

Análisis de los paratextos de *Santa* (1903), de Federico Gamboa

Mariana OZUNA CASTAÑEDA*
Universidad Nacional Autónoma de México

Santa de Federico Gamboa fue publicada en 1903 (Barcelona, Talleres y Editorial Araluce), hecho que le permite integrarse al *corpus* literario del siglo xx. Más que su supuesto naturalismo, su compleja construcción de sentidos la convierte en un artefacto estético de relectura inagotable. Cualquier historia de la literatura mexicana e hispanoamericana pone a *Santa* como novela naturalista. La crítica en general suele definir el naturalismo para después cotejarlo contra las obras y asimilarlas dentro del movimiento.¹ Igual suerte corre la mayoría de la producción literaria hispanoamericana.

Ya en un pionero estudio sobre el naturalismo literario en México, Guadalupe García Barragán aseveraba: “como ya lo hemos expresado en varias ocasiones, casi no existe la obra naturalista pura, y mucho menos en Hispanoamérica; así que tenemos que hablar de producciones realista-naturalistas, romántico-naturalistas; o naturalistas con rasgos románticos, y viceversa, según la escuela literaria que en ellas domine”.² Recientemente, la filiación netamente naturalista de *Santa* ha sufrido mella crítica,³

* La elaboración de este artículo fue posible gracias al Programa de Becas Posdoctorales 2005 en la UNAM periodo II, cuyo apoyo permitió una estancia de investigación que se realizó en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Biblioteca Nacional (febrero 2006-febrero 2007). La versión original de este texto fue leída con el título “Más allá del espíritu, la carne. Más allá de la carne, sólo el arte. Análisis de los paratextos de *Santa* (1903), de Federico Gamboa”, en el Congreso de Novela Actual, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, noviembre de 2006. Aquella, ahora lejana, versión ha sido ampliada aquí.

¹ Véase la obra de Guadalupe García Barragán, “Memorias de Federico Gamboa, lo que a los críticos se les pasó por alto”, en *Ábside*, 36(1), pp. 16-36, y *El naturalismo literario en México. Reseña y notas bibliográficas*; además de las historias de la literatura hispanoamericana de José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2. *Del Romanticismo al Modernismo*, y de Cedómil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, t. II: *Del Romanticismo al Modernismo*. También la obra crítica de Manuel Prendes Guardiola, *La novela naturalista de Federico Gamboa*. Los críticos en general han pasado por alto la existencia previa de temas y ambientes sórdidos, introducidos y explotados con asiduidad durante el siglo XVIII, y después abrazados estrechamente por los románticos en su estetización de lo bajo; a este respecto cabe mencionar que señalarlos como exclusivos del naturalismo literario es soslayar la tradición.

² G. García Barragán, *El naturalismo literario en México...*, p. 31.

³ Refiero al interesado al volumen de trabajos de Rafael Olea Franco, ed., *Santa, Santa nuestra*. En él, José Luis Martínez Suárez considera que la famosa novela pertenece al realismo (“Génesis y recepción contemporánea de *Santa*, en R. Olea Franco, ed., *op. cit.*, pp. 37-38) en términos de su “contemporaneidad”, y matiza: “la obra de Federico abreva en la práctica experimental que intenta documentar la realidad, mas

hecho que no es de extrañarse, ya que el método seguido para hacer naturalista a *Santa* fue el mismo que hizo románticas o realistas a otras obras de la literatura mexicana y latinoamericana, es decir, el método que se esmera en definir un movimiento o corriente a partir de ciertas características, de ahí se empeña en cotejar dichas características en las obras.⁴ Tal proceder suele transitar por dos polos, a cual más insuficientes, que va de la sobreestimación de ciertos rasgos a la subestimación de otros para ubicar al texto.⁵ Para hacer sólo un apunte al respecto, desde finales del siglo XVIII un nuevo tipo de belleza y sobre todo de experiencia de lo bello, denominada medusea por Mario Praz, aparece en la literatura y el arte. Entre otras revoluciones estéticas, el romanticismo desarrolló una “fascinación de la corrupción”, la voluptuosidad, la religión, la muerte, por supuesto, y la crueldad se entrelazan para producir una sensibilidad distinta; por la escena literaria desfilan las bellas gibosas, negras, locas, epilépticas, tísicas, las bellezas otoñales: “se afectaba un verdadero gusto por la belleza minada por la enfermedad e incluso pútrida”.⁶ Personalmente me parece atractiva la idea de un roman-

desde ese mismo principio, el autor no puede hacer a un lado la presencia viva de cierto espiritualismo romántico que le lleva a romper lanzas por una actitud que llama *sincerismo*; por otro lado, la convivencia de la contemporaneidad de su obra con la estética decadentista, le lleva a tomar partido por la tematización de ciertos aspectos desagradables de la sociedad y el individuo degradado...” (*ibid.*, p. 39). En otro texto, Luis Quintana Tejera apunta: “Se ha dicho con frecuencia que *Santa* responde a características definitivamente naturalistas; quienes plantean tales afirmaciones quizás olvidan o no quieren ver la incidencia de las otras corrientes decimonónicas” (“Encuentro y diálogo de corrientes decimonónicas en *Santa*”, en R. Olea Franco, ed., *op. cit.*, p. 194); finalmente en este volumen Adriana Sandoval, sin negarle características propias del realismo y elementos del romanticismo, y “pinceladas adicionales” de naturalismo, considera que “La estructura de *Santa* es melodramática, al igual que muchos de sus elementos [...] es más bien una novela melodramática que juega a ser naturalista” (“*Santa*: un melodrama disfrazado de naturalismo”, en R. Olea Franco, ed., *op. cit.*, pp. 223-224). Tan diferentes asedios dejan ver que al afirmar que *Santa* “es” tal o cual cosa —la Naná mexicana—, también se oculta las otras cosas que también es *Santa*.

