela domina la relación funcional o utilitaria que ella tuvo con los centros nocturnos, clubes, burdeles y todos los propios de la vida licenciosa. No obstante —aunque de modo esporádico—, tuvo relaciones de otro tipo con lugares como iglesias, hospitales y hoteles.

Sin embargo, el efecto más notorio de la relación de Santa con el espacio de la ciudad tiene que ver con su propia transformación y cambio de personalidad. Es decir, la influencia más importante del espacio urbano sobre el personaje consiste en haber podido modelar su conducta, sus gustos, sus valores y su condición moral. A dicho espacio corresponde el mundo interior de la casa de Elvira, el Sport Club, el Tívoli y el Teatro Abreu, principalmente. Ahí —en poco tiempo— ella logró convertirse en la figura central de la casa, limando las asperezas de su trato y la rudeza de sus modales para cautivar a los que la rodeaban: los miembros de la casa, los clientes y, después, la ciudad entera. En su transformación, resulta decisivo el papel del club donde se inició para alcanzar el nivel de la elite de las cortesanas de la ciudad; con permitir que la desnudasen y bañasen con champaña en la *Maison Dorée*, Santa se convirtió en una notoriedad de la vida galante de la ciudad. A partir de ahí su perversión cobró dimensiones imprevistas porque —al saberse deseada sólo por su cuerpo— accedía a complacer a todos: “[...] pedíanle sólo cuerpo; sólo cuerpo les daría, hasta que se saciaran o también se lo enfermasen” (150).

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

En este punto podemos destacar tres aspectos de la relación entre Santa y los espacios que habitó: su recurrente evocación de “la casita blanca” de Chimalistac; ello revela que su memoria y su identidad permanecieron en el fondo, ligadas a su lugar de origen; que el espacio de la casa de Elvira contribuyó a modificar notablemente su visión, conducta y hábitos; y, tercero, que la *Maison Dorée* influyó poderosamente para transformar su condición moral y sus escrúpulos de origen. Así, de “campesina rústica y cerril”, pudo convertirse en una “mujer cosmopolita” y de altura que ejerce de cortesana y que vive, se viste y se mueve en un espacio moderno al que en el fondo no siente pertenecer. De aquí el acoso permanente de los recuerdos de Chimalistac.

Dos elementos pueden ayudar a entender el hecho de que Santa haya adoptado con cierta facilidad los modales de la vida urbana; el principal: cuando Santa alcanzó la adolescencia, su madre la puso en contacto con la ciudad mediante repetidos viajes, principalmente de compras. Es decir, la aparentemente abrupta mutación de la conducta de Santa estaba precedida de un aprendizaje. El otro es el “nominalismo” de los personajes (propio del género novelístico), que exigía transformar a Santa en personaje fuertemente individualizado.

El individualismo novelesco tiene tres aspectos importantes analizados [...]: 1, el nominalismo, [el empirismo] que se manifiesta en los nombres propios de los protagonistas [de los héroes] [...]; 2, la psicología [...]; 3, el realismo [...]. El nombre propio reviste una importancia particular en un género literario orientado hacia la suerte de un individuo; frecuentemente de un individuo extraordinario cuyos orígenes familiares, las ambiciones sociales y las pasiones devienen de los sujetos privilegiados del discurso. [...] el problema de la identidad individual se encuentra estrictamente ligado al estatuto epistemológico de los nombres propios (Zima: 86).

En efecto, la novela describe a Santa como un sujeto privilegiado, tanto por las condiciones familiares y sociales en que vivió su infancia, como por las psicológicas y físicas propias. Como personaje, contiene las marcas de la provincia: la sencillez, la integridad y la transparencia, pero sobre todo la belleza. Su nombre, *Santa*, proviene tanto del calendario religioso —nació un 1º de noviembre, día de todos los santos— como de la filiación cristiana de su familia. Sin embargo,

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

en el mundo del vicio en que eligió vivir y en el que alcanzó la fama, su nombre fue considerado una ironía del destino por la coincidencia contradictoria con su profesión de prostituta generosa.

