

La Rumba y Santa, señales del cuerpo amado por *Micrós* y Gamboa. (En el centenario de *Santa*)

I

Entre el 22 de noviembre de 1913 y el 10 de enero de 1914 tuvo lugar en la librería de Francisco J. de Gamoneda, conocida como "Librería General", la que puede considerarse como última campaña del Ateneo de la Juventud o generación del centenario, una serie de ocho conferencias en las que predominó el interés por lo mexicano. Pedro Henríquez Ureña se ocupó de Juan Ruiz de Alarcón, Jesús T. Acevedo disertó sobre la arquitectura colonial, Luis G. Urbina y Manuel M. Ponce ofrecieron una revisión de la literatura y música mexicanas. Federico Gamboa obsequió sus opiniones sobre la novela mexicana a los distinguidos asistentes al ciclo de charlas aquel amanecer de 1914, año de incertidumbre para muchos personajes del viejo régimen. En la edición de la conferencia de Gamboa preparada por José Emilio Pacheco en 1988, este crítico advierte que

El sistema de preferencias establecido por Gamboa —*El Periquillo sarniento*, *Astucia*, *Los bandidos de Río Frío* como las tres obras fundamentales del siglo XIX en la narrativa mexicana— pasó a nuestras historias literarias y nadie hasta el momento parece haberlo impugnado. [...] Gamboa defiende la seriedad del género novelístico,

Miguel Ángel Castro. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas, secretario académico e investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

Micrós fue un cuentista, mas como quiera en todo cuentista hay potencialmente un novelista, y él con su "Rumba" llegó a los altos dominios del género.

"suprema florescencia de una civilización", capaz de abarcarlo todo y regir un dominio más vasto que el de la historia.¹

Tal parece que don Federico se decidió a levantar el inventario de una biblioteca que en cualquier momento saldría a remate, con el dueño incluido. En esta lista se resalta además de Lizardi, Inclán y Payno, a José T. Cuéllar y Ángel de Campo, *Micrós*. Gamboa evitó referirse a su propia obra y se abstuvo de criticar a sus contemporáneos, aunque no dejó de enumerarlos. Sin embargo hizo una excepción y otorgó un amplio reconocimiento a la vida y obra de Ángel de Campo, aquel colega con quien había compartido el seudónimo de *Bouvard y Pécuchet*² para trazar juntos o alternadamente algunas crónicas bajo el título de "Siluetas que pasan", que entregaron a las prensas de *El Mundo*. De hecho, algunos de los párrafos de la conferencia que Gamboa dedicó a *Micrós* los había anotado años antes en su *Diario* el 8 de febrero de 1908, fecha de la muerte del cronista, a quien finalmente ubicó entre las siguientes coordenadas:

¹ Federico Gamboa, *La novela mexicana*. Edición preparada por José Emilio Pacheco. México: UNAM / Universidad de Colima, 1988, p. 10-11. (La Crítica Literaria en México, 4).

² El seudónimo se inspiró en la obra de Gustave Flaubert; Gamboa afirma en esta conferencia que colaboró junto con Ángel de Campo en una revista de modas editada por el catalán Juan Buxó, y en su *Diario* consigna que lo hicieron hacia 1895. Alguno de estos datos parece inexacto o está por corroborarse, lo que he podido comprobar es que los textos firmados con el seudónimo compartido aparecieron en la edición diaria de *El Mundo* entre junio y noviembre de 1899.

³ Subrayado mío. Este calificativo asignado por Gamboa ha sido ratificado por buena parte de la crítica que se ha ocupado de *Micrós* y, en ocasiones, asociado con el de *sentimentalista*.

