



Facultad de Estudios Superiores

**Acatlán**

UNIVERSIDAD NACIONAL

AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

ACATLÁN

*“DOS VERSIONES FÍLMICAS PARA ENCARNAR A UNA PECADORA:*

*ETERNAMENTE SANTA”*

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR DE TITULACIÓN

INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA E HISTORIA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS PRESENTA:

BLANCA ISABEL LÓPEZ ALVARADO

ASESOR: HUGO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

SANTA CRUZ ACATLÁN, ESTADO DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2012.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS.

“He aquí que el temor del Señor es la sabiduría, y el apartarse del mal, la inteligencia” Job 28:28.

Al dador de la vida, la sabiduría y la inteligencia, al Todopoderoso, mi agradecimiento por haberme permitido completar este ciclo.

A mi abuelo y a mi madre quienes me enseñaron amar la lectura del primer Libro que dejó honda huella en mi vida Las Sagradas Escrituras, que aunque ausentes en el cuerpo se hallan presentes en mi recuerdo y amor.

A mi padre que me inspira en su fortaleza como árbol que aún en la vejez está firme en la fe de su Señor.

A mi esposo, compañero inseparable por su apoyo en el diario caminar de la vida. Quien ha compartido alegrías y sinsabores.

A mi hija Blanca Elizabeth, porque estoy segura que el amor en familia nos inspira, ante cualquier reto para alcanzar nuestras metas con dedicación y disciplina, entendiendo también que ningún esfuerzo inspirado en la verdadera sabiduría e inteligencia, carece de recompensa.

# Índice

Introducción	3
Capítulo 1:	6
<i>Santa</i> : una vida contaminada por la descomposición social de la modernidad decimonónica	
1.1 El naturalismo de Zola	6
1.2 El naturalismo en México	9
1.3 Federico Gamboa representante del naturalismo mexicano	14
1.4 Argumento de <i>Santa</i> y su naturalismo	20
Capítulo 2:	
Características psicosociales de Santa como arquetipo de la prostituta	22

2.1 La prostituta a través del lente literario y fílmico	22
2.2 Santa tema atrayente para un “ <i>longseller</i> ”.	25
2.3 La novela precursora del tema prostitutas del cine mexicano	26
2.4 El perfil que mejor encarna <i>Santa</i>	32
2.5 Cánones naturalistas planteados por Gamboa en <i>Santa</i>	35
Capítulo 3:	
	43
Dos filmes para una Santa que se volvió melodrama	
3.1 Interpretación fílmica de Lupita Tovar en la versión de Moreno	43
3.2 La versión de Norman Foster	61
3.3 Convergencia y divergencias entre Moreno y Foster	75
Conclusiones	80
Fuentes	84

## Introducción

El presente trabajo obedece a un gusto por la literatura y el séptimo arte, así también responde, de manera favorable, a la convocatoria de conocer más sobre un tema siempre atractivo que representa la profundización en el discurso del texto hecho imágenes. La selección del tema respondió en un principio a que tuve acceso a un número mayor de materiales para abordar las versiones cinematográficas de *Santa*, novela harto conocida del escritor mexicano Federico Gamboa, mismos que dan fe del interés que continuamente ha despertado su obra para muchos estudiosos, y que, lejos de menguar, parece revitalizarse y resurgir en el panorama de análisis, para alejarse cada vez más de los lugares comunes que abundan en las primeras interpretaciones, que no pasan de superficiales.

Me he aproximado a todo un universo de lecturas sobre la novela del periodista y escritor porfiriano, que, como dijera Octavio Paz, personifica al hombre de su tiempo, que trasciende tiempo y espacio para formar parte de la herencia cultural para ser universal. Inclusive, cuando se suponía una empresa no tan azarosa, por tener mucha tela de donde cortar y fueran pocos los materiales a los que tuve acceso, al final no resultó tan sencilla: se tuvo que hacer una cuidadosa selección de éstos, los más idóneos para el tipo de trabajo a desarrollar, en este caso, el análisis del personaje protagónico de *Santa*.

También en esa búsqueda pude percatarme que, en las historias de la literatura (incluso en los apartados sobre las letras mexicanas), muy pocas líneas se dedican a este escritor mexicano, y para tener mayor información sobre la obra literaria de Gamboa, se consultó a la investigadora María Guadalupe García Barragán, cuyo estudio sobre el naturalismo en México, clarificó la ruta a seguir, y, de esa forma, acercarme por completo a la novela y sus respectivas versiones cinematográficas, cuestión que no presentó problema alguno, dado que, afortunadamente, y a raíz del avance tecnológico en cuanto a medios audiovisuales, se puede tener acceso a cualquier material fílmico y su respectiva transferencia en CD.

Para establecer líneas tradicionales del discurso “naturalista” de la “prostituta” que reflejaran mejor a la protagonista, fue necesario identificarlas una a una, como una propuesta estética dentro del arte que, desde sus orígenes, tuvo un especial interés por las clases marginadas, concretamente por los bajos fondos; tanto filósofos, artistas, antropólogos, sociólogos, psicoanalistas y mucha de la literatura de todos los tiempos había trabajado sobre mitos y leyendas cuyos protagonistas poseían una construcción dramática que tenía puntos de coincidencia con el héroe de todos los tiempos y de todos los lugares, de tal manera que esta novela no fue la excepción.

El trabajo partió desde la perspectiva del naturalismo, movimiento literario y artístico nacido en Europa, así como sus características, difusión y sus particularidades en Hispanoamérica y en México. La vida y obra de Federico Gamboa, destacado escritor de su época a finales de la centuria decimonónica, cuya trayectoria cultural y política puede verse reflejada en su labor diplomática, sus obras de creación novelesca, en su *Diario* y en su trayectoria periodística. Sus vivencias en los bajos fondos de una sociedad de doble moral, que frecuentaba lo mismo lugares honorables que burdeles y teatros, permitió a Gamboa poner en práctica los cánones que marcaba el naturalismo, al mismo tiempo conjuntó su temperamento romántico y el interés por la enseñanza moral, a la par de imprimirle su propio sello.

La estructura dramática de la protagonista en la novela, cumple con los requerimientos de una minuciosa revisión de las características físicas y psicológicas de la heroína de Chimalistac que en su calvario, llegó a fijarse en el imaginario colectivo como el arquetipo que seguirían las versiones fílmicas de la mujer, hermosa e ingenua, posteriormente engañada y condenada a descender al inframundo de la prostitución. La propuesta de Moreno con Lupita Tovar y la de Foster con Esther Fernández, reflejaron la sociedad moderna pero también decadente; se contrastaron ambas construcciones dramáticas en las protagonistas.

Las aportaciones de ambas versiones para *Santa* en el nuevo lenguaje fílmico ofrecieron dos interesantes perspectivas: Lupita Tovar encarnó a la mujer más próxima al arquetipo de la pueblerina que niega su sexualidad y se aleja de la crudeza naturalista. En cambio, Esther Fernández personifica a la prostituta que asume su papel como parte de su fatalidad, en una interpretación más acorde a los cánones naturalistas planteados en la novela. Aún así, entre ambas existen varios puntos de encuentro, equidistantes del texto original de Federico Gamboa, pero con sus matices fílmicos a final de cuentas.



## Capítulo 1. *Santa*: una vida contaminada por la descomposición social de la modernidad decimonónica

*Santa*, escrita en el siglo XIX, fue un largo proceso de maduración y trabajo que realizó Federico Gamboa a través de toda su vida, representó el reflejo de una sociedad que a la vez se iniciaba en la modernidad del México porfirista, traslucía también una descomposición en sus principios éticos y morales que convivían en ésta con una doble moral. Estos rasgos pueden ser rastreados a través de la obra del escritor, diplomático y periodista quien fuera uno de los representantes del naturalismo en México, si bien en sus inicios siguió a la escuela literaria francesa de Zola, logró asimilar y redefinir una versión particular y única que estuvo más acorde al hombre universal producto de su momento cultural y que imprimió a su más famosa novela considerada como la más conocida e interpretada en el teatro y en el cine.

### 1.1. El naturalismo de Zola

El siglo XIX se caracterizó por la búsqueda de nuevas formas de expresión literaria que derivaron en diferentes aportes que tuvieron su punto de partida en el romanticismo y en sus variadas interpretaciones del universo socio-literario del momento. Una de estas interpretaciones fue el naturalismo, que como fenómeno literario conmovió a Europa en las últimas décadas del siglo mencionado y tuvo un éxito y una difusión popular extraordinarios. Se originó como una corriente realista francesa que va de Balzac a los Goncourt, pasando por Flaubert, su máximo representante fue Émile Zola.

Zola concebía el naturalismo como un realismo dogmatizado, con pretensiones de ciencia, de verdad absoluta y definitiva, que conduce la observación de la realidad a unos extremos en los que lo real se hace teoría, sistema, tesis. Esta forma de entender la literatura con pretensiones científicas lo identifica con las actitudes contemporáneas del positivismo.

Cuando en 1879 Émile Zola descubre a Claude Bernard y su ensayo *Introducción al estudio de la medicina experimental* influye notablemente en las

ideas del escritor, quien publica en ese mismo año *Du roman expérimentale*, en donde sostiene que el método experimental aplicable a los cuerpos animales se extiende también a los seres vivos y, por tanto a la vida personal e intelectual. Considera además que el novelista es un observador, a la par que un experimentador. El novelista observa los hechos, los rasgos de carácter, y luego los provoca en una experiencia particular que es la historia que imagina y cuyos resultados registra. Otro factor importante de esta corriente literaria la hacía tener un compromiso con la sociedad al ser descarnada crítica de ésta. En resumen los lineamientos que deben seguir los novelistas del naturalismo deberían: hacer mover los personajes con una sucesión de hechos para que se cumpla el determinismo de los fenómenos examinados.

El novelista debe conocer que la pasión determinada actuando en un medio concreto, y en unas circunstancias determinadas, producirá una conducta determinada de forma individual o colectiva. El autor no debe crear sino controlar su relato para que se atenga al dogma positivista del determinismo incluso las acciones y decisiones más personales, no son hechos libres sino férreamente determinados por una serie de factores (ambiente, herencia, educación, etc.) que se pueden analizar y prever científicamente. No sólo se debe describir, sino completar determinar. El hombre no puede ser separado de su medio, vestido, casa, provincia. Las descripciones son prolijas y extensas, el lenguaje fiel trasunto de su realidad acorde al personaje.