El nombre de *Hipólito* —por su parte— parece connotar algunos rasgos propios de la ciudad: por un lado, su ceguera (sus ojos de “estatua de bronce”); haber sido abandonado en plena niñez; su asistencia a la escuela de ciegos; la naturaleza de su oficio y el lugar en que lo ejerce. Por otro, el santo patrono de la ciudad de México (San Hipólito), que se celebra el 13 de agosto, ya que la conquista de la ciudad se consumó en ese día. El convento que lleva el nombre del santo se halla ubicado en la esquina de Reforma y Puente de Alvarado. Desde la Colonia hasta después del siglo XIX, fue el hospital para enfermos mentales.

C. Los sociogramas dominantes

Los sociogramas que “trabajan” en esta novela vienen enmarcados por un “proyecto ideológico” expresado nítidamente en el prefacio que el autor presenta como dedicatoria: “A Jesús F. Contreras, escultor”, y en el epígrafe bíblico que figura en algunas ediciones (entre ellas, la del Fondo de Cultura Económica): “Yo les daré rienda suelta; no castigaré a vuestras hijas cuando habrán pecado, ni a vuestras esposas cuando se hayan hecho adúlteras; pues que los mismos padres y esposos tienen trato con rameras, por cuya causa será azotado este pueblo insensato que no quiere darse por entendido”. Por un lado, tal proyecto ideológico de inspiración bíblica y evangélica, expresa una tesis sobre el grado de culpabilidad de la mujer prostituta en situaciones como la de Santa; por otro, una lección moral para los lectores: la novela pretende ilustrar una tesis y a la vez extraer una moraleja, especialmente para las mujeres.

Dicha tesis puede expresarse como: “Aunque las ‘gentes de buena conciencia’ la consideren culpable, la prostituta es en realidad una víctima que debe ser compadecida y perdonada, como hace el Evangelio y la Biblia”. El verdadero culpable debe buscarse en la sociedad urbana machista, hipócrita y viciosa (“la entera ciudad concupiscente”, “la ciudad lasciva”), que por eso mismo debe ser “castigada y purificada con el fuego”. La moraleja se reduce al conocido estereotipo moralizante: el vicio no paga. En efecto, la novela entera parece funcionar como una

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

argumentación que fundamenta la conclusión de que las “mujeres pecadoras” dedicadas al vicio y a la prostitución tienen un destino inexorable: la enfermedad y el abandono. Eso expresa desde el mismo umbral de la novela la propia Elvira cuando, en un momento de amarga lucidez, pronostica su futuro destino a su nueva pupila: “[...] el cuerpo se nos cansa y se nos enferma [...]; huirán de ti y te pondrás como yo: hecha una lástima [...]” (13).

Los sociogramas de la novela se ajustan a este proyecto ideológico-moral, el cual suele ser una característica de las novelas de tesis (Suleiman, 1983). En tal caso, los sociogramas (o también, las “ideologías de referencia”) funcionan como prolongación directa del proyecto ideológico del autor, sin turbulencias ni contradicciones. En *Santa*, el sociograma dominante que organiza y atraviesa toda la novela se resume en la oposición entre dos espacios: el campo y la ciudad. El primero (marcado positivamente en términos tanto morales como sociales y culturales) es el espacio de la tradición, de la vida sencilla y honesta, de los valores familiares y de la naturaleza idílica e incontaminada; mientras la ciudad se marca negativamente como el lugar del vicio y de la pérdida en sentido moral. Se trata de un sociograma que ha estado presente en el imaginario social desde los tiempos bíblicos y ha sido tematizado en innumerables textos (literarios o no), hasta en el cancionero popular. Incluso ha encontrado una formulación política entre los populistas rusos del siglo XIX, para quienes el socialismo debía construirse a partir de la comunidad campesina y evitar pasar por el capitalismo urbano, precisamente porque el campesinado debía considerarse como el único elemento sano de la nación; y el trabajo agrícola, como fuente de regeneración.