Siendo *Micrós* el continuador de Fernández de Lizardi, y más inmediatamente de Cuéllar ¡cuán atrás deja a entrambos, y cuál se palpa que nos hallamos frente a un artista completo, más afinado, más culto, con una maestría harto superior, espontánea y adquirida, para manejar los útiles del oficio! *Micrós* no sabe ver colectividades ni multitudes, su campo de observación es reducido, individual, pero dentro de sus términos, yo no sé hasta la fecha, de rivales que osen enfrentársele. En rigor, *Micrós* fue un *cuentista*, mas como quiera en todo *cuentista* hay potencialmente un *novelista*, y él con su "Rumba" llegó a los altos dominios del género, de *novelista*, y muy talentoso por añadidura, nadie podrá bajarle un punto. Más que de *costumbrista*, de *impresionista*³ hay que calificarlo; dado que en lo que sobresalía era en la pintura de lo que de algún modo

impresionaba su ánimo. A este respecto, Luis Urbina declara que: "*Micrós* poseía una facultad retentiva verdaderamente estupenda; lo que él veía quedaba para siempre grabado en su cerebro como en una placa fotográfica... Sus negativas, las retocaba con manos de artista; con elementos reales componía cuadros imaginativos, pero su reproducción no era simple y sin objeto, sino intencionada y simbólica; dentro de su ligereza epigramática y zumbona, había un fustigador de vicios e injusticias sociales, y aquí, en el moralista, aparece un aspecto peculiar de *Micrós*, quizá el más distintivo y característico: el de la ternura, el de la piedad, el de la misericordia... *almas de niños y almas de mujeres eran su predilección...*"⁴

Predilección, la última, compartida por don Federico. Estos compañeros de banca y oficio, que pertenecían a diferentes clases sociales y que, por tanto, le apostaban a dos mundos distintos, acomodaron su formación positivista con su fe católica, y se dieron a vivir intensamente el apogeo del porfiriato. Despidieron al ya entrañable México viejo, contemplaron los funerales de la generación nacionalista —Altamirano, Prieto, Payno, Riva Palacio, Cuéllar hicieron mutis entre 1893 y 1897— y participaron en las lecturas que llegaban de Europa y que, como sabemos, tuvieron un talentoso promotor en Manuel Gutiérrez Nájera. Más o menos así gastaron sus treinta y tantos años *La Cocardière* y *Micrós*. Vale recordar que la ciudad de México ante la modernidad que la atraía, y frente a los límites que fijaba el régimen del orden y progreso durante la última década del siglo XIX, asignó a narradores, poetas y cronistas la tarea de confirmar la aparición de zonas de luces y sombras; les confirió la misión de explorar los pliegues de la realidad, que habían adquirido curiosos y complejos matices, así como cierta obligación de juzgar las actividades que habían comenzado a violar los horarios e instalar nuevos hábitos entre los ciudadanos. Se trata de una convocatoria que la ciudad de

⁴ Gamboa hace referencia a su vida y a la amistad que trabó con Ángel de Campo desde la infancia en el Instituto de don Emilio Baz. Recoge, asimismo, los juicios sobre el cuentista de Luis G. Urbina y Antonio de la Peña y Reyes. Interesa sobremanera la pista que indica que *Micrós* dejó cuatro libros impresos, pues conduce a pensar que *La Rumba* apareció como libro después de su aparición como folletín de *El Nacional*, o bien que De Campo editó otra obra. Gamboa atribuye el "eclipse de *Micrós*" a una campaña que el grupo modernista desató en su contra: "Ellos, los 'modernistas', dentro de sus preciosismos y truculencias, salvo la poda sanitaria consumada para desterrar los vulgarismos ya naturalizados en nuestra habla, nada dejaron, digo, sí, nos dejaron sin las muchas más joyas con las que holgadamente habría enriquecido *Micrós* la novelística nacional. Carguen ese pecado en su conciencia, muy más ligero, aunque grave, que los aplausos con que cargó *Micrós*, casi cuarentón, a su tumba del cementerio de Dolores, hacia la que se partió el 8 de febrero de 1908." *La novela mexicana...*, p. 43 y ss.