Las corrientes literarias así como las ideas filosóficas en el hombre culto decimonónico permeaba en el alma del artista sensible y receptivo de su entorno. Esta influencia es planteada por Levin L. Schücking en su libro *El gusto literario*: "La conciencia de la absoluta disolución de las ideas religiosas, que seguían imperando, idénticas, en la escuela y en la vida del estado; la lucha contra los pretendidos conceptos del honor de las clases privilegiadas; la mayor dificultad de las condiciones vitales, debida a la competencia cada vez más intensa, y reflejada en la creciente importancia del problema de la mujer; el aumento de contrastes en la vida social y política, la aceptación de métodos científicos en todos los terrenos.

La influencia de las grandes ciudades, todo esto impulsó a ciertos grupos de la sociedad a una apasionada lucha, en los diversos aspectos de la vida burguesa, contra los que ellos concebían como pura y vana retórica. El naturalismo es el afán de verdad a toda costa, que no se detiene, cuando es necesario ni siquiera ante lo asqueroso. De este modo solo pequeños grupos de periodistas de las grandes ciudades apoyaron la nueva corriente artística. Casi todos estos periodistas tenían opiniones políticas muy avanzadas, y sus ideas sobre religión, familia y sociedad se apartaban de las comunes; además, muchos de ellos estaban personalmente enemistados con las clases sociales dirigentes. Este fenómeno sucedió más o menos a partir de 1890.

Zola, se convirtió rápidamente en un gran personaje de las letras, y a su alrededor se agruparon una serie de escritores que se decían discípulos suyos, su naturalismo aspiró más allá de una forma literaria, es también una explicación del mundo, en la que la herencia hace las veces del Destino y la ciencia ocupa el lugar de Dios; y todo ello se proyecta en un esquema político invariable: los republicanos son los héroes y las víctimas, los bonapartistas los intrigantes y los explotadores. La visión naturalista de la realidad implicaba una distorsión que exacerbaba crudeza. Los errores de la justicia, los hijos abandonados, el duro batallar proletario, como en el de su *Germinal*, constituían habituales recursos para conmover a los lectores acercándolos a sus problemas cotidianos.

La abundante obra de Zola, tuvo una influencia enorme en toda la literatura de su tiempo. Las fórmulas del naturalismo parecieron a la mayoría de sus contemporáneos la panacea que resolvía todos los problemas de la literatura; había que desconfiar de la imaginación y de la inspiración, que eran residuos románticos, y trabajar con orden y con método documentándose escrupulosamente y siguiendo los cauces de la ciencia positivista. La novela se hacía así objetividad y verdad, como un apéndice de la historia natural y de la medicina.

Como ya se mencionó la obra de Zola es muy vasta pero destaca: *Los Rougon-Macquart, historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*, de veinte volúmenes, *Naná* es el noveno y es publicado en 1880. En estas narraciones el escritor explota una gema que incluirá a toda la sociedad francesa, simbolizada por esa familia de arribistas, explotadores, canallas y prostitutas.

En *Naná* se detiene en la figura de Anne Copeau, hija de Gervaise Macquart (heroína de *La taberna*; obra polémica publicada en 1877) y de un borracho, Naná, criatura de lujo y de placer cuya personalidad atrae a las multitudes masculinas y las marca con un sino demoniaco, porque al mismo tiempo que ofrece placer les roba la paz y les conduce a la ruina. También representa una propiedad colectiva, pero a la vez ella no prefiere a ninguno. Zola conduce a su personaje por los bajos fondos de una ciudad corrompida que engaña, seduce y en su trayectoria ofrece a la meretriz un momento de gloria en ese inframundo, para luego precipitarla en su degradación. El desenlace del relato, en el que se ve a Naná atacada por la viruela, ofrece una nueva moraleja a las muchachas ya implícitas en el argumento. Su cara desfigurada y la putrefacción del hermosísimo cuerpo indican la fealdad moral de su vida y de la sociedad en descomposición que la hizo nacer.

Para Carlos Pujol los seguidores del naturalismo francés imitaron lo peor de esta corriente literaria, sólo considera el legado de los hermanos Goncourt en su papel de precursores de la escuela y reconoce que queda ya muy poco de esta corriente y sus lineamientos de manera puntual. Pero sí se pueden seguir la influencia de esta escuela en la literatura<sup>1</sup>.

## **1. 2. El naturalismo en México**

Para Ma. Guadalupe García Barragán, en su reseña y notas bibliográficas, el naturalismo en México no se da en la práctica en forma pura, ni siquiera Zola se apega estrictamente a los cánones de su escuela. Existen argumentos que

---

<sup>1</sup> Carlos Pujol, *Historia Universal de la Literatura*. IV, n. 10. p. 159.

apoyan a la investigadora en tal afirmación pero no es el objetivo en este trabajo ahondar más al respecto. Pero sí ver como esta escuela influyó en la literatura hispanoamericana y más específicamente en la mexicana.

El concepto de naturalismo varió mucho de acuerdo a los países en donde se cultivó, también de continente a continente (Europa y América), en México y Brasil, donde el positivismo de Augusto Comte, alcanzó mayor auge, solo basta recordar al doctor Gabino Barreda hacia 1867, su exponente en nuestro país y que tuvo muchos adeptos, sobre todo en la cultura porfirista. Que tanto la educación como la cultura de esa época adquirieron este sesgo filosófico que permeo en otros ámbitos. Pero sí son significativos los aportes de esta investigadora en lo que se refiere al poco conocimiento de esta corriente literaria en México, debido a la situación de inestabilidad política, las guerras internas y con el extranjero, los golpes de estado y el caos de la vida nacional así como la pobreza económica, antes de que se consolidara el porfiriato. Y como señala “había duras condiciones que prevalecían al advenimiento del “prenaturalismo” y el naturalismo mexicanos. En el prenatalismo ella señala obras que por sus características se pueden clasificar más acordes a esta escuela. Sin tener nexos directos con la escuela francesa de Zola, pero que por su estructura y temática pueden considerarse cercanas al naturalismo propiamente dicho.

En este grupo se mencionan como precursoras del naturalismo a narraciones que poseen características como: descripciones de impresionante realismo, crítica de lacras de la sociedad, o del régimen gubernamental, e intención didáctica; así como *El Periquillo Sarniento* (1816), picaresca del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, primera novela iberoamericana, el corto relato histórico argentino *El matadero* (1840), de Esteban Echeverría, y *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, novela de costumbres cubanas, de Cirilo Villaverde, cuya primera parte aparece en 1839 y la conclusión en 1879.

Los datos de Guadalupe García Barragán dan cuenta del poco interés de los críticos literarios para estos brotes de naturalismo, así como el minimizar a sus

representantes en México se redujo el número de los escritores de esta corriente. *Del Natural* de Federico Gamboa suele aparecer como la primera de ellas, gracias a los estudios de esta investigadora pudo demostrar que: “A México le corresponde la prioridad del naturalismo en Iberoamérica, no solo como precursor sino como una de las primeras naciones donde se escriben obras que poseen atributos de la escuela naturalista”<sup>2</sup>.

La investigadora concluye que pueden considerarse obras precursoras del naturalismo en el continente americano: *Cuentos mineros* de Pedro Castera abren el ciclo naturalista de Iberoamérica en 1875; *Pot-Pourri* (1881) del argentino Eugenio Cambaceres, *Los maduros* del mismo Castera y *El hijo del estado* de Frías y Soto, aparecidas en 1882, son las tres primeras novelas naturalistas del continente americano.

Como lo señalan Pujol en España y García Barragán en México, es imposible que los escritores en este caso naturalistas sean todo lo objetivos, que esta escuela requería ajenos a su propia sensibilidad, por supuesto ya en la teoría literaria se da por sentado que todo escritor es un recreador de una realidad y que esté participa como artista en una visión subjetiva, Sin embargo los rasgos esenciales del naturalismo como estética literaria son reconocidos como un fenómeno dado en la historia de la literatura. La investigadora señala que en los estudios de las corrientes literarias realismo y naturalismo son presentadas en forma conjunta; si bien es cierto el realismo sigue al naturalismo cronológicamente, este último es más gráfico, más vivo y osado en su presentación de la realidad, ya que no excluye ni lo escabroso, ni lo soez ni lo brutal, tampoco se deja de lado otros atributos típicos de la corriente literaria como son el cientificismo o el seudocientificismo, el carácter didáctico y el interés social.

Es importante destacar que la mayoría de las obras de los cuentos naturalistas mexicanos solo aparecieron en revistas o periódicos, o en

---

<sup>2</sup> María Guadalupe García Barragán, *El naturalismo en México, reseña y notas bibliográficas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 11.

suplementos literarios, muchos de los cuales han desaparecido. Sus nombres no se conservan más que en las críticas contemporáneas. También el estudio de García Barragán señala un fenómeno en la recepción de las obras escritas en estos medios como que sus lectores eran la mayoría de las personas cultas, escritores de otras ideologías, así como una gran parte de los lectores del sexo masculino.

En un estudio comparativo de notas publicadas en los periódicos de la época como *El Diario del Hogar*, se publican obras naturalistas extranjeras y mexicanas. Aparece el 14 de septiembre de 1884 un soneto, "Sobre el naturalismo", de Manuel de Palacio, quien ataca dicho movimiento literario. Pero curiosamente unos días antes se anuncia en ese mismo periódico la venta de la novela naturalista *El hijo del estado* de Hilarión Frías y Soto (editada en la prensa del mismo rotativo), lo que deja ver que las críticas y ataques a estas obras, a la postre, beneficiaban su promoción y venta.