⁴ Y esto no sólo se aplica a las corrientes o movimientos literarios, sino también a los géneros, sobre esto véase Mariana Ozuna Castañeda. “La teoría de los géneros literarios en la literatura mexicana decimonónica, apuntes”, en *Decires. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, vol. 10, núm. 10-11, pp. 197-207. Este método, que recruce la dependencia de la literatura y de las culturas latinoamericanas en general, es, a juicio de Perus, una práctica de la historiografía literaria que tiende a reducir el ejercicio crítico a “la comprobación (o la impugnación) de los rasgos que definen al texto como integrante de la ‘clase’ (de objetos) que le corresponde. Inmoviliza el pasado y cancela toda posibilidad de restablecer los múltiples lazos que el texto mantiene con su propio pasado y de sacar a la luz los que lo siguen uniendo al presente”. Véase François Perus, “Crítica historiografía y tradición literarias”, en Ignacio Díaz Ruiz, coord., *Cultura en América Latina, deslindes del fin de siglo*, p. 133. Esto mismo señala José Ricardo Chaves, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*: “este tipo de planteamiento [...] fragmenta la innegable unidad literaria e ideológica del siglo en aras de una cuestionable taxonomía de escuelas, movimientos y corrientes” (p. 16).

⁵ Cf. lo que para el caso de la novela picaresca en América Latina afirma Antonio Candido en “Dialéctica da Malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”, en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8, pp. 67-89. En este artículo Candido expone las pocas semejanzas que existen entre los moldes picarescos españoles y la obra *Memórias de um sargento de milícias*; cf. también lo que para el caso de la picaresca mexicana se expone en Mariana Ozuna Castañeda, *Humor, sátira e ironía en Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de La Fachenda de José Joaquín Fernández de Lizardi*.

⁶ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 100. Valdría la pena repensar a la luz de las eruditas notas de este crítico el alcance que tuvo el romanticismo como revolución estéti-

ticismo “de corto plazo” y otro de “largo alcance”. El primero considerado como escuela literaria que inicia durante las últimas décadas del siglo XVIII —como ya menciona Mario Praz y secunda Isaiah Berlin— y llega hasta las primeras del siglo XIX; el segundo, afirma José Ricardo Chaves, obedece “a la noción más vasta de movimiento de ideas (filosóficas, literarias, estéticas, religiosas, mágicas, etcétera) que cruza todo el siglo con distintas intensidades y énfasis”.⁷ Esta segunda acepción explica mejor la heterogeneidad, de la producción literaria decimonónica.

Propongo más que una lectura de *Santa*, un ejercicio de lectura, que no parta de sus filiaciones a corriente estética alguna, sino de ciertas estructuras discursivas que conducen a sentidos precisos dentro de la obra. Me valdré del estudio que Gérard Genette realizó en su obra *Umbrales* (1987),⁸ donde el narratólogo se abocó a estudiar y comprender todos aquellos textos alrededor del texto; se refiere tanto a las solapas, cubiertas, lomo, cintillo y otros elementos en la periferia del texto, así como a las entrevistas, reseñas llamadas epitextos públicos; como al título, el nombre del autor, dedicatoria, epígrafes, prefacios diversos (prólogos, introducción, noticia, aviso, presentación), para él prefacio será aquel texto incluido en la obra que pueda considerarse como un “discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede”.

No abundaré acerca de los contenidos del libro de Genette que, por supuesto, rebasan lo que acabo de señalar; me interesa lo que el teórico analiza acerca del título, la dedicatoria, el epígrafe y el prefacio. Para este crítico todos los paratextos son “umbrales” de sentido que deben ser atravesados por la lectura para llegar al texto, además inciden necesariamente en las expectativas y órdenes de nuestra lectura: “¿cómo leeríamos el *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises*?”, pregunta el mismo Genette.⁹

ca que produjo y mantuvo un repertorio de temas, motivos, argumentos e imágenes contradictorio sobre la belleza durante todo el siglo XIX. En este sentido, los elementos de erotismo transgresor de *Santa* invitan a ser repensados de cara a la espesura de la tradición romántica, como es la noción de lo horrible bello que trascendió en escritores como Sacher Masoch y Joris Karl Huysmanns; o bien la belleza enferma y moribunda cuya presencia se acentuará con tintes científicos en el naturalismo literario, y con tintes plásticos en el simbolismo y por supuesto en el decadentismo y modernismo. Quede este apunte como eso, un apunte que debe desarrollarse en otras páginas.

⁷ Hasta donde sé José Ricardo Chaves es el primer autor mexicano que realiza esta propuesta de manera puntual y clara. Véase J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 17. Este autor incluiría en el romanticismo la literatura finisecular.

⁸ Este trabajo es parte de una investigación mayor sobre la novelística de Federico Gamboa, de la cual se han dado a conocer dos aproximaciones previas: Mariana Ozuna Castañeda, “El ‘naturalismo literario’ de Federico Gamboa”, en *Fronteras diluidas entre historia y literatura*, y Mariana Ozuna Castañeda, “Historias de una piedra o positivismo y profecía en *Santa* de Federico Gamboa”, en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 18, pp. 133-162. Si bien el artículo ya mencionado de Quintana (véase nota 3) revisa el título y el prólogo de *Santa*, no se aproxima a estos paratextos siguiendo la hipótesis que aquí planteamos, pues se muestra más interesado por una aproximación global de la obra, así reflexiona en torno al espacio y tiempo de su discurso.

⁹ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 8. En este caso hay ya una relación más compleja entre el título de la obra de Joyce y la experiencia de lectura que ese título desata, me refiero a la intertextualidad, compleja serie de relaciones entre textos que el mismo Genette explora en su obra *Palimpsestos*.

No considero paratextos los actuales estudios preliminares de las ediciones de *Santa*, me ceñiré a los paratextos originales: título (Santa), epígrafe (del profeta Oseas), dedicatoria (“A J. F. Contreras”), prefacio (estilo directo de la protagonista) y nota (firmada “F. G”). Propongo aquí que dichos paratextos movilizan sentidos permanentes a lo largo del texto para efectos determinados, de manera que en *Santa* se imbricarían al menos dos líneas de sentido de manera consistente y simultánea: la religiosa y la estética, ambas brindan inusual densidad y profundidad a la obra; de su imbricación emerge lo mismo un discurso de erotismo que va de lo sutil a lo negro, que un discurso sobre la lucha primigenia entre el Bien y el Mal, o bien otro donde el arte se muestra si no por encima, sí fuera de ese orden.