No obstante, en la novela que nos ocupa el polo de la ciudad se dicotomiza —a su vez— en la oposición ciudad diurna/ciudad nocturna. La primera se halla marcada positivamente como el espacio de la industriosisdad, del comercio y del trajín cotidiano; la nocturna (marcada negativamente) constituye el espacio que alberga y a la vez esconde el vicio y la prostitución. Aquí mismo surge una contraposición: un asunto es la “ciudad nocturna” de los barrios periféricos donde se asienta la prostitución vergonzante y donde tocó fondo la vida de Santa. Otro, la “ciudad nocturna” de los barrios elegantes (como en el que

ella comenzó su carrera y alcanzó la fama), donde la prostitución y el vicio apenas se disimulan bajo apariencias “respetables” en los centros de diversión para las clases burguesas de la ciudad: el club, el casino, el café y el cabaret. Los primeros son literalmente inenabrigables; por eso se encuentran envueltos en el anonimato, pues confieren mala fama a los barrios que los albergan. Mientras los segundos se hallan a la vista de todos, con nombre y apellido, rebosantes de luz eléctrica. Más bien constituyen motivo de orgullo y símbolo de modernidad de la ciudad cosmopolita. Lo interesante es que —en su trayectoria primero ascendente y luego descendente— Santa recorre y habita todos los espacios, aunque se relaciona con ellos de modo cualitativamente diferente.

Sin embargo, dentro de dicho sistema de oposiciones, la ciudad de la novela no siempre tiene una calificación negativa o no se reduce sólo a esa dimensión. Llega un momento en que reviste también una dimensión positiva que se superpone a la primera; y entonces la ciudad es el espacio de la modernidad y del progreso, la “ciudad luz”, cuyos amplios bulevares iluminados evocan su modelo prototípico: París. Este nuevo sociograma se superpone al primero, tiene por núcleo condensador el alumbrado eléctrico de la ciudad, y se manifiesta particularmente en los pasajes del viaje de Santa al Zócalo para la ceremonia del grito. En la novela, el sociograma de la “ciudad luz” se presenta primeramente a nivel indicial;¹² empero, no sería comprensible si no se explicitara también su dimensión de valor que sólo puede ser su contraposición implícita al campo o a la provincia como espacio de la tradición y el atraso.

Finalmente, abundan representaciones sociales y fragmentos de preconstruidos culturales que funcionan como clichés o lugares comunes culturales, pero sin tener la envergadura de los grandes sociogramas ya señalados. Duchet los llama *ideologemas*.¹³ Citemos, a título de ejemplos, dos de ellos: uno es el del “oficial de milicia seductor” (el alférez),

¹² Las connotaciones, indicios o símbolos de la modernidad serían —en primer lugar— el alumbrado eléctrico; pero también los avances técnicos de la construcción, los nuevos usos del acero, el transporte urbano sobre rieles, el Centro Mercantil —que representa las formas de comercio moderno en las grandes ciudades del mundo— y las tiendas de moda que ponen al alcance productos importados para las clases altas.

¹³ Según Duchet, el ideograma es la más pequeña unidad perceptible de todo un sistema de representaciones que estructuran el imaginario social de una formación sociocultural en un momento dado. Es la *moneda* del sociograma.

muy presente en la novela rusa del siglo XIX (como Ana Karenina); otro, el de la identidad nacional —que aquí se revela en el rito del Grito—, cuya intención es reafirmar el sentido de pertenencia nacional.

CONCLUSIONES

No es éste un artículo que precise de conclusiones, pues tanto la estructura circular del trabajo como la estrategia de análisis son concluyentes en sí mismas. No obstante, hay tres aspectos que me gustaría retomar a modo de conclusiones: la poética del espacio novelado; el proyecto ideológico del autor, que logra permanecer oculto en los sociogramas dominantes y hace que la novela pocas veces haya sido bien leída; y, en tercer lugar, compartir la sensación que produce la lectura minuciosa de esta novela: la impresión de que fue escrita especialmente para celebrar la llegada de la iluminación artificial de la ciudad, pues su narrador se regodea en la descripción de los espacios de la ciudad nocturna iluminada.