Federico Gamboa, conocido desde 1888 como autor naturalista, escribe cuatro piezas para teatro, en prosa además de un monólogo y traducciones de vaudeville. Según estudios, en la primera comedia *La última campaña*; el autor introduce a la escena la naturalidad más que naturalismo; *La venganza de la Gleba*, drama más ambicioso de 1904 y representado un año después en nuestro país, a seis años antes de la Revolución. Se dedicó "Para los ricos de mi tierra" en él se denuncia en forma valiente la explotación del campesino en los latifundios. Es de resaltar en este drama amén de sus cualidades literarias realistas y de valor social que el escritor y diplomático se haya atrevido a gritarlo a los cuatro vientos (comentado por Julio Jiménez Rueda), por su forma estilística no se considera naturalista en su sentido estricto pero sí de denuncia.<sup>3</sup>

*A buena cuenta*, drama escrito y puesto en escena en 1907, no ha sido publicado completo, pero por comentarios del propio autor, parece haber tenido

---

<sup>3</sup> Julio Jiménez Rueda, *Federico Gamboa*, en *Revista Iberoamericana*, t. I, núm. 2, México, 1939, pp. 361-363.

intención social y de denuncia, que en cierta forma completaba el de *La venganza de la gleba*. *Entre hermanos*, el drama naturalista, suscrito en 1927 y de publicación póstuma (1944), se considera lo mejor del teatro de Federico Gamboa; pieza antirrevolucionaria en cierto sentido, presenta en forma realista una tragedia verosímil, que da forma a aspectos dolorosos de la Revolución y que posee la crudeza característica de esta escuela. El día de la boda de Ramón y Pilar, el hermano de crianza y pretendiente desdeñado de ésta, Gerardo, por despecho, se levanta en armas. Después de once meses Pilar es vejada por Gerardo ante su esposo, consciente, pero gravemente herido. Ramón queda inválido, y Pilar, encinta, termina por quitarse la vida.

En esta escuela también figura en el género teatro, el sobrino de Gamboa José Joaquín Gamboa, la crítica divide su obra en dos o tres épocas. Pero para el presente apartado interesa la primera, por su realismo con toques naturalistas; a ella pertenecen tres dramas y una comedia: *La carne* estrenada en 1903 con el subtítulo *Teresa* (para no escandalizar al público); *La muerte*, estrenada en 1904, la más naturalista y vigorosa de las piezas de este período; *El hogar* (1905) y la comedia que se considera más realista, *Un día vendrá*, estrenada en 1908 con el título de *El día del juicio*.

Como se mencionó en párrafos anteriores las primeras obras naturalistas del género novela son: *Los maduros* de Pedro Castera (1882); *El hijo del estado* (1882, en la prensa y en 1884, en volumen). Dos obras publicadas en *El Diario del Hogar* del novelista "Ortsac" (seudónimo de Manuel Martínez de Castro) la primera *La aristocracia del dinero*, novelita romántica con toques naturalistas, que aparece en 1884; quince años más tarde aparece en el mismo diario *Las Peredo*, cuadros sociales por "Ortsac", publicada de 1899 a 1900, esta es una trilogía.

También cabe mencionar a la escritora aragonesa Concepción Gimeno de Fláquer, quien funda y dirige en México *El Álbum de la Mujer* (1883-1890) muy celebrada y estimada en el mundo hispánico de su tiempo; conjuga la posición feminista con la de católica, de moral ortodoxa y estricta, admiradora de Emilia



Pardo Bazán, de quien publica en *El Álbum de la Mujer*, la señora Gimeno publicó su novela *El suplicio de una coqueta*, que reedita con el título *¿Culpa o expiación?* esta escritora es tratada muy bien con elogios de cronistas y críticos como Juan de Dios Peza y “Titania” conocida cronista que escribe en los “Ecos dominicales” de *La Patria Ilustrada*, el 24 de agosto de 1885.<sup>4</sup>

### **1. 3. Federico Gamboa, representante del naturalismo mexicano**

Federico Gamboa fue escritor, diplomático, periodista hasta llegó a ocupar la presidencia de la Academia Mexicana de la Lengua; nació en la Ciudad de México el 22 de diciembre de 1864, de familia modesta, respetable y con reconocidos parientes como su tío materno (José María Iglesias), y otro tío dramaturgo y poeta (Alfredo Chavero). Sus padres, el general Manuel Gamboa y Lugarda Iglesias de Gamboa. El general Gamboa había sido uno de los héroes de la batalla de La Angostura contra los invasores norteamericanos, desempeñó importantes puestos públicos en Sonora y Sinaloa y fue gobernador de Jalisco. Estuvo en el partido conservador durante el imperio de Maximiliano, al caer éste le tocó vivir las desventuras de este hecho. Su familia sufrió penurias.

Federico quedó huérfano de madre a los once años; a los dieciséis acompañó a su padre a New York, donde fue éste como representante del Ferrocarril de Tehuantepec, durante esta estancia perfeccionó sus conocimientos del inglés un año más tarde se le envió a la Ciudad de México, para continuar sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria, y finalmente a la Facultad de Leyes, sólo estuvo hasta el cuarto de jurisprudencia ya que a sus dieciocho años murió su padre y tuvo que bastarse por sí mismo. Trabajó como escribiente del juzgado del que su hermano mayor era juez de lo civil; siempre como escribiente pasó después a un juzgado de lo criminal, donde el trato con presos, criminales y funcionarios, le proporcionó la experiencia y el material para algunas de las novelas que escribiría más tarde principalmente para *Suprema ley*, en este mismo

---

<sup>4</sup> Estos comentarios a la obra de Gimeno de Fláquer los documenta María Guadalupe García Barragán en el apartado novela de *El naturalismo en México*, p. 42.

tiempo ya colaboraba en el periódico liberal *El Diario del Hogar*, que dirigía Filomeno Mata, trabajó un tiempo haciendo traducciones del inglés al español y más tarde el propio Mata le dio el empleo de corrector de pruebas del periódico jurídico *El Foro*.

Como el joven Gamboa tuvo éxito al entrevistar a una comisión oficial de visitantes chinos y escribir un artículo al respecto, se convirtió en el cronista más joven de *El Diario de Hogar*; en 1884 empezaron a aparecer en sus páginas las charlas y reseñas tituladas “Desde mi mesa”, que Gamboa firmaba con el seudónimo de “La Cocardiére” (La patriotera). Durante este período conoció a grandes figuras nacionales y mundiales del drama, la comedia, la danza y el canto de la época. Entre compañeros de la redacción se le conocía por el mote de “El Pajarito” (el “Pájaro Gamboa”), porque tarareaba frecuentemente una canción que decía:

Un pajarito que yo tenía  
se me escapó  
y una muchacha que me quería  
se me murió.

Vivía una intensa vida amorosa, conocía los bajos mundos, los medios teatrales, literarios y artísticos en general. Del diario pasó a colaborar en el semanario *El Lunes*, que dirigía Juan de Dios Peza. El periodismo fue el primer paso hacia su carrera. En 1888, debutó como escritor, con una excelente traducción y adaptación del vóvil-opereta francés de Mehilac y Milhaud, *Mam'zelle Nitouche*, que intituló en español *La señorita Inocencia*, que alcanzó gran éxito. En ese mismo año concursó con examen para el puesto vacante de segundo secretario de la legación mexicana en Guatemala, aprobó y pese a que había un recomendado del gobernador de Oaxaca, Gamboa consiguió el nombramiento.

Durante su estancia en Guatemala, publicó su primera obra original, iniciada en México: *Del natural, Esbozos contemporáneos*, los temas y la técnica son en gran parte inspirados en el naturalismo francés de los hermanos Goncourt y de Émile Zola. Principalmente por este último a quien Gamboa consideraba como su maestro, en este primer libro ya se encuentran bosquejados muchos de los problemas sociales y sentimentales así como ambientes y personajes que describirá y desarrollará en sus novelas siguientes, también el interés por las clases marginadas, el adulterio, la caída y la prostitución de la mujer.

Las tres heroínas de esta novelas cortas, la Rosita de *El primer caso*, la Jeanette Massé de *Uno de tantos* y la Rosita de *¡Vendía cerillos!* Son como diferentes aspectos o etapas iniciales, del personaje de la pecadora, cuya caracterización completa y mejor lograda será más tarde la de *Santa*, en la novela del mismo nombre. Inicia su contacto con la Real Academia Española por recomendación de un grupo de escritores amigos suyos.

De Guatemala pasó a Buenos Aires con la legación mexicana de Sudamérica aquí también fue acogido cordialmente por los círculos literarios y trabó amistad con Rafael Obligado, Calixto Oyuela, Rubén Darío y Rafael Coronado, entre otros; estando aquí publicó su primera novela larga *Apariencias* (1892) y al siguiente año su primer libro de memoria *Impresiones y recuerdos*. También por este 1893 por recortes económicos se suprimió la legación mexicana y Gamboa regresa a México después de tres años de ausencia. En 1894 escribió dos piezas teatrales, su primera comedia original *La última campaña*, se estrenó con éxito el 11 de mayo en el Teatro Principal de la Ciudad de México, y el monólogo *Divertirse* el 7 de junio en el Teatro Nacional. En diciembre de 1895 concluyó su novela *Suprema ley*, publicada en 1896.

En enero de este mismo año la Secretaria de Relaciones Exteriores volvió a Federico Gamboa, nombrándolo jefe de la Cancillería. El 12 de febrero contrajo matrimonio con María Sagasetta, y en enero de 1899 partió con su esposa como encargado de negocios de México en Centroamérica. En julio de ese mismo año

nació su único hijo Miguel Félix, y en octubre apareció su novela *Metamorfosis*. A fines de año publicó *Mi mujer comprometida*, traducción-arreglo del vodevil francés de Labiche, *J'ai compromis ma femme*. Durante este lapso Gamboa que simpatizaba con las víctimas de la dictadura de Estrada Cabrera, éste urdió una calumnia, de la que Gamboa salió airoso y justificado en México ante el ministro de Relaciones y con Porfirio Díaz.

A principios de 1903 Gamboa volvió a la práctica del catolicismo, y en febrero se muda con su familia a la ciudad de Washington para ocupar el cargo de primer secretario de la embajada de México en el vecino país del norte. También en ese mismo año, *Santa* la cuarta y más famosa de sus novelas es publicada en Barcelona, la aparición de este libro, de un realismo muy crudo para la época le produjo tanto admiradores como enemigos, estos últimos entre los miembros del Partido Científico, que rodeaba al presidente Díaz; con un silencio hermético en torno a su nombre y a su novela en *El Imparcial*, Mientras tanto ya su novela estaba siendo de gran éxito en Centroamérica y Europa.