Título y subtítulo

A decir de Genette el título tiene la función primordial de designar, además de que en ocasiones se acompaña de algún señalamiento genérico, como en el caso de *El diablo en México. Novela de costumbres* de Juan Díaz Covarrubias; el subtítulo es un claro aviso del tipo de novela a la que se expone el lector, conduciendo su expectativa. Hay pues una relación entre el título y el texto, por ejemplo títulos argumentos, como el caso paródico de *Historia de la grandeza y de la decadencia de César Birotteau, vendedor de perfumes, adjunto al alcalde del segundo distrito de París, caballero de la legión de honor, etc.*, de Honoré de Balzac, o más cercano a nuestro tiempo *Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre*, de Gabriel García Márquez.

Durante el siglo XIX el romanticismo, en su exaltación del héroe trágico, generó títulos considerados como la “exposición de un tema”, donde el tema era el héroe de la obra, caso de *Aurelia*, *Madame Bovary* y *El conde de Montecristo*, entre muchos, de suerte que el lector aguarda conocer la historia de ese sujeto cuyo nombre da título a la obra; como si la novela entera deseara satisfacer extensamente la pregunta ¿quién es...?: ¿quién es el conde de Montecristo?, para este caso el título entra en conflicto con la aparición protagónica de Edmundo Dantés, pues a pesar de su papel central en los primeros capítulos de la obra de Dumas, el título en este caso resulta en un efecto estético, el misterio; el lector espera desde el título la aparición del conde, y Dumas se la brinda de una manera inesperada.¹⁰ Un caso español es el de *La Regenta*, donde el misterio abierto por el título se ve satisfecho cuando el lector sabe quién es la Regenta mucho antes de que ella aparezca en la narración, el nombre del personaje ensombrecido por su “otra identidad” revela desde el título mismo que es justo esa otra identidad

¹⁰ Habría que añadir que el efecto de misterio se ve reforzado por la estructura de dilación que ofrece el folletín.

la que importa, podría decirse, la verdadera identidad del personaje. Otro ejemplo donde el título afecta la lectura progresiva es en la obra de Flaubert, pues no sólo expone el tema, sino que una vez leída *Madame Bovary* acaso emerge el gesto amargo de la ironía romántica: por una parte Emma va alejándose de los atributos que se quieren en una “señora de”, en una “madame” en términos de las implicaciones sociales que este distintivo tenía en la sociedad en la que se desarrolla la novela; además, Emma se empeña por ser algo más que la señora ‘de Bovary’, pero su individualidad (Emma), queda sepultada tras la condena que para ella significa sólo ser justamente la señora de Bovary, el título da qué pensar al respecto.¹¹

Además de designar la obra, el título es el paratexto que circula con mayor facilidad entre el público (sabemos más nombres de obras que obras leídas), de manera que en ocasiones, dice Genette, el título tiene una función seductora sobre el receptor, lo atrae hacia el texto.¹² En nuestro caso, el título de la novela de Gamboa establece estrecha relación con el epígrafe, segundo paratexto de la obra. Éste procede de la Biblia; este hecho no sólo confirma el sentido religioso que está presente en el título sino que lo orienta, es decir, la ambigüedad que pudiera haber en el sentido que posee el título adquiere un cierto anclaje a partir de las palabras del profeta del Antiguo Testamento, como veremos posteriormente.

Santa, además, en tanto título, como en la tradición romántica, coincide con el nombre de la protagonista de la narración, esto será corroborado después de atravesar el umbral de la dedicatoria en el prefacio, donde la voz de Santa se deja oír: “No vayas a creerme santa, porque así mi llamé”,¹³ esta aclaración evidencia el sentido religioso católico que también posee el término; en el título y en el nombre de la protagonista conviven en tensión el sustantivo de nombre propio por el que reconoceremos al personaje —Santa—, y el uso tanto de sustantivo como de adjetivo del término “santa”, esto se aprecia si construimos el enunciado “Ella es Santa” que, sin la marca distintiva de la mayúscula, pone al descubierto la tensión. Así que Santa en una frase exhibe su propia indeterminación como personaje en dos momentos: uno negativo, antes de darnos a conocer su identidad, niega la cualidad adjetiva de su nombre: “No vayas a creerme santa”; y otro, que sirve para alejar esa cualidad de pureza y pristinidad de sujeto que habla. Así, quien habla no es una santa, sólo se llama Santa; pero “Tampoco me creas una perdida emparentada con las Lescaut o las Gautier, por mi manera de

¹¹ Indicaríamos aquí sin abundar, que la relación de incongruencia en términos de identidad que el lector establece entre el título y el nombre del personaje (Edmundo Dantés-Conde de Montecristo; Ana Ozores-La Regenta; Emma-Madame Bovary) pone de relieve el tema del doble, tan caro y prolífico a la literatura romántica, y tan esclarecedor en términos del conflicto que vive el sujeto moderno.

¹² G. Genette, *op. cit.*, p. 68. Sobre la seducción de los títulos Genette cita a Furetière: “Un bello título es el verdadero proxeneta de un libro” (*ibid.*, p. 81); esta cita es muy a propósito del tema de *Santa*. El nombre de la protagonista es lo más atractivo en su oficio: “¡mira que tiene gracia!... ¡Santa!... Sólo tu nombre te dará dinero, ya lo creo; es mucho nombre ese...” Federico Gamboa, *Santa*, p. 75.

¹³ F. Gamboa, *op. cit.*, p. 65.

vivir”,¹⁴ de nuevo la personalidad de quien habla se niega a ser definible con claridad: no es una santa, aunque se llame Santa, y si bien su manera de vivir *podiera parecer* la de una perdida, no lo es en el mismo sentido en que lo fueron las Lescaut o las Gautier.¹⁵

En seguida se acaba la indefinición: “Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio”.¹⁶ La afirmación en pasado y presente cobra un sentido literal cuando sabemos que quien habla lo hace desde el más allá, desde otro plano de existencia. Tanto la frase “Barro fui y barro soy”, como lo que le sigue confirman el campo semántico sagrado, religioso, marcado desde el título, continuado en el epígrafe y entrelazado en constante tensión con el nombre de la protagonista.