México ha dirigido sistemáticamente a los mejores amantes, a aquellas inteligencias capaces de reconocer la belleza y los defectos de su cuerpo, a escritores dispuestos a estudiarlo, dotados de fino oído para escuchar los latidos de su corazón y con buena vista para descubrir la intención de sus movimientos, capaces de describir aquellas escenas de la comedia o del drama humanos que años antes había enumerado el profundo y certero Francisco Zarco al final de sus reflexiones sobre el "México de noche".⁵ Entre los que respondieron al desafío de la modernidad del entresiglo destacan, me parece, Ángel de Campo y Federico Gamboa, que eligen el realismo como fórmula con algunas aproximaciones naturalistas, y como materia a los marginados, de modo que la enumeración que Mauricio Magdaleno considera para el primero vale para el segundo:

vencidos, fanfarrones, horteras, farsantes del gran sainete de este mundo, *rameras*, niños, infelices, ladrones, bestias humanas a las que tunde un común destino atroz, hilachas de la vida, esquirilas de seres, residuos dolorosos de humanidad, inadaptados, jínadaptados todos!⁶

En un primer momento esta elección de *Micrós* y Gamboa satisface la curiosidad de la burguesía y tranquiliza la conciencia de las buenas familias, sin embargo en la lectura profunda deja signos fundamentales de espacios y vidas, señales literarias del espíritu de un pueblo amenazado que se refugia en los suburbios, las vecindades o el burdel. El arquetipo de la mujer caída que logró la pluma de Gamboa, y que hoy festejamos, había sido suficientemente anunciado:

La que iba a convertirse en la novela más popular de varias generaciones —escribe Vicente Quirarte—, la que lograría ser la segunda en incorporarse al cine sonoro, contaba con un público que estaba a su espera. En *San-*

⁵ *La Ilustración mexicana*, t. 3 (1852), p. 160. Por su interés, el párrafo merece citarse:

"Y las escenas más raras, y los contrastes más extraordinarios de la vida íntima se verifican a un tiempo sin que los separe más que una pared. Aquí un agonizante; el muro lo divide de una escena de amor; y luego sigue una mesa de juego; y luego un hombre ebrio, que ronca, y su esposa que llora de dolor y de vergüenza; y más allá una cuna en que un niño sonríe dormido, y los autores de sus días lo contemplaban ufanos y mudos por no despertarlo, pero sus miradas dicen más que todas las palabras; y en el piso superior hay un joven que llora su aislamiento y su abandono; y en otra vivienda una joven siente estremecimientos nerviosos y pesadillas sin saber por qué, y pasa la noche en vela orando entre dientes; y se oyen las esquilas de los conventos, y las religiosas bajan al coro, y se oye la mística armonía de sus cantares... He ahí el mundo. Las escenas todas de la vida están juntas, existen en un momento mismo y se ignoran unas a otras todas las dichas y todas las penas del género humano. [...] La calma uniforme de la ciudad es aparente, y hay placeres y dolores que no se adormecen..."

⁶ Ángel de Campo, *Pueblo y canto*. Prólogo y selección por Mauricio Magdaleno. México: UNAM, 1939, p. XIII. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 9).

ta confluyen la energía salvaje de la Cecilia de *Los bandidos de Río Frío*, los andares de la inquietante Rumba perfumando los portales de la Plaza Mayor; la implacable coquetería de la Anselma de José Peón Contreras; los vaivenes de la Fragatita de Alberto Leduc, que sólo se iba con hombres del mar.⁷

Es la mujer la que posee el cuerpo amado pero, como apunta Margo Glantz, el cuerpo más acosado y el más herido, ya que observa que en el mismo prólogo de la novela, Gamboa hace que Santa se defina como un "cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa". "Y ese cuerpo es, añade la misma Glantz, carne de una novela que se pretende *austera y casta*, modelo de educandos..."⁸ El pecado que cometía la mujer raptada o seducida era moral, pero sobre todo social. Y si la víctima era pobre, la condena era absoluta. Por eso, ante el engaño o la violación deciden huir o abandonarse, quedarse sin madre ni padre, vivir en la orfandad y en la indefensión como queridas o como prostitutas. La resistencia que debía mostrar el cuerpo femenino de acuerdo con aquella mentalidad se cifra en el "pobre pero honrada". "La intención del varón era natural, tolerada e incluso fomentada, explica Rafael Sagredo: la correspondencia de la mujer, a pesar de ser obtenida por la presión y la violencia, aparecía como un acto voluntario y por lo tanto reprochable."⁹ Ni Gamboa ni *Micrós* podían escapar del todo a esa mentalidad, sin embargo fueron capaces de amar y compadecer literariamente a esas marginadas.