Regresó a Guatemala como ministro de México, donde permaneció por tres años más y tres meses en la Ciudad de San Salvador, durante los cuales concluyó *A buena cuenta*. Volvió a México en julio de 1907 y es nombrado subsecretario de Relaciones Exteriores, en este año aparece su segundo volumen de memorias y su quinta novela *Reconquista*; en 1910 salió a la venta otro tomo de sus memorias, dos meses después de haberse iniciado la Revolución sale Gamboa con nombramiento de ministro de México en Bélgica y los Países Bajos. Durante el gobierno de Huerta Gamboa renunció a la Secretaría de Relaciones Exteriores para aceptar la candidatura del Partido Católico a la presidencia de la República naturalmente no fue respetado y tuvo que salir a La Habana, Cuba, con su familia.

Después de cinco años de exilio, regresó a su país en 1919. Al morir el escritor José López Portillo y Rojas, en 1923, Federico Gamboa lo sucedió como presidente de la Academia. Su último drama, *Entre hermanos* (1925), se estrenó en mayo de 1928, en el Teatro Abreu ya que tuvo muchos problemas para ponerlo

en escena por la temática que denunciaba abusos y vandalismo en la Revolución; poco después fue cesado como profesor de la Universidad Nacional por “carecer de ideología revolucionaria”, y al ofrecerle más tarde su reinstalación, la rechazó diciendo que su ideología no había cambiado. No volvió a la Universidad hasta 1934. La misma institución lo declaró “Doctor Honoris Causa”.

Los desengaños y las penurias alternaron durante su vida, en 1938, con motivo de sus bodas de oro profesionales, Federico Gamboa Iglesias fue objeto de un magno homenaje por la Academia Mexicana, al que se unieron muchos amigos y escritores que admiraban al autor de *Santa*. Pobre y trabajado hasta los días que precedieron a su muerte, pero estimado y admirado por mexicanos y extranjeros falleció el 15 de agosto de 1939, a los setenta y cuatro años de edad, en la misma ciudad testigo de su nacimiento y de la mayoría de sus novelas.

Federico Gamboa, es uno de los pocos mexicanos a quienes la crítica señala como naturalista desde la publicación de su primer libro: *Del natural. Esbozos contemporáneos* (1888), éste es un volumen de cinco novelas cortas –*El mechero de gas, La excursionista, El primer caso, Uno de tantos y ¡Vendía cerillos!–*, de realismo naturalista con ciertas pinceladas románticas, donde ya se hallan esbozados la mayoría de los temas y tipos de personajes que aparecen en sus seis novelas ulteriores: *Apariencias* (1892), *Suprema Ley* (1896), *Metamorfosis* (1889), *Santa* (1903), *Reconquista* (1908).

Es importante destacar que escribió su *Diario*, y como hombre importante en las letras de México que cultiva este género, en el que sobresale, y es también el único naturalista de quien se tiene noticia que lo haya cultivado. Tiene seis libros de memorias: *Impresiones y recuerdos* (1893), *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*, cinco tomos publicados en la vida del autor, 1ª serie, vols. I, II y III (1908, 1910 y 1920, respectivamente); 2ª serie, volúmenes I y II (publicados en 1934 y 1936. Las memorias inéditas de este representante del naturalismo en México que registran su vida e impresiones a partir de 1913, aparecieron casi completas en la prensa capitalina, algunos años después de su fallecimiento

(1939), Es de los hombres de letras, más conocido y admirado en nuestro país y en el mundo hispánico, y el autor de mayor número de producciones naturalistas.

La mayoría de los críticos concuerdan en considerar a Gamboa romántico por temperamento, y naturalista por los temas y el método que aplicaba para desarrollarlos, que incluía el procedimiento documental.<sup>5</sup>



Federico Gamboa Iglesias, autor de *Santa*.

---

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 48.

#### **1. 4. Argumento y estructura de *Santa***

Como ya se mencionó, la novela narra las causas y efectos fatales de una mujer de la vida galante. Tiene un epígrafe de la cita del profeta Oseas, versículo 4:14. Inicia con la dedicatoria ficticia de Santa ya muerta al escultor Jesús F. Contreras. Consta de dos partes, cada parte contiene cinco capítulos.

En la primera parte se relatan las ilusiones y desilusiones de la historia de una joven campesina y su fama en el prostíbulo. En el primer capítulo se narra la llegada de Santa al prostíbulo. El capítulo dos debe considerarse una analepsia completiva; Santa recuerda su vida campesina y la seducción del alférez Marcelino Beltrán. La abandona y su madre la maldice. En el tercero se relata el triunfo de Santa en el burdel. Su relación estrecha con Hipólito. En el cuarto se cuenta la muerte de su madre. Va a la iglesia donde la repudian. Deja de asistir a la visita obligatoria sanitaria. En el quinto se narra que Hipólito está enamorado de ella. Santa no cumple con el control sanitario y los agentes se llevan a “la joya de la casa”.

La segunda parte cuenta la decadencia, la enfermedad y la muerte de la protagonista. En el primer capítulo Santa engaña al Jarameño y éste la corre. En el segundo capítulo se narra que Hipólito se hace la ilusión de que Santa puede dirimirse. Santa vuelve a la casa de Elvira. En el tercer capítulo Santa se enferma y se va con Rubio a quien engaña. El cuarto capítulo trata de una Santa aniquilada e Hipólito el único que la ama. El quinto termina de la siguiente manera:

El sufrimiento, el amor y la muerte, habían purificado a Santa, según el criterio del ciego que la veló solo, junto a Jenaro y a Tiburón, su palomo, y la enterró en Chimalistac pueblecito en que nació y creció Santa. Hipólito visita la tumba de Santa ya sin lágrimas por la infortunada joven, vence su resistencia a rezar por considerarse a ambos “ella una prostituta, él un depravado y un miserable” y recurre a Dios y encomienda el alma termina con un rezo donde

nuevamente evoca su nombre Santa, pero en alusión a la virgen María, para que ruegue por ellos, los pecadores.



## Capítulo 2. Características psicosociales de *Santa* como arquetipo de la prostituta

El tema de la prostitución ha sido tratado en el arte al través de diferentes disciplinas, para reflejar una problemática no resuelta, que al mismo tiempo que se propicia y se tolera también se reprueba por ser una práctica contraria a las buenas costumbres de una sociedad de doble moral. El ser prohibido lo ha hecho atractivo y recurrente, este fue el caso de la novela de Gamboa, precursora del tema que se convirtió en arquetipo de las mujeres engañadas que cayeron en la prostitución, con *Santa* se inicia una serie de filmes que marcaron una época en el cine mexicano.

### 2.1. La prostituta a través del lente literario y fílmico

En el siglo antepasado, tanto la escultura como la pintura, se consideraban como hoy en día un arte muy prestigioso. El interés por presentar el mundo prostibulario fue compartido por otros artistas de la época, principalmente europeos que desde la plástica, la literatura y aún de la música *La Traviata* de Verdi se ocuparon con insistencia del tema. Escritores como Baudelaire, Walter Benjamín y Georg Simmel, o pintores como Cézanne, Degas y Manet, produjeron una gran cantidad de imágenes que mostraban a la prostituta con una mezcla de disgusto y fascinación.

Para los artistas de fines del siglo XIX, en la prostituta se hallaban muchas nociones clave de la vida moderna, en tanto veía reflejada en ella su ambigüedad y comercialización. Este creciente interés por el tema entre los artistas e intelectuales es planteada como un proceso civilizatorio importante (en términos de Norbert Elias)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Citado por Álvaro Vázquez Mantecón en *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico*. UAM, Azcapotzalco, 2005, p.

Al crecer y modernizarse las ciudades hubo cambios en la sociedad que profundizaron las diferencias sociales, al haber mayor oferta de trabajo muchas mujeres entraron al campo laboral como secretarias y obreras en su mayoría, que vieron su capacidad de sobrevivir en la sociedad de manera independiente. Reiteradamente pintores, músicos y literatos de la época se inspiraron en mujeres trabajadoras, Manet pintó meseras y Degas modistas.

Como se mencionó con anterioridad Gamboa al través de sus relatos persigue una primera intención didáctica para advertir a los lectores los peligros que puede esconder la vida urbana: la ruptura de la tradición, la pérdida de la honra. Son mensajes que reflejan los valores y preocupaciones moralizantes de la época.

En la literatura mexicana de este período ya se había ocupado de las mujeres que trabajan, pero todavía no de las prostitutas. En esto *Santa* marcó la primicia, como el arquetipo literario, era un interés que tenía que ver más con los miedos de la sociedad burguesa que con el problema real que implica la presencia de las prostitutas en la vida pública. La intención de Santa de que Jesús F. Contreras, la volviera mármol, estatua, imagen, como un ícono o punto de referencia, significaba un deseo de permanencia, de resistencia a la muerte y finalmente esta última que conlleva a la desaparición.

Existen dos puntos de vista puntuales en este sentido de especialistas en estos tópicos (artístico-literario), primero por un lado de la intención del escritor por querer convertir a su protagonista en estatua según Margo Glantz aludiendo a Dédalo (primer artesano de la mitología griega) como una forma de remediar la muerte; no un acto comercial sino un acto religioso. Es decir que Santa en forma voluntaria o no, más llevada por sus circunstancias, es guiada por un ciego, Hipólito y que ambos ella esculpida por el artista y él por su ceguera sean dos modalidades de petrificación y de la redención; para Glantz es evidente la influencia de la religión cristiana en la versión del catolicismo de un Gamboa converso en la época de la escritura de *Santa*.

En el símil de estas modalidades de petrificación Margo G. señala el contraste y paradoja cuando aparece Jenarillo, el lazarillo de Hipólito, el que asume los ojos de la estatua, por tanto se le encomienda la tarea de describir con mayor elocuencia la belleza del cuerpo de Santa que Hipólito quiere conocer “empezando por su cabello y terminando por sus pies”. En ese retrato hablado se describe una maciza consistencia, cualidad que poseen las estatuas: “Ella es maciza [reitera Jenarillo] como una *estuáta*... de esas del Zócalo, que no lastimara uno...”<sup>7</sup>

Con este deseo de perpetuarse y no morir de trascendencia es el segundo punto de vista que es expresado según Alberto Vital en una perspectiva literaria antropológica que expone el deseo de trascender como un ritual de sacrificio con base en la idea de que en los textos literarios se ejecutan ritos que antes se ejecutaban en otros ámbitos.