El epígrafe

Según Genette, el epígrafe se ha ubicado usualmente después de la dedicatoria;¹⁷ a diferencia del lema el epígrafe sostiene una estrecha relación con el texto, porque ha sido seleccionado por el autor: “el epígrafe (casi) asumido depende del discurso autorral, y por esta razón diré que su función es la de un prefacio lapidario”.¹⁸ Genette señala para el epígrafe cuatro funciones: 1) justificación del título; 2) explicación del texto, precisando o subrayando “indirectamente su significación”; 3) el efecto del autor del epígrafe citado, ya no el epígrafe sino el autor del mismo resulta connotativo, y 4) el efecto epígrafe en sí, pues su presencia o ausencia habla de la época, del género o de la tendencia del texto.¹⁹

El epígrafe que aparece en *Santa* es:

Yo les daré rienda suelta; no castigaré a vuestras hijas cuando habrán pecado, ni a vuestras esposas cuando se hayan hecho adúlteras; pues que los mismos padres y esposos tienen trato con las rameritas [...] por cuya causa será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido.

Oseas, caps. IV, V, 14²⁰

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Manon Lescaut es el personaje principal de la novela francesa del siglo XVIII del Abate Prévost, cuyo título original fue *La verdadera historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*, publicada dentro de un proyecto mayor *Historia de un hombre de bien* entre 1728-1731; es considerada una obra adelantada al tomar el tema de la marginalidad en términos positivos, pues la protagonista, Manon, es una prostituta. Mientras que Margarita Gautier es la prostituta protagonista de *La dama de las camelias* (1848) de Alejandro Dumas, hijo.

¹⁶ F. Gamboa, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷ G. Genette, *op. cit.*, p. 123.

¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 133-136.

²⁰ F. Gamboa, *op. cit.*, p. 64.

Como ya se dijo, el epígrafe orienta y refuerza la ambigüedad del título, además, como se verá, resulta fundamental el peso moral del autor del epígrafe —Oseas el profeta—, así como su disposición entre el título y la dedicatoria.

La dedicatoria y la instancia prefacial

Si bien Genette consigna que la dedicatoria fungió como búsqueda de protección o bien como rastro del encargo de una mecenas en forma muchas veces de epístola dedicatoria, para el siglo XIX ésta “no se mantiene más que por su función prefacial, y el destinatario será un colega o un maestro capaz de apreciar el mensaje”.²¹ Gamboa dedica su novela como sigue: “A Jesús F. Contreras, escultor. En México”;²² el dedicatario es público: “una persona más o menos conocida con quien el autor manifiesta tener, por su dedicatoria, una relación de orden público: intelectual, artístico, político u otros”.²³ A esta simple pero iluminadora dedicatoria sigue una carta que funciona como prefacio nada común, pues está escrito a dos voces, la de Santa misma y la de Federico Gamboa.

No vayas a crearme santa, porque así me llamé. Tampoco me creas una perdida emparentada con las Lescaut o las Gautier, por mi manera de vivir.

Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio.

[...]

Cuando reí, me riñeron; cuando lloré, no creyeron en mis lágrimas; y cuando amé, ¡las dos únicas veces que amé!, me aterrizaron en la una y me vilipendiaron en la otra. Cuando cansada de padecer me rebelé, me encarcelaron; cuando enfermé, no se dolieron de mí, y ni en la muerte hallé descanso; unos señores médicos despedazaron mi cuerpo, sin aliviarlo, mi pobre cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa...

Acógeme tú y resucítame, ¿qué te cuesta?... ¿No has acogido tanto barro, y en él infundido, no has alcanzado que lo aplaudan y lo admiren?... Cuentan que los artistas son compasivos y buenos... ¡Mi espíritu está tan necesitado de una limosna de cariño!

¿Me quedo en tu taller?... ¿Me guardas?...

En pago —morí muy desvalida y nada legué—, te confesaré mi historia [...] Ya verás cómo me perdonas, ¡oh, estoy segura, lo mismo que lo estoy de que me ha perdonado Dios!

Hasta aquí, la heroína.

De mi parte debo repetir —no para ti, sino para el público— lo que el maestro de Auteuil declaró cuando la publicación de su *Fille Elisa*:

«Ce livre, j'ai la conscience de l'avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappée à la nature délicate et brûlante de mon sujet, apporte autre chose à l'esprit de mon lecteur qu'une méditation triste»

F. G.

²¹ G. Genette, *op. cit.*, p. 107.

²² F. Gamboa, *op. cit.*, p. 65.

²³ G. Genette, *op. cit.*, p. 113.

La primera parte de esta carta-prefacio es ficticia y autoral, escrita por la heroína de la obra, detrás de quien, sabemos, está el autor como lo está detrás de todo. La segunda parte, firmada con las iniciales F. G. funciona de dos formas: 1) corrobora con la frase “hasta aquí la heroína”, que quien antes se expresaba era Santa misma, con lo que se refuerza el pacto ficticio de esa porción del prefacio, y 2) esclarece con la frase “no para ti, sino para el público”, que la dedicatoria al escultor es remitida por el autor y no por la heroína o por el narrador, hecho significativo para las reflexiones siguientes.

Los sentidos que atraviesan los umbrales

Como se ha visto estos paratextos pertenecen a dos campos de sentido: la religión católica y el credo estético. El umbral del título connota una ambigüedad deliberada de alcances interesantes: Santa es el nombre de la heroína, nombre que corresponde a quienes nacen el día de Todos Santos, el término pertenece además a un campo semántico inequívoco, el religioso católico; pronto aparece el desencuentro: *Santa*, la novela, relata la vida de una prostituta, pero lo respectivo a lo santo es lo virtuoso, lo perfecto, ausente de culpa, el relato se contrapone al significado del nombre. En el término “santa” resuenan excedentes de sentido activados por los paratextos subsecuentes, y por supuesto por la narración misma, excedentes que se acumulan y se amalgaman por momentos.