II

Me interesa detenerme en *La Rumba* y otros dos relatos de *Micrós* que tratan sobre prostitutas tan sólo para señalar su importancia como antecedente de la nove-



⁷ *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México, 1850-1992*. México: Cal y Arena, 2001, p. 375.

⁸ *La lengua en la mano*. México: Premiá, 1983, p. 43. (La Red de Jonás).

⁹ Rafael Sagredo Baeza, *María Villa (a) "La Chiquita"*, no. 4002. *Un parásito social del Porfiriato*. México: Cal y Arena, 1996, p. 33. (Los Libros de la Condesa). Sagredo no duda en recurrir a la literatura para explicar el caso de María Villa (prostituta que asesinó a una compañera de oficio) porque Federico Gamboa y otros autores —Jesús Contreras, Julio Ruelas, José Juan Tablada, Enrique Santibáñez y, por supuesto, Ángel de Campo— se interesaron por caracterizar la vida de estas mujeres. El investigador advierte que Gamboa tuvo conocimiento del crimen y lo consignó en su *Diario* (8 de marzo de 1897), con cierta preocupación por la posibilidad de ser citado a declarar, ya que él y Jesús Contreras habían conversado la noche anterior con Esperanza Gutiérrez, la víctima que en vida gastó el alias de *La Malagueña*. *Ibid.*, p. 132-134.

Para ella el peligro es mayor porque es atractiva y porque pronto descubre el poder de su cuerpo joven que llama naturalmente las miradas en el tranvía.

la a que deseamos rendir tributo en ocasión de su centenario de vida pública.

En *La Rumba* pueden encontrarse algunos anticipos del drama de *Santa*. Remedios Vena pertenece a un grupo social que por su marginación e inocencia está a merced de los seductores. Como mujer, carece de la preparación para evitar los riesgos de la calle y, aunque es lista y vivaz, precoz y algo maliciosa, no tiene la estructura moral para vencer las tentaciones. Para ella el peligro es mayor porque es atractiva y porque pronto descubre el poder de su cuerpo joven que llama naturalmente las miradas en el tranvía y da lugar al coqueteo e insinuaciones de los hombres mayores del vecindario.

Había una muchacha seria entre aquellas, una rapazuela que no jugaba ni al *pan y queso*, ni al *San Miguelito*, ni a las *visitas*. Decíanle la "Tejona" por su cara afilada y sus modales broncos; era la hija de D. Cosme Vena, era Remedios.

Prometía ser una mujer de aspecto varonil; rasgaban casi su estrecho vestido las formas precozmente desarrolladas, con enérgicas curvas. Era muy niña; pero en sus ojos de dulzura infantil, cruzaban a veces esos relámpagos elocuentes, esas miradas de mujer que en nada se parecen al candor. Acentuábase el relieve de sus labios de sonrisa impúdica, acorde con la nariz picarescamente arremangada y el andar atrevido, el ademán provocativo de la muchacha, la más bonita del barrio. Era muy niña; pero ya el cura la detenía en el confesionario más tiempo que a las otras muchachas de la *Doctrina*; el tendero le tomaba la mano, se la oprimía largo rato, mientras ella reía como una loca, echando atrás sus opulentas y negrísimas greñas.

Era suave el cutis de su enérgica garganta morena y robustos sus brazos, que tenían algo de pétalos de flor entrevistados por las desgarraduras de las rotas mangas. Los muchachos la temían por sus fuerzas. *Chito* quiso un día abrazarla, decirle al oído frases aprendidas muy temprano, que ella sin comprender sospechaba qué

decían, y derribó a Chito de un empujón y Chito era el valiente entre los chicos de la Rumba.¹⁰