Por tanto, Santa tendría desde esta visión, de principio a fin un ritual de sacrificio, de inmolación, de entrega de una virginidad y una vida a los morbos y las urgencias de sangre de una sociedad presuntamente laica, liberal, positiva, sustentada en pactos racionales y explícitos. Por tal motivo Santa será la víctima propicia semejante a los ritos arcaicos, mismos que debían de realizarse sin interrupción. Para la conveniencia de esta fórmula tanto en lo literario como en lo antropológico Santa deberá cumplir su destino al rechazar sus oportunidades para cambiar de vida. Esta decisión en lo que da sentido al argumento de Gamboa que cubre el requerimiento determinista de la literatura naturalista.

En el imaginario artístico y popular, la prostituta es una presencia necesaria en la sociedad moderna su perfil abarca características físicas y sociales que le llevarán al cumplimiento de un destino, en la literatura naturalista ese destino tendrá mucho que ver con su carga genética y su poca o ninguna libertad en su elección (libre albedrío). Para así cumplir con los cánones de Zola.

---

<sup>7</sup> Federico Gamboa, *Santa*, Fontamara, México, 2005, p. 149.

## 2. 2. Santa, tema atrayente para un “long seller”

La historia de la gestación de *Santa*, como se refirió en el apartado anterior, fue el resultado de treinta años de trabajo en la vida de su autor, de sus experiencias y sus impresiones fue madurando el relato literario hasta plasmarlo en su novela, pero puede fijarse el lapso de su escritura (en tiempo y espacio, de inicio y culminación). México, 7 de abril de 1900, y Villalobos, Guatemala, 14 de febrero de 1902; así como su publicación en Barcelona, por recomendación de su antiguo colega y compañero Luis G. Urbina, entonces secretario particular de Justo Sierra. Por fin el 27 de octubre de 1903, le llegaron los primeros ejemplares empastados de su novela, respecto de la cual Araluce, su editor español, le comunicó empezaría a distribuir simultáneamente en México y España.

En un artículo de la revista *InterMEDIOS*, José Emilio Pacheco, con base en registros de Gamboa en su diario da cuenta de que en la primera edición de 5 mil ejemplares sumaba otros 3 mil a la segunda edición, es sin duda un éxito editorial del que da testimonio una nota periodística de Roul Mille en el *Excélsior*: “Es el libro más leído en México después del Calendario Galván”. Siguiendo algunos registros de Gamboa, parece ser que por su tema escabroso, la crítica literaria había permanecido en su contra con lo que llamó “conjuración del silencio”; pero en el extranjero ya se hablaba de *Santa*, así en Guatemala se daba cuenta como se produjo una venta rápida y una buena recepción. Para Gamboa la apreciación era ambivalente aquí en su país, por un lado se evidenciaba una buena acogida entre el público común y por otro el hermetismo del sector crítico.

Sin embargo, para 1918, *Santa* había vendido más de 30 mil ejemplares, y hacia la muerte de Gamboa, tal vez más de 70 mil. En el artículo que José Emilio Pacheco escribe en 1994 (para conmemorar los 90 años de la novela), hace una pertinente reflexión de los términos best seller y long seller. El primero es su gran volumen de venta en poco tiempo y el segundo que sigue vendiéndose a lo largo de muchos años porque cada generación encuentra en él cosas muy diferentes.

Federico Gamboa, en su diario registra cifras sobre las ediciones de su novela, el 8 de julio de 1932 anota:

Por segunda vez se me ataca inopinada y brutalmente en el periodicucho *Letras, un mensual que costea Botas*. [...] pero luego me alzo de hombros filosóficamente, ¡bah! No es fácil que me perdonen los 55,000 ejemplares de *Santa*, ni su triunfo en la pantalla, ni que la haya leído y leyéndola siga más de medio México.<sup>8</sup>

Para esta fecha en que registra el éxito de su novela, ya existían las dos versiones la primera silente de 1918, que produjo Germán Camus y dirigió Luis G. Peredo y la versión sonora en 1931, realizada por el veterano Antonio Moreno.

En opinión de Aurelio de los Reyes, el éxito de la primera adaptación de *Santa* se debió a dos factores: el éxito previo de la novela, que aseguró su buena recepción por el público; por otra, la intervención de Germán Camus, el distribuidor de la película que la vendió a los exhibidores, con los que ya tenía una buena relación. Por su parte, el director Juan Bustillo Oro dijo que el éxito de *Santa* fue el sensacionalismo.

El hecho es que el filme, al igual que la novela, tuvo éxito porque fue capaz de escandalizar al romper los límites de la decencia. Para adaptar el lenguaje literario a una sintaxis visual, consciente o inconscientemente los creadores de la película recurrieron al repertorio de imágenes de la época sobre los temas que abordaban: la mujer, el deseo, la moralidad urbana, la pérdida del paraíso familiar.

### **2. 3. La novela precursora del tema de prostitutas del cine mexicano**

Existe una atracción ambivalente y contradictoria por la imagen de la prostituta, ya José Emilio Pacheco señala en que la clave del éxito de *Santa* está en sus contradicciones y no en sus coherencias.<sup>9</sup> El público quedó cautivado por la historia de la ingenua campesina que después de engañada terminó sus días en

---

<sup>8</sup> F. Gamboa, *Mi Diario*. *Op. cit.* p. 280.

<sup>9</sup> José Emilio Pacheco, *Op. cit.*, p. XXIV.

un burdel de la Cd. de México. Toda una etapa del cine nacional tiene su punto de partida en *Santa* que pueden seguirse en la cantidad de melodramas de prostitutas que se realizaron en los años cuarenta, por mencionar algunos: *Flor del Fango* (1941); *Virgen de medianoche* (1941); *Casa de mujeres* (1942); *La bien pagada* 1947; *Pecadora*; *Aventurera* (1949); *Callejera* (1949); *Mujer de medianoche* (1949) y *Perdida* (1949). Y como si no bastara el ciclo de las cabareteras, a partir de la canción que Agustín Lara hizo en 1931, *Santa* preside invisible o evidente, muchos boleros de la época clásica y es el arquetipo dominante en las canciones más celebres del propio Lara.

De la primera versión de *Santa* (silente, producida por Germán Camus y dirigida por Luis G. Peredo). Para este trabajo sólo se harán algunas consideraciones pertinentes al tema que nos ocupa, como precursora del lenguaje literario recreado en el de imágenes de la época sobre los temas: la mujer, el deseo, la modernidad urbana, la pérdida del paraíso familiar. Ya que de esta versión se perdió dos terceras partes de la película original, y por la dificultad de tener acceso a la película solo se investigó en fuentes bibliográficas. Pero es sin duda un antecedente de las versiones subsecuentes que se analizarán en el capítulo 3.

En esta primera versión la conjunción de la imágenes literarias con las plásticas, se enriquecieron notablemente, en la medida en que el cine le dio la posibilidad a *Santa* de ampliar el campo social de recepción que la novela tenía originalmente, es decir como se inició el proceso de la conformación de los imaginarios.

Es a partir del tema tratado en la novela y en las versiones fílmicas que *Santa* se va construyendo como el arquetipo de la pecadora que pasa del estado puro de un paraíso familiar y campesino al descenso en una ciudad contaminada y corrompida. Este tema es la reproducción de una idea previa al siglo XIX, según la cual la sexualidad de la mujer puede ser peligrosa si no se ejerce en un marco permitido. Las mujeres eran seres sexuados, sí, pero de manera casi inadvertida e

inconsciente; un hombre sin escrúpulos podía hacerlas “caer”. Como afirma Umberto Eco, el personaje Santa estará emparentado a un arquetipo milenario, el de *la vierge souillée*, “el de la muchacha violada en el cuerpo, pero inmaculada en su espíritu, reconciliando así los derechos de lo novelesco con lo que esgrime la moralidad, y obteniendo de paso un conjunto patético que, a partir de Richardson, será de rigor en cualquier novela”.<sup>10</sup>

En la versión silente (Camus y Peredo) captó el interés de Gamboa en el aspecto médico, que en buena medida revelaba una metáfora de la civilización, como una contraparte positiva de la imagen de la ciudad. Si como también se mencionó, la ciudad había sido de alguna manera corresponsable de la caída de Santa, o al menos, proporcionaba un contexto coherente para su perdición.

Hasta el final de la historia, la protagonista está gravemente enferma y debe someterse a una histerectomía. Peredo interpreta con precisión el interés del escritor por el aspecto médico con una gran fidelidad. A pesar de lo rudimentario del lenguaje cinematográfico, el filme significó un acierto temático. Había sido capaz de hablar de un tema que preocupaba en el momento, en un escenario nacional (Chimalistac, el Pedregal de San Ángel. las calles y avenidas de la ciudad de México), muy buscado por los cineastas de entonces.

Esta primera versión tuvo que resurgir en un contexto histórico de revueltas entre facciones revolucionarias y cambios de poder. No era el mejor momento, estamos hablando de 1917 y 1918; sin embargo para Peredo y Camus fue una oportunidad de adaptar la novela a la nueva propuesta artística y plástica de la naciente industria cinematográfica. Así que se impuso el criterio de, si en ese momento la novela era un éxito entre el público, que aun cuando no expresamente lo exponen ellos, si cabría la posibilidad de la búsqueda de un público más vasto, que incluyera aquellos que no tuvieran acceso a la novela y aún a los poco letrados de entonces: es decir a la diversificación de receptores. Y, por ende,

---

<sup>10</sup> Citada por Adriana Sandoval en: *De la literatura al cine. Versiones fílmicas de novelas mexicanas*, p.16.

asegurar las ganancias que un empresario persigue, Camus concedió al propio Luis G. Peredo la dirección y adaptación de la novela. Los intérpretes fueron: Elena Sánchez Valenzuela (Santa), Fernando Sobrino (Marcelino Beltrán), Alfonso Busson (Hipólito) y Ricardo Beltri (el Jarameño). Todos ellos aficionados y algunos como Busson y Sobrino, eran periodistas, colegas de Peredo en *EL Demócrata*. Santa se filmó en el patio del cine Olimpia y don Manuel Becerril fue el camarógrafo, el estreno ocurrió en el mismo cine, el día 28 de julio de 1918, con éxito inusitado, artístico y de taquilla.