El epígrafe condensa las profecías terribles del profeta Oseas sobre el pueblo de Israel, aquí el fragmento funciona de manera distinta a distintos niveles: como sinécdoque del libro entero del profeta, como refuerzo del sentido religioso del término “santa”, a la vez que establece un tono de superioridad moral del enunciador, el profeta es la voz de la voluntad divina; el extracto indica claramente que las mujeres pecadoras (esposas adúlteras) no serán castigadas porque los padres y esposos son también pecadores, mensaje que no dejará de ser pertinente una vez que iniciemos la lectura de la novela. El epígrafe y sus connotaciones funcionan como activadores del sentido religioso del término “santa”, haciéndolo pertinente para el receptor en ese contexto. Al mismo tiempo introduce el otro tema de la novela, la prostituta, pero ya no sólo en un contexto de la moral social del México finisecular, sino profundamente tematizado por el fondo religioso.

En este epígrafe funcionan tres de las cuatro funciones que le atribuye Genette: justifica el título, el autor citado tiene un peso específico para la lectura del epígrafe mismo y, además, como veremos, nos explica la significación de la novela. Oseas es uno de los doce profetas menores del Antiguo Testamento, en sus textos construye la analogía del matrimonio entre Dios (esposo) y su pueblo (esposa), así cuando ésta se entrega a otros hombres (otros dioses, otras religiones) estos actos de herejía son considerados en el texto como fornicación, es decir, idolatría. Una de las versiones biográficas sobre Oseas refiere que éste se casó con una ramera redimida, simbolizando así el amor incondicional de Dios hacia su pueblo, si éste recupera el camino hacia su verdadero esposo.

El tono sentencioso del epígrafe, el léxico que salpica la obra, así como las imágenes apocalípticas mantienen esta línea de sentido vigente a lo largo de la obra.²⁴ Este paratexto no sólo explica el sentido espiritual, católico, que sostiene la obra desde una interpretación cristiana, sino que explica por qué Santa no es como las Lescaut o las Gautier; Santa como la esposa de Oseas, como el pueblo mismo, será redimida. En este sentido se explica por qué el epíteto preferido del narrador para con Santa sea de orden religioso y no civil: “pecadora”, la llama, pues haber entregado su virginidad al alférez es calificado de “pecado” en términos de falta a los mandamientos divinos y no de falla a la moral social, el talante del pecado puede apreciarse si atendemos la imagen de su familia cuando arroja a Santa del hogar: “Volvió [Santa] el rostro y sólo contempló a su madre entre los brazos de sus hermanos, la diestra levantada como cuando la

²⁴ En cuanto al tono sentencioso, un botón de muestra: “Más que sensual apetito, parecía un ansia de estrujar, destruir y enfermar esa carne sabrosa y picante que no se rehusaba ni defendía; carne de *extravío* y de *infamia*, cuya dueña, y juzgando *piadosamente*, pararía en el *infierno*; carne mansa y obediente a la que con impunidad podía hacerle cada cual lo que mejor le cuadrara [...] ¡que en este *Valle de lágrimas* fuerza es que todos los mortales *carguemos nuestra cruz* y aquel a quien en suerte le tocó una pesada y cruel, pues que perezca!” (F. Gamboa, *op. cit.*, p. 126, énfasis mío); en cuanto al léxico por ejemplo “pecadora” que aparece como epíteto de la joven, y extensivamente a la ciudad: “una noche en que el *ídolo* sentíase contenta de veras, casi dichosa, y sus *idólatras* la festejaban con más rendimiento quizá que de ordinario, todos disputándose sus besos a nadie escatimados por sus labios rojos, *tentadores* y frescos, que se dejaban aplastar de los labios masculinos que se les ayuntaban secos, ardientes, contraídos de lúbrico deseo; todos de ella hambrientos, lo mismo el de turno que el de la víspera y el del día siguiente...; una noche excepcional, en que Santa considerábase *reina de la entera ciudad corrompida*; florecencia magnífica de la metrópoli secular y bella, con lagos para sus arrullos y volcanes para sus iras, pero *pecadora, pecadora, cien veces pecadora*; manchada por los *pecados* de amor de razas idas y civilizaciones muertas que nos legaron el recuerdo preciso de sus incógnitos refinamientos de primitivos; *manchada por los pecados* de amor de conquistadores brutales, que indistintamente amaban y mataban; *manchada por los pecados* de amor de varias invasiones de guerreros rubios y remotos, forzadores de algunas de sus trincheras y elegidos de algunas de sus damas; *manchada por los pecados* complicados y enfermizos del amor moderno...” (*ibid.*, pp. 165-166, énfasis mío); de las imágenes que articulan la poética religiosa en la historia se encuentra la visión que tiene Santa cuando abandona el burdel para vivir con el torero español, llamado El Jarameño, en ella se muestra el tono sentencioso bíblico de una visión cuasi apocalíptica: “Cerradas las vidrieras de la sala, abajo, y las de algunas alcobas, arriba, todos sus cristales apagados presentaban resplandores de incendio y se diría que *por momentos las llamas asomarían sus purificadoras lenguas de endriago y lamerían el edificio entero, tenazmente glotonamente, hasta envolverlo en imperial manto fantástico de fuego y chispas; hasta alcanzar con sus crines de hidra la altura de sus techos y, retorcidas, dementes, voraces e infinitas, multiplicarse a fuerza de instantáneos contactos, cabalgando de un golpe veinte machos en una sola hembra* —como es fama sucede con algunas flores orientales—, pues veinte llamas temblorosas habrían de fundirse en una sola llama, que soportaría la ígnea embestida, brillando más, retorciéndose más... *Santa veía ese incendio justiciero que arrasaba el burdel*, a punto de producirse, alucinada e inmóvil sobre la acera.