La mayor parte de quienes han estudiado *La Rumba*, —que no son pocos y que siguen sumando su interés— ratifican su lugar en el realismo mexicano y destacan el tratamiento de la identificación del personaje con la mísera plazuela de barrio.¹¹ Lo que no es de extrañar, porque como anota María del Carmen Millán *La Rumba*

con sus tipos indispensables y sus costumbres petrificadas por la fuerza de la repetición, simboliza al pueblo, sordo, estático, limitado. El tranvía, que la anima con el ruido de sus cascabeles, representa el movimiento, la huida, la comunicación con un mundo menos sucio e injusto, la mudanza de esa vida sin perspectivas. Con la música de aquellos cascabeles van y vienen las ilusiones de Remedios; pero ella está tan identificada con su barrio que lleva el mismo nombre y no podrá romper su cerco a pesar de sus rebeldías.¹²

Sagredo propone “considerar que la mayor parte de las mujeres seducidas eran de origen humilde, posiblemente campesino”, que se encontraban insertas en un barrio “lejano” y “triste”, “albergue de las gentes de mala alma”, como *La Rumba*, y que, en algunos casos, se hallaban desamparadas, pues “las pobres no tienen ni quién vea por ellas. [...] Ella —se justifica Remedios— no había nacido para vivir encorvada sobre la costura, recibiendo un miserable sueldo, buscándose una enfermedad del pecho o del pulmón”.¹³ Redimen a Remedios su pertenencia al barrio y su arrepentimiento de pretender ser como las “rotas”. En lo que toca a otras aproximaciones entre *La Rumba* y *Santa*, importan algunos de los rasgos de los personajes secundarios: el amor del tendero, el barcelonete Mauricio Peláez, que al igual que Hipólito es incondicional de su amada y se interesa

¹⁰ Ángel de Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba*. Edición y prólogo de María del Carmen Millán. México: Porrúa, 1981, p. 192-193. (Escritores Mexicanos, 76).

¹¹ Yliana Rodríguez González en su artículo “*La Rumba y Tomóchic: una lucha entre lo intemo y lo extemo*”, publicado en *Literatura mexicana del otro fin de siglo* (Editor Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2001, p. 295-307), analiza los espacios en ambas obras y hace la siguiente observación: “Hay entre los personajes y las cosas una interrelación que estructuralmente ocupa un mismo nivel. Por ejemplo, el fuego, en un principio diabólico, da carácter a la plaza (al barrio y sus habitantes): bocas de fragua son las ventanas de la iglesia; manchón rojizo es la herrería; la acera está encandecida; el crepúsculo es ardiente, y en función de esa fragua se define a Remedios: ‘había crecido sólida como aquellos metales, ardiente como aquellas llamas que hacían brillar sus pupilas como ascuas, templada como el acero para el trabajo y muerta ya bajo la suave ternura de su pecho la poesía de la virgen, pero con la cabeza poblada por los caprichos de la mujer’”.

¹² Ángel de Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba...*, p. xiv-xv.

¹³ Sagredo, *op. cit.*, p. 34.



sinceramente por ella; la rudeza del padre de Remedios comparte algo de la dureza de los hermanos de Santa, el triángulo de Napoleón Cornichón, Remedios y Mauricio frente al de "El Jarameño", Santa e Hipólito; y las escenas del mundillo de la barandilla y el escándalo, donde el pueblo se tensa para contemplar cómo se castigan sus propios vicios. Es evidente que la narración y el discurso de las novelas corren por distintas vías, y en este sentido no hay que olvidar que *La Rumba* apareció por entregas en *El Nacional*, doce años antes que *Santa*. Sin embargo, no sobra insistir en que estas novelas se vinculan, entre otras cosas, por la ciudad de México, esa urbe ansiosa de modernidad que respiraba perfumes franceses, fomentaba las pasiones y acumulaba resentimientos. Por ello el agua cristalina que corre por los ríos de los alrededores de Chimalistac, al llegar a las calles se transforma en el agua sucia de las alcantarillas. La fuente de la plaza en *La Rumba* se encuentra abandonada y sucia, apenas capaz de rescatar las risas de los niños y los rumores de los vecinos.