En la clasificación de Aurelio de los Reyes, esta película corresponde a la segunda etapa del cine silente mexicano (de 1916 a 1930), donde se producen ya filmes con argumentos, inspirados en arquetipos extranjeros, en este sentido apunta que la adaptación cinematográfica se hizo en forma de tríptico (pureza, vicio y martirio) copiando la estructura de *El Fuego* (filme italiano que ya había sido copiado en México con el título de *La Luz*), también refleja la preocupación de los realizadores de Santa por retratar el paisaje nacional.

Puede decirse que más allá de los escenarios perfectamente reconocibles en las locaciones del filme, fue el tratamiento de un tema novedoso en el cine: la prostitución. La industria cinematográfica no se había atrevido a abordar el tema, por más que estuviera preocupada por la presencia de la mujer en la vida moderna, y a pesar de que las prostitutas ya fueran un personaje común en la música y las artes plásticas para ese momento.

Para la transcripción de una novela al lenguaje cinematográfico se requiere de una adecuación, es decir una reinterpretación de un texto escrito, como en el caso de nuestro trabajo, una novela en versión fílmica. Mucha de la bibliografía revisada, sobre todo para esta primera versión silente, se refiere a una adaptación de la novela como una narración sintetizada del texto escrito convertida en imágenes que transmitieran la esencia de la obra en cuestión (*Santa*), por ser una novela, la adaptación a un medio visual y efímero en tiempo y espacio, se requirió una reducción de su contenido, con las implicaciones y riesgos que caracterizan a



un nuevo tipo de lenguaje icónico. De tal manera que para los pioneros del cine y en el caso de las versiones cinematográficas de novelas conocidas previamente se tuvo esta primera concepción de “adaptación” es decir la búsqueda de una mimesis de la novela.

Actualmente el cine ha evolucionado en todos los sentidos y ya no se entiende como una adaptación, sino que surge un nuevo instrumento de interpretación el guion, que si bien es cierto nace para morir, es decir para ser interpretado en el filme, su función es trascender como una forma de expresión más libre, más independiente, su valor está por encima de una simple adaptación. Posee toda una ciencia en su elaboración, que implica también una estética autónoma.

En los inicios del cine se acudió de manera regular a la “adaptación” de novelas más o menos conocidas con dos propósitos: uno, aprovechar el conocimiento previo que el público pudiera tener de la literatura, un buen anzuelo, para asistir a las salas de exhibición, al menos una parte de los asistentes iría a ver algo de lo que ya estaba familiarizado; y por otro lado se ponía al alcance obras de prestigio literario, que no fuera el mero disfrute frívolo e intrascendente.

Peredo sentó las bases de una selección de temas que sería imitada por los siguientes adaptadores de un filme, para ajustarse al tiempo, dejó de lado muchas escenas que tampoco fueron filmadas por los cineastas de las versiones de 1931 (Antonio Moreno), aunque cronológicamente esta sería la segunda versión también primera en aplicar el sonido óptico; y la tercera versión de 1943 (Norman Foster). El criterio para la selección de estas escenas fue motivada como medida precautoria, pensando en la posible recepción del público al que sería dirigida la nueva propuesta de imágenes para ser leída un nuevo código, el cinematográfico.

Por lo que ya se ha mencionado anteriormente, estamos hablando de un público de una sociedad expuesta a cambios sociopolíticos y culturales muy diversos, de una sociedad con una doble moral pero muy preocupada de las apariencias. Según la narración del investigador Álvaro Vázquez Mantecón en la

versión silente de la primera escena que sobrevive del filme, cuando Marcelino abandona Chimalistac con su regimiento.

Santa se acerca al grupo de su seductor, al tiempo que un cartel subraya su nueva condición “¡Abandonada!”. A continuación, otro cartel introduce la escena en que es echada de su hogar: “Cuatro meses, después, descubierto el pecado, Santa era arrojada de su casita blanca”. Con este cartel la versión de Peredo prefiere eliminar un detalle escabroso de la historia: en la novela, la madre descubriría la falta de su hija al percatarse de que había sufrido un aborto natural.

Desde el primer momento, el cine aspira a ser una versión dulcificada de las crudezas de la novela, pensando en el público receptor. Esta tendencia podrá verse ya más desarrollada en un género que incluye a éstas en el melodrama y que se tratará más adelante en las versiones segunda y tercera de *Santa*.

El naturalismo característico en esta obra de Gamboa en su primera versión silente y en las dos posteriores, influirá únicamente en la temática que era propia de este movimiento literario mas en lo referente a la interpretación de la crudeza de la realidad de la novela carece del rigor y apego a la escuela naturalista. Ya que en la versión de Camus y Peredo se suavizan muchas escenas y pasajes de *Santa* que pierden así la visión descarnada del punto de vista naturalista. También esta nueva propuesta de lectura en un filme se encaminará más hacia el melodrama, que será el rasgo distintivo de gran parte del cine mexicano que siguió al arquetipo de *Santa*.

Esta nueva forma de interpretación por el ojo de la cámara será más evolucionada al través del desarrollo de nuevas técnicas como en el caso de la introducción del sonido óptico, la especialización en la producción fílmica en lo que se refiere al equipo de producción: técnicos, camarógrafos, directores, guionistas, actores, escenógrafos, música, bandas sonoras, etc.

## **2. 4. El perfil que mejor encarna *Santa***

El perfil de Santa como prototipo de la mujer engañada que después se convierte en trasgresora, ha sido encarnado por dos actrices de dos versiones que para este apartado llamaremos la versión de Moreno, protagonizada por Lupita Tovar y la versión de Norman Foster protagonizada por Esther Fernández y se mencionará la silente de Peredo como referente de ambas en el lenguaje cinematográfico. Para el marco referencial y teórico se emplearán las clasificaciones de Casetti y Chio, ya que por el discurso de la novela es pertinente dar seguimiento a cómo se narró la historia de Santa en ambas versiones para identificar su estructura dramática, ubicar en la segunda y tercera versión los elementos que construyen a la protagonista e ir discerniendo los rasgos que responden o corresponden a la estructura dramática de la protagonista de la novela de Gamboa.

Para el inicio de este acercamiento, consideraremos el título de la novela, que también corresponde al de la protagonista (criterio anagráfico), su nombre remite a alguien “apartado”, a la pureza física y de espíritu que se transformará paulatinamente en la dura noción del oxímoron que lo define y proyecta en el abismo de la perdición. Su apelativo la define como hija de una familia de conceptos religiosos y principios que la marcan como el deseo de dar a la sociedad una mujer que desde el nombre se halla en proceso de perfeccionamiento. Como personaje va adquiriendo sus rasgos desde la narración de su vida familiar donde se le cuida con esmero y devoción; en la estructura dramática resaltan su natural belleza sin afeites ni artificios, en completa armonía con el paisaje campirano donde nació y se convirtió en mujer.

El nombre, como tal denota, señala al ser que lo lleva, la probable connotación del mismo se agrega después, por ello ya de inicio presupone una provocación en la prefiguración del personaje. De lo puro a lo impuro de lo perfecto a la imperfección ha de servir también para la atracción de todos aquellos que han de buscar en una humilde muchacha una prostituta santa; santa por su

inocencia, por su búsqueda desesperada, por su necesidad de ser amada y liberada.

Si bien se ve como lo planteó Gamboa la construcción del prototipo narrativo de Santa fue capaz de describir el origen común de las mujeres caídas. Ubica a su personaje en un medio rural que empieza a ser tocado por la modernidad. Este le da el marco de un ambiente puro y casto, de una vida apacible y campestre de ensoñación en que vive una niña que inicia su transformación en mujer: “Santa suspira, anhela, espera... ¿qué? lo que las muchachas anhelan y esperan a los quince años: amantes de espada de oro y capa de rayos de luna, besos que no sean pecado; caricias castas; pasiones infinitas; hadas y magos...”<sup>11</sup>

En la versión de Moreno, cuando Marcelino conoce a Santa y le pregunta por su nombre ella le refiere a que su nombre le fue dado en recuerdo de su madrina. En un acercamiento de medio plano el alférez con voz intencionada y melosa le llama Santita, Santita.

Existe también una analogía en la historia del pueblo hebreo que fue apartado para ser santo, para no contaminarse y ser preservado para un solo Dios. Es comparado como doncella que será guardada pura hasta las bodas del Esposo; sin embargo es seducida por el deseo y cae prostituyéndose. La metáfora también alude a toda la nación, toda se ha contaminado se deshonoró, porque dijo: Iré tras mis amantes, que me dan mi pan y mi agua.<sup>12</sup>

El epígrafe citado en *Santa* por Gamboa hace alusión al profeta Oseas quien es enviado al pueblo de Israel para ser juzgado por su infidelidad: “Mi pueblo a su ídolo de madera pregunta, y el leño le responde; porque espíritu de fornicaciones lo hizo errar, y dejaron su Dios para fornicar [...] por tanto vuestras hijas fornicarán, y adulterarán vuestras nueras. No castigaré a vuestras hijas [...]

---

<sup>11</sup> F. Gamboa, *Santa*, *Op. cit.*, p.52.

<sup>12</sup> Versión REINA-VALERA, 1960, *Santa Biblia*. Profeta Oseas 4:12.

porque ellos mismos se van con rameritas, y con malas mujeres sacrifican; por tanto el pueblo sin entendimiento caerá.<sup>13</sup> En la construcción dramática de Santa ésta adquiere relevancia en cuanto lleva una enorme carga semántica a través de la historia narrada por el escritor no tan solo como arquetipo de una prostituta sino como paradigmática carga de significado, alegoría, metáfora de una mujer que representa a toda una patria una nación, que confronta cambios en su identidad, paradójicamente al llegar a la ciudad (símbolo de progreso y modernidad) esas transformaciones son engañosas ilusorias que la precipitan en una caída al inframundo y aunque posee un rápido ascenso en fama y popularidad ésta le cobra con creces, con su propia vida.

Ya se mencionó la intención de Gamboa al hacer de la protagonista un discurso de una estética social: una bella mujer debe morir para producir una obra de arte, una obra de arte que emerge acosta de su muerte; gracias a ésta su cuerpo cambia de contexto y se mistifica, regresa a su origen, el Chimalistac del recuerdo (paraíso edénico). Gracias a su muerte, la cortesana encarnada en Santa, usurpa la memoria atribulada de una ciudad finisecular e invade el terreno de "lo real" con algunas calles que la conmemoran en el Chimalistac actual. La nueva geografía urbana y su pasado se reconcilian: el desastre se vuelve admisible en la visión nostálgica de generaciones venideras que disfrazan la muerte de Santa con "la eterna noche de su desconsuelo".<sup>14</sup>

Pero también Santa representa una individualidad; existe ante todo como mujer, que ha tenido que luchar en un mundo hostil conformándose a ese modernismo degradante de machos que solo la desean en una pérdida de humanidad. Existe como ser único no obstante a ser encasillada en un determinismo biológico que demanda la estructura dramática del naturalismo pero que durante el discurso le conforma en su personalidad que la llevará a su transitar a través de un tiempo y espacio que se niegan a desaparecer.