—¿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!*

[...] Recuperando el sentido de lo real, Santa miró de nuevo a la casa...” (*ibid.*, pp. 210-211, énfasis mío). Cabe advertir que el narrador va adquiriendo el tono sentencioso para luego establecer que era sólo la imaginación fantástica de la protagonista, esto imprime mayor lirismo a estas imágenes que de la misma manera en que aparecen, desaparecen de la narración.

mandan irse, en solemne grupo patriarcal de los justicieros tiempos bíblicos”, y la reflexión de Santa misma: “ya que no había tenido el valor de arrojarse al río de su pueblo, que le brindaba muerte, olvido, la purificación quizá, y si había tenido la desvergüenza de tirarse a éste en que ahora se ahogaba, tan nauseabundo y sucio, ¿debería acabar de ahogarse y de perecer en el revuelto limo de su fondo!”²⁵ El epígrafe pone en pie una perspectiva sobre la novela, pues hace posible que la narración de la vida de una joven prostituta desde sus inicios hasta su muerte irremediable (lo que sí hace la famosa *Naná* de Zola, y que había venido siendo contada por la novela realista y naturalista en Europa) pueda leerse también en clave de historia cristiana ejemplar de pecado, culpa, expiación y redención.²⁶

Desde este punto de vista, *Santa* se nos revelaría como una novela que confronta los valores cristianos de su público: no sólo se trata de un mensaje que advierte a las jóvenes sobre los caminos de los que deben alejarse, sino que al final de la vida de sufrimiento y amor de la desdichada prostituta su nombre —Santa— re- aparece ante el lector, pero ahora resplandeciente, rehabilitado en toda su fuerza en la lápida del cementerio de Chimalistac,²⁷ y es ahí cuando resuena también la voz perentoria del profeta: “no castigaré a vuestras hijas cuando habrán pecado, ni a vuestras esposas cuando

²⁵ *Ibid.*, p. 123. Es de tal naturaleza religiosa la falta de Santa, que tan pronto como en el primer capítulo un cliente le pregunta a la joven prostituta “¿Qué quieres que te regale cuando te mueras?”, a lo que ella responde “Mándeme usted decir misas” (*ibid.*, p. 92).

²⁶ Hipólito, único devoto de Santa, acude al cementerio a visitar diariamente su tumba, en una suerte de peregrinación, ahí se nos dice: “Transfigurado, su rostro horrible vuelto al cielo, vueltos al cielo sus monstruosos ojos blanquizcos que desmesuradamente se abrían, escapado del vicio, liberado del mal, convencido de que ahí, arriba, radica el supremo remedio y la verdadera salud, como si basase el alma de su muerta idolatrada, besó el nombre entallado en la lápida” (*ibid.*, p. 362), Hipólito, quien había sido presentado al inicio de la novela como “un granuja de marca mayor, un sátiro impenitente” (*ibid.*, p. 129), sufrirá una transformación primera por la pasión que Santa despierta en él, pasión que se convertirá en amor que lo atormenta al no ser correspondido, y finalmente ese amor salvará a Santa y a Hipólito, quien compartirá con Santa una casta noche como esposos, para poco tiempo después ser “salvado” espiritualmente.

²⁷ Vale la pena recordar en este punto que en el burdel de mala muerte en que Santa termina su descenso en el mundo de la prostitución, se repite el ritual de iniciación con que apareció a las puertas de la casa de Elvira:

“—¿Cómo te llamas?— preguntó a Santa.

—Santa— repuso ésta.

—Pues desde hoy te llamas Loreto, ¿qué Santa ni qué tales!...

—Y hasta el nombre encantador se ahogó en la ciénaga” (*ibid.*, p. 328).

Santa pierde el nombre pero adquiere otro, el de Loreto, una advocación mariana; sin embargo, esta pérdida del nombre no debe considerarse necesariamente con la pérdida de la identidad, pues que deja de ser “Santa” sólo para los clientes, ya que el narrador —última autoridad en la diégesis— continúa llamándola Santa. Además, ese último descenso es descrito como sigue: “A pesar de la decadencia de Santa, esta gehena la anonadó. ¿Qué noches y qué tardes y qué mañanas y qué agonía!” (*idem.*); “gehena”, de origen hebreo que refiere el infierno o purgatorio judío, es un término que definitivamente abona al sentido religioso del texto. A partir de ese momento inicia su breve pero profunda rehabilitación espiritual, y ésta viene acompañada de la recuperación plena de su nombre para decirse a sí misma: “—Le dirás a un ciego que toca el piano en tal casa de tal calle, que Santa, ¡fíjate!, que Santa está muriéndose y quiere verlo, nada más, y que se venga contigo, ¡corre!” (*ibid.*, p. 331).

se hayan hecho adúlteras”, sino que “será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido”. Al principio de la novela —que es el final postrero en términos del orden cronológico de la historia— Santa advierte más allá de la tumba: “¡me ha perdonado Dios!”, ¿acaso puede decir lo mismo el lector? El castigo fue anunciado y dirigido desde el epígrafe hacia la sociedad y puntualmente a los miembros masculinos.

En cuanto a la dedicatoria y al prefacio, éstos introducen en la obra el ámbito artístico. Jesús F. Contreras era el escultor mexicano más famoso del fin de siglo, de aires decadentes y cuya discapacidad (perdió una mano) encarnaba la imagen trágica y romántica del artista. Aquí no sólo se manifiesta la amistad y admiración de Gamboa por la obra de Contreras, sino que se le involucra con calculado efecto estético: la heroína se dirige a Contreras por un motivo fundamental, porque es un artista, y más precisamente un escultor. Santa lo interpela desde un no-lugar, habla el espíritu de Santa, es una súplica posterior a su muerte, una trasgresión de niveles narrativos (metalepsis), y este hecho debe llamar nuestra atención como lectores, porque es posterior cronológicamente al perdón divino.

Hemos de aceptar que Santa es personaje de una ficción seudonaturalista que imita el marco humano haciendo hincapié en el aspecto fisiológico y del medio, por ello menstrua, pierde la virginidad, se vuelve dipsómana y muere; pero entrelazadas con esta poética, aparecen dos argumentos: el de una pecadora que se redime y logra el perdón divino, y el de esa alma que vuelve desde su propia muerte para hablar con el escultor mexicano con el fin de solicitar una resurrección estética. Puntualicemos: se le concede a Santa hablar desde la muerte no dentro de la narración de su propia historia —la novela propiamente dicha—, porque las reglas de verosimilitud de la narración impiden tal acción; Santa habla desde un paratexto (otro nivel narrativo), donde no operan las mismas restricciones del mundo de ficción desplegado por la novela.