En "El inocente", cuento de *Micrós* que apareció en la *Revista Azul* y fue recogido posteriormente en *Cartones*, el narrador sigue los pasos de Soledad, alias *La Ojona*, al patio de "Las culebras", vecindad perdida en los alrededores de la ciudad, en un rumbo donde no transitan vehículos, y que es como un pueblo fantasma cuyos habitantes parecen pertenecer a una "raza patibularia". En esa vecindad la prostituta tiene a su hijo enfermo y lo visita un día a la semana. Su oficio en la casa de *La Coronela* le impide tenerlo con ella. Sale de su prisión junto con una compañera y se distinguen por el cigarro, la bata y las zapatillas de seda. Los vecinos la reconocen y las mujeres, cuando ven pasar el coche que la conduce, refunfuñan "Ahí va la *esa*". El narrador se compadece de esta miseria, subraya el amor de madre de *La Ojona*, justifica su incapacidad porque es una mujer ignorante y trata de comprender su sufrimiento:

El *inocente* aquel día estaba en cama. Partía el alma la criatura: el enfermillo, exangüe, era una llaga; era un niño repugnante de cabeza fenomenal; orejas transparentes, mucosas pálidas y piel maculada por las huellas verdes de las cataplasmas, manchones de yodo o escaras desprendidas; los dientecitos sucios, dientes típicos de Hutchison; el cuello inflamado y endurecido por las escrófulas.¹⁴

El niño no sobrevive, los esfuerzos de su madre resultaron inútiles, y con esa muerte se alimentarán las raíces profundas de aquel sentimiento de culpa que la atormentaba todas las noches cuando el recuerdo de Robertito —tal era el nombre del inocente— la asaltaba y sentía deseos de ir a verlo, pero se lo impedía el ciego que tocaba el piano y llamaba a bailar. Sin embargo, ni siquiera esa culpa que la enloquece logra sacarla de su prisión. El cuerpo mancillado se asocia a la carne enferma y el autor, si bien admite la influencia del determinismo, denuncia el mal social que produce esos engendros mediante la fórmula de la piedad asociada a la marginación para tratar a sus desvalidos personajes.

Rafael Sagredo reconstruyó y publicó en 1996 la historia de una prostituta que tenía el alias de *La Chiquita*, quien quitó la vida a una compañera de oficio. Ángel de Campo publicó un relato con el título de "El entierro de la Chiquita", por lo cual podría pensarse que se refiere a esa infortunada mujer. No es así, *La Chiquita* que mató a *La Malagueña* (y no de otro modo) respondía al nombre de María Villa, y lo hizo un día de marzo de 1897, por lo que fue juzgada y sentenciada. Este suceso dio, por cierto, material a don Federico para la historia de *Santa*, pues el escritor estuvo a punto de verse involucrado en aquellos hechos, tal como su personaje en un episodio de la novela. Gamboa cuenta en su *Diario* que conoció a Esperanza Gutiérrez, *La Malagueña*, y aun conversó con ella poco antes de

**Rafael Sagredo
reconstruyó y publicó
en 1996 la historia de
una prostituta que
tenía el alias de *La
Chiquita*, quien quitó
la vida a una
compañera de oficio.**

¹⁴ *Micrós*, *Cartones*. Ilustraciones de Julio Ruelas. México: Imp. de la Librería Madrileña, 1897, p. 62. Edición facsimilar en el centenario de su aparición. Presentación de Miguel Ángel Castro. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas / SEP-Unidad de Publicaciones Educativas, 1997.

No obstante, el texto de *Micrós* y la historia de María Villa permiten pensar que el alias de *La Chiquita* debía ser más o menos común en el medio.

que fuera asesinada.¹⁵ "El entierro de la Chiquita" de *Micrós* apareció en la *Revista Azul* tres años antes de los hechos criminales, pero como fue recogido por su autor en la edición de *Cartones* que salió a la luz en 1897, con ilustraciones de Julio Ruelas, se puede pensar que hace referencia a María Villa.