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, Oseas 4:14.

<sup>14</sup> Palabras de la canción "Santa" de Agustín Lara (1932).

En su rol protagónico Santa narra su vida (la voz es heterodiegética) pero también se permite su focalización (hablar de quien ve y cómo ve), sabemos que el narrador ordena y jerarquiza acontecimientos en el tiempo y en el espacio, adopta una perspectiva (un foco, una óptica) y un modo (diálogo, narración, descripción) para su relato.

## **2. 5. Cánones naturalistas planteados por Gamboa en *Santa***

Santa como lo marca el canon naturalista inicia su narración en *media res* es decir que los motivos de la protagonista se conocen en forma de *flashback* más adelante. De tal manera que el inicio se da con la llegada de ella a la gran metrópoli descendiendo de coche tirado de caballos para llegar hasta la casa de Elvira, dueña del burdel, con una descripción minuciosa y prolija describe las calles y el ambiente de los alrededores del zócalo capitalino (típico del naturalismo).

Allí inicia su vida como meretriz, los motivos que la llevaron hasta aquí, se ofrecen al lector en una reflexión memorial de su pasado en el cual se devela que nació en Chimalistac, hija única de Agustina, hermana mayor de Esteban y Fabián. Cuidada con celo y esmero en su diario vivir campesino y natural, se interrumpe con la llegada de soldados entre los que se halla a su seductor el alférez Marcelino, quien no cejará hasta desahogar su instinto para después dejarla; todo en un escenario campestre de cañadas y ríos entre el pedregal de San Ángel.

Un día sacando agua del pozo con su madre, sufre un aborto, con este evento se descubre su falta; la descripción de este hecho es naturalista e impactante. Haciéndose blanco del repudio y expulsión de la casa materna (la casa blanca, el paraíso, simbólico). Por azares del destino conoce a Elvira quien la invita a la ciudad para ofrecerle “trabajo y cobijo” (el burdel de la ciudad corrupta); por su belleza Santa adquiere fama en el medio y se convierte en la mujer más codiciada por los varones de la moderna ciudad decimonónica. En la casa de

Elvira conoce a Hipólito, pianista ciego, que será compañero y fiel enamorado de la muchacha en su caminar y descenso del inframundo del vicio y la prostitución.

La trama se va tejiendo con pasajes y personajes que transitan al través de la vida de Santa con amores y desengaños: Marcelino, su primer amor y el origen de su desgracia; el “Jarameño” el diestro torero que la ama y busca regenerarla, a quien Santa decide engañar con el español Ripoll, huésped de la misma posada en que vivían; al descubrirlos, el torero intenta matarla con una navaja pero en el intento se rompe la virgen que estaba sobre la cómoda, este hecho hace recapacitar al ofendido que finalmente desiste. Rubio otro enamorado que no logra resarcirla de esa vida es el último que la busca en el burdel de Elvira.

Por otro lado, su abandono se acentúa al recibir la noticia de la muerte de Agustina por sus hermanos, la expulsión de la iglesia en donde quiso refugiarse y rezar por su madre. Inicia su descenso y se convierte en alcohólica no tarda en avanzar su enfermedad (cáncer), y ya en el abismo, Hipólito, quien había sido rechazado, la lleva a su casa, para luego invertir todo lo que tenía en una operación para salvar su vida; misma que pierde en el quirófano. La novela termina con una plegaria del ciego ante la tumba de Santa en el cementerio de Chimalistac.

En *Santa*, Gamboa establece desde el principio uno de los factores de la tesis naturalista que regirá la formalización artística de la obra. En un crescendo semántico muy logrado, la representación individual cederá peso a una configuración colectiva y simbólica representada por la ciudad, conformándose de esta manera el ambiente degradado que determinará la decadencia física y moral de Santa y es que la voluntad de la protagonista y los códigos morales aprendidos en la infancia, en el seno del hogar materno ubicado en una bucólica aldea de pastores, están sujetos a ese medio (personaje simbólico), a ese ambiente colectivo, la ciudad que les impone y los anula, conduciéndola por caminos de la trasgresión y la degradación física y moral.

Otro factor de la tesis naturalista que asume y plantea *Santa*, está referido al determinismo genético, al visualizar el proceso de degradación y decadencia física y moral de la protagonista como el resultado de una predisposición clínica marcada por las leyes de la herencia genética.

En este marco las acciones y los valores corruptos del hombre se revelan condicionados no solo por la sociedad burguesa, sino por las predisposiciones sanguíneas que se potencializan en contextos socio-culturales idóneos, y se traducen en conductas degradantes.

Federico Gamboa, amaba su ciudad con todas las implicaciones que esto tenía; las referencias biográficas apuntan que desde su niñez y adolescencia Gamboa la conocía perfectamente, como literato escribió y fijó sus vivencias en su Diario, hecho sin duda que le permitió adquirir un entrenamiento como escritor amén de registrar en éste como él mismo lo acepta en su título: *Mi Diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*. Que abarcó el período de 1892 hasta unas semanas antes de su muerte, acaecida en 1939.

Hablar de la época porfirista no sería más ilustrativo que la propia vida del escritor, diplomático y político porfirista primero y huertista después. Partícipe de su comunidad, amante de su ciudad y conocedor de todos los estratos de la sociedad decimonónica. Gamboa no podía ser ajeno a su momento histórico, y como lo describe Margo Glantz: “Basta un ejemplo breve pero significativo tomando su Diario para descubrir en él al hombre de mundo, escéptico convertido al catolicismo, diplomático, autor de la famosa novela *Santa*, que recuerda mucho a la *Naná* de Zolá y que en su vida personal practicaba la doble moral”.<sup>15</sup>

Gamboa, como hombre de su tiempo, no se salvó que en 1914, cuando se presentó como candidato presidencial del Partido Católico, Salvador Díaz Mirón lo llamara “el pornográfico novelista” en las páginas del *Imparcial*, periódico del

---

<sup>15</sup> Margo Glantz. *La lengua en la mano Santa y la carne*, México, Premia, p. 132.



usurpador Victoriano Huerta. En 1931 Jorge Useta lo juzgó “erotómano”. Y en 1947 Mariano Azuela (*Cien años de novela mexicana*) habló de su mezcla de “gazmoñería y sensualismo”. Con todo lo consideró figura de primer orden en la novelística mexicana.

José Juan Tablada, en febrero de 1904, en la *Revista Moderna*, publicó una reseña cuya ambigüedad ensalzaba y denigraba a *Santa*, principalmente con su “apego” a la estética naturalista “odiosa y caduca”; además de alterar los nombres de dos de los personajes principales de la novela, Hipólito y el Jarameño, quienes son nominados como “Nipo” y el Parameño”, Tablada critica la falta de temple en el estilo de un autor lleno, afirma, de digresiones y repeticiones. No obstante la reseña de Tablada concluye: “en resumen la novela *Santa* es en bloque, una obra vigorosa que una vez más revela las raras y grandes condiciones que, como novelista, posee el autor de *Suprema Ley* y *Metamorfosis*.”

José P. Rivera publicó, también en 1904, en el *Diario del Hogar*, un momento acerca de la novela que contrasta con el contenido e intenciones de la reseña.

José Juan Tablada: “las pecadoras abundan pero lo que no abundan, ni mucho menos, es quién tenga la sin igual audacia de hablar palabra cierta, de abofetear a una sociedad –depravada- [...] de exhibir las más íntimas lobregueces: lo que todos callan, lo que nadie quiere que se sepa, aquello de lo que todos se avergüenzan.

*Santa* es un libro casto [...] *Santa* no me escandaliza ni como novela ni como tipo; antes bien creo que es digno de nota el que haya un hombre que, rompiendo timideces [...] alce muchos velos y ponga la verdad en descubierto.<sup>16</sup>

En un artículo de 1993, José Emilio Pacheco señala que Gamboa estaba consciente de la imposibilidad de llevar a cabo un naturalismo puro, es decir a la manera francesa de su maestro Zolá, ya que sus contextos histórico-sociales eran muy diferentes llamó “sincerismo” a su corriente literaria; “tuvo la ambición de

---

<sup>16</sup> José P. Rivera, “*Santa* de Federico Gamboa”, en *Diario del Hogar*, 6 de marzo de 1904, p. 1.

escribir novelas que dijeran “la verdad” sobre la época, el país y la naturaleza humana: libros que no fueran de simple entretenimiento sino aspiraran a la seriedad y se enfrentaran a los males sociales”.<sup>17</sup> En este sentido Gamboa, como su representante en México abanderó su corriente literaria comprometido con una descripción casi científica, acorde al positivismo de su época y de la realidad social. Pero por otro lado esa descripción de la realidad también necesitaba límites morales, Su posición como novelista en este rubro fue radical, por mencionar el caso de su novela *Apariencias* (1892), dijo haber intentado que su lectura provocara en el lector “ascos y miedos hacia el adulterio, contra esa llaga que, al decir de los que la han sufrido, no cicatriza nunca”.<sup>18</sup>

En el caso de Santa, una mujer que había descendido tan bajo, era imposible llegar a redimirse en vida; por esta razón su fin era inevitablemente la muerte, pero ésta debía apegarse al método naturalista así que justifica el procedimiento al describir

Un reloj de pared recobró entonces su imperio, el sonoro y pausado tictac de su gran péndulo se señoreó de la estancia [...]. Los gritos del operador, dominándolo, lo apagaban, gritos que enjerga médica se denominan “dosis de alarma” [...]