Hay que advertir que mientras Santa es personaje de la novela, su vida nos es narrada como si se contara la inevitabilidad de un movimiento físico, ella misma hace la analogía con la caída de la piedra:

¿Y quiere usted que le diga por qué me comparo a una piedra...? Porque yo muchas veces, cuando criatura, las lanzaba así, en el Pedregal y me causaba pena no poder detenerlas, verlas tan chiquitas golpeándose contra peñas grandes, de puntas de lanza y filo de cuchillo, que las volteaban, les quitaban pedazos, sin que ellas lograran detenerse, ni las raíces de los árboles, sus hojas o sus ramas las defendieran, no; continuaban cayendo, cayendo, más pequeñas y destrozadas mientras más caían, hasta que invisibles —y eso que me asomaba por descubrirlas, agarrándome a algo sólido— nomás dejaban oír un sonido muy amortiguado, el de los golpes que se darían allá abajo...²⁸

²⁸ *Ibid.*, p. 180.

Santa se mira a sí misma como un piedra que se despeña indefectiblemente, ella hace consciente con estas líneas emitidas en discurso directo que no es dueña de sí, sin embargo, una vez muerta, liberada de esas leyes ineludibles y perdonada por su caída espiritual, Santa puede tomar la palabra para hablar; de hecho a lo largo del discurso hay escasas intervenciones directas del personaje, impera la narrativización de sus pensamientos por parte del narrador, este recurso marca que el personaje posee poca injerencia en su propia historia.

Así, parece que hay, al menos, dos pactos ficticios en esta novela: el del prefacio, y el del resto del texto. Esta espiritualidad o cualidad fantasmal de Santa es consistente con la idea católica común de que prevalece el espíritu cuando ha muerto la carne, el espíritu aparece poco (si no que nunca) en la novelística naturalista típica de los Goncourt y de Zola. Es interesante además que Santa se dirija al artista justo cuando ya no es cuerpo,²⁹ para solicitarle otro, el que sólo puede proporcionar un escultor, uno que no se corromperá no sólo porque sea de bronce, mármol o granito, sino porque en ese cuerpo su belleza tendrá otra carne, no será la que sedujo a toda una metrópoli viciosa, sino carne admirada, superior, que no conduzca a la tentación, sino a la elevación del espíritu. El artista para el romanticismo es un Segundo Hacedor,³⁰ que establece mediante su sensibilidad una comunicación sutil con la única verdad, la belleza. En este caso un artista, Gamboa, dedica su obra a otro artista, Contreras: de la literatura a la escultura, de un arte a otro, sin impedimentos porque hablan el mismo lenguaje estético, el de la belleza. Éste aparece en *Santa* desde el prefacio como la otra línea de sentido, las descripciones del cuerpo de Santa que lo comparan constantemente al de una estatua por su dureza,³¹ los referentes religiosos,³² la estética decadente que asoma por todo el texto en descripciones plásticas muestran los códigos estéticos que sostienen a *Santa*.³³

²⁹ Esta intervención se adelanta al desenlace, como si estuviera ya asentado por el tema de la novela (la vida de una mujer caída) el final fatal que aguarda a la joven.

³⁰ Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, pp. 15-47. No es fortuito que sea un escultor el elegido de Santa y de Gamboa; hay que traer a la mente a Pigmalión y Galatea (en el capítulo III de la primera parte al referirse a Santa se la llama “Friné de trigueño y contemporáneo cuño” (F. Gamboa, *op. cit.*, p. 126); Friné era una cortesana griega, amante de Praxíteles y cuya desnudez fue más persuasiva —retóricamente hablando— que la oratoria de su abogado; cuando enfrentó un juicio por impiedad, el discurso de defensa no surtió efecto, así que se desnudó a Friné frente a sus juzgadores: no debían privar al mundo de tal belleza, Friné fue exonerada. Véase la pintura de Jean-Léon Gérôme, *Friné ante el Aerópago*, 1861, que se encuentra en el Hamburg Kunsthalle.

³¹ Dos citas: “los miembros mejorcitos del Sport Club celebraron con cena orgiástica el hallazgo de esta Friné de trigueño y contemporáneo cuño”; “Pues Santita es preciosa [...] y maciza [...] maciza como una estatua” (F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 126, 185).

³² Una cita más, por cuestión de espacio: “devotamente [Santa] se sacó un viejo escapulario que ya no podría llevar más, que tenía que ocultar” (*ibid.*, 93).

³³ “Los tres [Santa y sus dos hermanos] se juntan en el jardín bien iluminado por su foco de arco y por los haces de luz caídos de puertas y ventanas encima de su césped marchito. De cuando en cuando, lo cruzan por una esquina rápidos camareros, conduciendo platos de manjares calientes que humean y dejan en el aire aromas de comida. Allá, lejos, dos bultos hablan y el eco de lo hablado se esparce y flota ininteligible.

Oseas no condena a Santa, el epígrafe advierte: serán los hipócritas los azotados, mientras que las ramerías y adúlteras no serán castigadas. Desde este umbral se advierte la redención de Santa, que se concreta en la novela cuando Hipólito postrado frente a su tumba reza un Ave María. La imagen de un ciego postrado rezando ante una lápida en la que sólo está escrito el nombre, es una imagen blasfema de un culto personal. Santa será perdonada tras su muerte, ha sido perdonada desde el epígrafe para el lector y lo confirma en la instancia prefacial.

El arte le concede no ya el perdón porque no puede acusarla, sino la resurrección, la verdad del arte, la vida “eterna” en una escultura y en una novela: si su carne triunfadora se halla en el cementerio, y su espíritu ha sido perdonado. La belleza de Santa que el arte de las manos de Contreras recreará no es sólo física sino también la verdadera belleza moral, belleza que Santa ha recuperado por vía de su penitencia y paz interior lograda durante los escasos días pasados al cobijo del amor de Hipólito —ciego que mira su otra belleza—, esa “intangibile” verdad de la belleza permanece en la piedra y en la letra. Mientras vivía la belleza de Santa provocaba ser saboreada, posesión siempre insuficiente, mientras que la oferta del barro del Segundo Hacedor promete ya no desgracia, ni castigo, sino adoración y anhelo, gozo superior libre de culpas, hecha escultura su belleza no será tentación sino acceso para la elevación de los hombres.