No obstante, el texto de *Micrós* y la historia de María Villa permiten pensar que el alias de *La Chiquita* debía ser más o menos común en el medio. De Campo narra la vida de Antonieta que, ante el fracaso de su matrimonio y la pobreza, cae fatalmente en todos los excesos sin que nada lo pueda evitar. Casimiro Landa, amante fiel que, como Hipólito, es capaz de perdonar la conducta de su desviada esposa que pierde hasta el nombre: "¡Le decían la 'Chiquita', 'Cristina, la Chiquita'!" La descomposición del amor corresponde a la secuencia del esquema consabido del drama conyugal: dudas, un hijo muerto, reproches, pobreza, celos, traiciones, pleitos y frustración acaban con la esperanza de la pareja:

Y la amaba a pesar de todo, a pesar de su dignidad, a pesar de su educación, a pesar de sus amigos, a pesar de aquellos párrafos de periódicos que hicieron público el adulterio, por más que sólo con iniciales se indicaron los nombres. Desde entonces sólo dos veces la había visto, una en un cenador de Tívoli, fumando y rompiendo copas, otra en una feria apostando con el dinero de un cincuentón, al *as de bastos*.¹⁶

Casimiro no tuvo valor para matarla, matarse él ni matar a nadie; el final del drama estaba anunciado por la conducta depravada de *La Chiquita*, que murió de congestión alcohólica mientras "despachaba". *Micrós* traza entonces una serie de escenas que remiten al lector a los escenarios de *Santa*, a una casa como la de Elvira:

Bailaba una danza sin poderse tener en pie por la embriaguez y el cansancio, cuando cayó para atrás amora-

¹⁵ Rafael Sagredo, *op. cit.*, p. 129-134. Véase nota 9.

¹⁶ *Cartones...*, p. 22-23.

tada y rígida, hubo gritos, enmudeció el piano, las mujeres volando las batas chillantes quisieron huir espantadas, los varones las siguieron y un gendarme, el del punto que hacía la ronda, les cerró el paso. Acudió el Comisario con el personal de la Demarcación, y el practicante inútilmente flageló, sacudió, quemó: ¡era tarde! Estaba bien muerta, ahí en la alfombra, con pelo rojo, zapatillas azules, y una gardenia marchita en la opulenta cabellera.¹⁷

La ironía del narrador llama a la compasión por los personajes, y siente pena al contemplar el cadáver de la prostituta que mostraba todavía rasgos de su belleza, cuerpo que se queda solo porque les causaba miedo a las compañeras de tan "vergonzosa esclavitud", obligadas, además, a irse a otras casas a prestar sus servicios, pues no se debía reír en donde había un muerto: "cerraron la vivienda y no tuvieron valor ni para ahuyentar a tres americanos ebrios que golpeaban el zaguán gritando: —Venir y abre a nosotros, *Chiquita*." La descripción del pobre entierro sintetiza el drama de esas marginadas con pocos pero atinados trazos:

Paró una carroza de las más humildes seguida de un *wagon*. Casimiro huyó refugiándose detrás de un árbol. Sonaron las campanadas de aviso y entró la caja humilde. Detrás la "Cuca", la "Madrileña", la "Tarántula", la "Ojerosa", "Chole lunares" y dos desconocidas con enaguas negras u oscuras, que se conocía a leguas que eran prestadas, unas porque arrastraban, otras porque dejaban al descubierto las zapatillas, algunas de color. Venían varios varones, el cantinero, el pianista, algunos trasnochadores de camisa sucia y ojos desvelados y traían flores, ramilletes marchitos con portabuquets finos...¹⁸

Micrós insiste en la indulgencia, en el perdón, al igual que Gamboa, por eso procede al examen del cuerpo, del espacio que habita, respira con él su soledad y su



¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25-26.

miseria, explora sus deseos, y comprende, hasta donde le es posible, el castigo a que someten su sexualidad esas mujeres. "Y aquel ser débil ante el dolor, la perdonaba ahí".

Otras reflexiones nos exigen Remedios, Soledad y Antonieta, alias *La Rumba*, *La Ojona* y *La Chiquita*, respectivamente, primas mayores de *Santa*, mujeres atraídas por la pluma urbana de *Micrós* que, junto con ella, esperan lecturas que en vez de perdonarlas sean capaces de reconocer las señales de su cuerpo y acercarse a su espíritu.