En cuanto a lo primero, vale destacar la nitidez con que está organizada la poética espacial y la poesía descriptiva de la novela: los parajes naturales (del Ajusco y San Ángel); el espacio provinciano, tradicional y honesto en el que nació y creció Santa; así como el espacio cosmopolita y libertino de la ciudad moderna y luminosa donde murió.

En cuanto al proyecto ideológico del autor, se encuentra claramente estructurado en los ejes discursivos moral, bíblico y cristiano; en la polarización ideológica, moral y espacial de la vida en la ciudad *versus* la provinciana; y en un tercer eje que opone la modernidad tecnológica al atraso del mundo provinciano. Todos —como se puede apreciar en la lectura del texto— tejidos finamente en una trama de altura y calidad literaria.

Por último, un rasgo de la representación del espacio en *Santa* —y quizás un factor decisivo en su composición— es la minuciosa descripción que hace de los espacios de recreo. En efecto, al describir la vida nocturna de la ciudad de México, la narración no logra sustraerse al placer (al regocijo) de narrar; o no oculta su gusto contagioso de hacerlo con lujo de detalles describiendo lo que ocurre en el seno de ese

mundo nocturno apenas recientemente iluminado de modo artificial; y menos aún cuando se trata del espectáculo que ofrecen sus calles, plazas y avenidas en la apoteosis ritual de la celebración del grito de independencia en la plaza principal de una ciudad ahora “rebotante de luz”. Es el espectáculo nocturno de la ciudad de México que —al abrir el siglo XX— ha alcanzado ya su estatus de metrópoli a la altura de su paradigma canónico: París.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965 [París: Presses Universitaires de France, 1957].
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1972.
- Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*. 6a. ed. corregida y aumentada. 4 vols. México: Editorial Porrúa, 1995.
- DUCHET, Claude. “Pour une socio-critique ou variations sur un Incipit”. *Littérature* (febrero, 1971): 5-14.
- DUCHET, Claude, comp. *Sociocritique*. París: Fernand Nathan, 1979.
- DURKHEIM, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial, 1995 [1912].
- FRANCO, Rafael Olea, comp. *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005.
- GAMBOA, Federico. *Santa* [1903]. México: Ediciones Leyenda, 2004.
- JIMÉNEZ, Armando. *Sitios de rompe y rasga en la ciudad de México*. México: Océano, 1995.
- LIZARAZU ARIAS, Diego. *La fruición filmica: estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2004.
- MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*. París: Presses Universitaires de France, 1998.
- MORÁBITO, Fabio. *Los pastores sin ovejas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/El Equilibrista, 1996.

Discurso, teoría y análisis 29 (primavera, 2008): 11-45.

- MUSACCHIO, Humberto. *Diccionario enciclopédico de México visual*. 8a. reim-
presión. Bogotá: Panamericana Formas e Impresos, 1994 [1989].
- NEEFS, Jacques; Ruth Amossy; Marie-Claire Ropars-Wuilleumier; y Claude
Duchet. *La politique du texte: enjeux sociocritiques*. Problématiques. Lille:
Presses Universitaires de Lille, 1992.
- PATILLON, Michel. *Précis d'analyse littéraire: les structures de la fiction*. París:
Fernand Nathan, 1981.
- PERUS, Françoise, comp. *Historia y literatura*. México: Instituto de Investiga-
ciones Doctor "José María Luis Mora", 2001.
- PRENDES, Manuel. *La novela naturalista hispanoamericana: evolución y direc-
ciones de un proceso narrativo*. Madrid: Cátedra, 2003.
- ROBIN, Régine. "Para una sociopoética del imaginario social". En *Historia y
literatura*, compilado por Françoise Perus. México: Instituto de Investi-
gaciones Doctor "José María Luis Mora", 2001.
- SULEIMAN, Susan Rubin. *Le roman à these; ou, l'autorité fictive*. París: Presses
Universitaires de France, 1983.
- ZIMA, Pierre V. *Manuel de sociocritique*. Logiques sociales. París: Harmattan,
2000.