El orden de los umbrales enuncia, además, el de las poéticas u órdenes: Santa-título contiene en tensión el sentido de adúltera redimida de la cita bíblica y el de “renacida” en la obra de arte (escultura) del prefacio; es barro en dos momentos distintos de manos de dos Hacedores (el Divino y el humano). Y es “meditación triste” para los lectores contemporáneos de Gamboa. Que el epígrafe anteceda a la dedicatoria y al prefacio parece indicar que el orden del discurso divino (que es amoroso perdón en este caso) antecede y es fundamento del credo estético, en el que Santa gozará no de otra alma, sino de un cuerpo nuevo.

Asido a un árbol, un borracho probablemente, muy agachado, a punto de perder su equilibrio, mira a la tierra con terquedad y fijeza alarmantes. De los gabinetes y de la cantina —hasta del salón de baile— parten carcajadas, taponazos, armonías. Y de la fuente del centro cuyo chorro escurridizo y débil simula lágrimas incontenibles de honda pena, desahuciada, el sonido que brota acongoja con sus balbucesos” (*ibid.*, p. 167). En este *locus* sus hermanos notifican a Santa de la muerte de su madre: el jardín nocturno con su árbol y fuente, se trastoca con los detalles de la luz artificial, el borracho, los olores a comida, y la contrastante fiesta alcohólica del interior, el césped marchito y la fuente pintan un *locus amoenus* degradado. Cuando Hipólito rescata a Santa del último burdel la imagen recuerda a Orfeo —personaje mítico que ha representado al artista por antonomasia y que reaparece en la pintura finisecular de Gustave Moreau— descendiendo a los infiernos por Eurídice, en el caso de Santa la imagen es de nuevo convertida en visión degradada, y a diferencia del poeta antiguo, Hipólito sí recupera a su amada aunque sólo sea para perderla en breve: “Se la llevé, en efecto, pagando lo que adeudaba. Salieron los demás, hasta la mitad de la calle, no creyendo que aquello fuese realidad. El ciego entró a Santa en el carruaje, siguiéndola después, y como Jenaro subió al pescante ni más ni menos que un lacayo, las sombras de la noche y del arrabal completaron el hechizo. Triunfalmente, arrancó el carruaje” (*ibid.*, p. 332).

Bibliografía

- ALEGRÍA, Fernando, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Hanover, Ediciones del Norte, 1986. (La Serie Rama, 505)
- ARGULLOL, Rafael, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona, Destino Libros, 1990. (Destinolibro, 307)
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Trad de Antoni Vicens y Marie Paul Sarazin. 3a. ed. Barcelona, Tusquets, 2002. (Ensayo, 34)
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*. Ed. de Henry Hardy. Trad. de Silvana Marí. [España], Taurus, 2000. (Pensamiento)
- CANDIDO, Antonio, “Dialéctica da Malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”, en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8, San Pablo, USP, 1970, pp. 67-89.
- CHAVES, José Ricardo, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Poética, 2005. (Cuadernos del Seminario de Poética, 22)
- ECO, Umberto, coord., *Historia de la belleza*. Trad. de Maria Pons Irazazábal. Milán, Lumen, 2004.
- GAMBOA, Federico, *Santa*. Ed. de Javier Ortiz. Madrid, Cátedra, 2002. (Letras Hispánicas)
- GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe, *El naturalismo literario en México. Reseña y notas biobibliográficas*. 2a. ed. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993. (Cuaderno del Centro de Estudios Literarios)
- GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe, “Memorias de Federico Gamboa, lo que a los críticos se les pasó por alto”, en *Ábside*, 36(1), 1972, pp. 16-36.
- GENETTE, Gérard, *Umbrales*. Trad. de Susana Lage. México, Siglo XXI, 2001. (Lingüística y Teoría Literaria)
- GOIC, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, t. II: *Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona, Crítica, 1990.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis, coord., *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II: *Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987. (Crítica y Estudios Literarios)
- MARTÍNEZ SUÁREZ, José Luis, “Génesis y recepción contemporánea en *Santa*: 1897-1904”, en Rafael Olea Franco, ed., *Santa, Santa nuestra*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005, pp. 37-50. (Serie: Literatura Mexicana, 8)
- OLEA FRANCO, Rafael, ed., *Santa, Santa nuestra*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005. (Serie: Literatura Mexicana, 8)
- OVIDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2. *Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid, Alianza, 1997.
- OZUNA CASTAÑEDA, Mariana, “El ‘naturalismo literario’ de Federico Gamboa”, en *Fronteras diluidas entre historia y literatura. México siglo XIX*. México,

- UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas / Fundación para las Letras Mexicanas (próxima publicación).
- OZUNA CASTAÑEDA, Mariana, "Historias de una piedra o positivismo y profecía en *Santa* de Federico Gamboa", en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 18, primavera de 2005, pp. 133-162.
- OZUNA CASTAÑEDA, Mariana, *Humor, sátira e ironía en Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda de José Joaquín Fernández de Lizardi*. México, UNAM, FFL, 2005. (Tesis doctoral)
- OZUNA CASTAÑEDA, Mariana, "La teoría de los géneros literarios en la literatura mexicana decimonónica, apuntes", en *Decires. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, nueva época, vol. 10, núms. 10-11, 2007, pp. 197-207.
- PERUS, François, "Crítica, historiografía y tradición literarias", en Ignacio Díaz Ruíz, coord., *Cultura en América Latina, deslindes de fin de siglo*. México, UNAM, CCYDEL-DGAPA, 2000, pp. 127-138.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. de Rubiñén Mettini. Barcelona, El Acanalado, 1999.
- PRENDES GUARDIOLA, Manuel, *La novela naturalista de Federico Gamboa*. Logroño, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2000. (Biblioteca de Investigación, 31)
- QUINTANA Tejera, Luis, "Encuentro y diálogo de corrientes decimonónicas en *Santa*", en Rafael Olea Franco, ed., *Santa, Santa nuestra*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005, pp. 191-208. (Serie: Literatura Mexicana, 8)
- SANDOVAL, Adriana, "*Santa*: un melodrama disfrazado de naturalismo", en Rafael Olea Franco, ed., *Santa, Santa nuestra*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005. (Serie: Literatura Mexicana, 8)