-“¡Irrigador..! “Pinzas corvas!” “¡Algodón...! “¡Liga aquí...! “¡Otro cuchillo...! “¡Esponja..! [...].De súbito el siniestro: un síncope blanco de la enferma, la suspensión brusca de la respiración, cuando la operación, magistralmente ejecutada, tocaba a su término.<sup>19</sup>

Esta descripción le hace congruente a esa postura misma que puede verse claramente en una declaración que asienta en su diario

Por lo que yo, que no tengo hecho voto de castidad ni para el mundo ni para la Literatura. He de ocuparme preferentemente del amor en los pocos o muchos volúmenes que forman mi obra. Quizá vaya errado pero es un yerro que vigoriza y al que no he de renunciar, y sin sujeciones a escuela determinada, he de ser sincero y he de decir la verdad. Si con esta

---

<sup>17</sup> José Emilio Pacheco. “*Santa cumple noventa años*”, en *Intermedios*, 1993, n. 6, p. 8.

<sup>18</sup> Federico Gamboa. *Impresiones y recuerdos*. México, Eusebio Gómez de la Puente (ed.), 1922.

<sup>19</sup> Federico Gamboa, *Santa*, pp. 144, 145.

profesión de fe literaria resulto en las filas del naturalismo, *naturalista* me quedo o *verista* o realista o lo que sea.<sup>20</sup>

Para la escritura de *Santa*, Gamboa inició la recopilación de apuntes sobre la cruda realidad de los llamados “bajos mundos” con una mirada minuciosa de su entorno, ya desde 1894 decidió escribir la historia de Santa, y comenzó a documentarse en lo que llamó provisionalmente *El diario de una pérdida...*

La vida de Gamboa estuvo rica en experiencias en estos inframundos mismos que de ninguna manera le fueron ajenos. Muchos de estos reportes fueron enriquecidos e incorporados a la trama de su novela. Como el que relata en su diario personal de una prostituta llamada Esperanza Gutiérrez; mejor conocida como *la Malagueña*, de la cual refiere no tan solo conocer su trágica muerte sino haberla tratado en vida a ésta y a su victimaria otra prostituta del burdel que frecuentaba.

Es revelador el temor que el escritor sentía por verse involucrado en este escándalo: “Me alarma la posibilidad de que me citen del juzgado instructor, y con ello y el aparecer mi nombre en los diarios y papeles de información, la gente de buena conciencia ponga el grito en el cielo y a mi me pongan en disponibilidad, que es prima hermana de cesantía absoluta”.<sup>21</sup>

Afortunadamente, gracias a sus habilidades de buen diplomático, pudo resolver este trance con las autoridades competentes; y por otro lado enriqueció sus registros para la preparación de su novela.

Este crimen le permitió hacer una visita poco común, en compañía de su amigo el escultor Jesús Contreras, a la morgue para observar el cadáver de la Malagueña. La descripción que hace de la escena muestra no tal sólo un interés

---

<sup>20</sup> Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos* (1893), nota preliminar J. E. Pacheco, Conaculta, México, 1994, p. 154.

<sup>21</sup> Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896). Mucho de mi vida y algo de la de otros*, México, CNCA (Memorias Mexicanas), 7 vol., 1995.

en la condición de una mujer de los “bajos mundos” sino que les ofrece materia prima para su quehacer novelesco en uno y en otro para esculpir a una pecadora.

Resulta de interés para este apartado, que en muchos pasajes de la novela, el autor mencione referencias a estas experiencias vívidas de su vida de bohemio, en forma tan natural pero que testifican el conocimiento de este submundo. De esta experiencia que narró en su diario Gamboa fructificó en la creatividad (cinco años más tarde del incidente), en *Santa*. Y con el primer premio de escultura en la Feria Internacional de París con su obra titulada *Malgré tout*, para su amigo Jesús F. Contreras.

Existen huellas que permiten vislumbrar la preocupación e interés de la mujer caída en gran parte de su obra literaria. En sus primeros relatos los personajes son seres desposeídos, que han descendido a estos inframundos, son inspiración para los del cuento-novela *¡Vendía cerillos!*, primera narración en que Gamboa esboza a una prostituta, la joven Matilde, trece años antes de que *Santa* fuera publicada. En *Tristezas del bulevar* se puede leer una síntesis del tema que desarrollará en *Santa*; la protagonista Margarita también se ve obligada a abandonar su casa, después de ser víctima del abuso de un hombre, escena que nos evoca la tristeza de Santa cuando Margarita se entera de la muerte de su madre que se halla en su pueblo natal lejos e imposibilitada de estar a su lado para recibir su bendición.

En varios pasajes de su biografía Federico Gamboa expresa su atracción y gran afecto por estas mujeres a quienes llama “hijas legítimas de la infortunada Margarita Gautier”. Por éstas y posiblemente por muchas otras razones, el escritor bajó a los inframundos de la prostitución. En otro pasaje de su vida bohemia registra la asistencia a una fiesta prohibida donde conoce a un pianista llamado Teófilo Pomar, tal vez antecedente de Hipólito.

Otra huella en la novela puede rastrearse en Matilde de “Vendía cerillos” que trata la expulsión de la iglesia, ambas buscan el cobijo de ésta y sólo se les margina y repudia a la primera por ser niña de la calle y a la otra por meretriz. La

enfermedad y la muerte como castigo a la mala vida son recurrentes en la obra de Gamboa, ya sea que como las registra en su diario son para él conocidas o lo sean recreadas en su literatura, “todas están expuestas, a eso, a que un vientecillo traicionero y suave, u otro motivo más pequeño, las enferme, por desamparadas, por rameras y por despreciables.

Para algunos amigos cercanos de Gamboa, las referencias a la protagonista eran ya tan familiares que tanto el escultor J. Contreras como el galeno Ortega a quien menciona en su Diario, le refieren como un ser existente al preguntar como está Santa, el escritor informa que el final de ella se aproxima, su salud ya se ha minado y prepara el desenlace con una muerte en el quirófano, pero necesita de mayor realismo, por tal motivo, se le invita a presenciar una histerectomía en un hospital de religiosas; la experiencia según escribe fue impactante para él, pero le permite elementos para su narración.

### Capítulo 3. Dos filmes para una *Santa* que se volvió melodrama

Las dos versiones fílmicas para la novela de Federico Gamboa, protagonizadas por Lupita Tovar y Esther Fernández, siguen el viaje de héroe que propone Jung, en el inconsciente colectivo, tanto en su estructura psicológica como dramática según Christopher Vogler pueden cubrir las expectativas del público que recibe, la nueva propuesta de lectura de un tema ya tratado e identificado en el imaginario popular.

Ya en la versión de Lupita Tovar se revive el interés en la temática que ya era un éxito de la novela, los cánones naturalistas planteados por el escritor, pueden ser identificados con más apego en la versión de Foster que en la de Moreno; ambas versiones son precursoras para la fijación de un arquetipo que siguieron otros filmes de la época de oro que abordaron el tema.

La complejidad de elementos narrativos presentes en la novela, tuvieron que reducirse, en parte por la síntesis requerida por el lenguaje cinematográfico. Tanto directores como productores simplificaron la historia y elaboraron modelos más accesibles. Sin embargo, en el caso de *Santa*, los rasgos esenciales sobre la mujer y la modernidad, que se habían originado en el discurso artístico y literario del siglo XIX, permanecieron en las dos propuestas fílmicas.

En muchos pasajes de *Santa* se condensa el enfrentamiento de principios antagónicos; se muestra también la metáfora del intento de la ciencia, el hombre y la razón por someter lo indómito. En el cine mexicano de la primera mitad del siglo XX fue un personaje que representaba los miedos de una clase media y alta así como su enfrentamiento al mundo tradicional.

#### **3. 1. Interpretación fílmica de Lupita Tovar en la versión de Moreno**

En una reseña periodística de Carlos Noriega Hope, tomada de *El Universal Ilustrado*, del 10 de diciembre de 1931, nos describe el patio colonial donde se

filmó *Santa*, con la nueva técnica del sonido óptico. Debidamente protegido el set por cartones y telas para aislarlo de ruidos exteriores, reflectores distribuidos estratégicamente por todo el patio, micrófonos descolgados desde el techo, actores listos a interpretar sus parlamentos a la indicación del Director Antonio Moreno.

Los actores protagónicos según Noriega brillan por su maestría en la interpretación: Lupita Tovar, Carlos Orellana y Mimí Derba experimentados en la actuación teatral y ya también frente a las cámaras se disponen a representar sus personajes. Es aquí donde se dan las reprimendas por parte del actor-director español para apegarse a su dirección; son largas horas de trabajo agotador hasta que las escenas queden a la satisfacción del director.

Noriega Hope ahora como buen observador, guionista y periodista en esta descripción, deja ver al espectador detrás de bambalinas. También se encuentra presente el autor de la novela, que al igual que el Director no se escapa de derramar bilis porque en esta nueva interpretación de la historia que se cuenta hay un nuevo código de interpretación diferente y muy peculiar mismo que el novelista no contempló en la obra escrita. Carlos Noriega H. lo narra: “Pero todo ello tiene una fácil explicación: el cine es el que hace las imágenes literarias que no existen en la novela; muchos escritores actuales para crear esas imágenes se inspiran en el cine; esto no es nada más que el producto de la influencia decisiva que este nuevo arte ha ejercido sobre la vida”.<sup>22</sup>

Termina su reseña congratulándose de haber estado presente, durante la filmación de la primera versión sonora de *Santa*, contemplar el desarrollo de la trama de una novela sumamente leída con más gusto y emoción que ninguna y ver premiado el esfuerzo al fomentar la industria cinematográfica en México. Y como concluye un buen productor como él, “...pero que responde a las mayores

---

<sup>22</sup> Gustavo García, David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, p. 68.

exigencias del público y del mercado, constituirá una buena replica al Hollywood que fracasó en el cine hispanoparlante".<sup>23</sup>

Ya en esta segunda versión la estructura dramática se halla perfectamente definida en la protagonista Lupita Tovar, se ve a una joven mujer más experimentada en la actuación frente a las cámaras, portadora de una bella figura y de un rostro hermoso y seductor.

Los requisitos que debían cubrir, eran: no debía ser de complexión mediana, con un peso que no exceda de cincuenta kilos, de una estatura no mayor de un metro setenta centímetros, de preferencia de 16 a 18 años de edad, y no mayor de 21, y que poseyera hermosura, vivacidad, talento, expresión y personalidad fotogénica distinguida. Lupita Tovar, graciosa y ágil colegiala de dieciocho años, de ojos negros, perfil afinado y de tez pálida (características de nuestras mujeres tropicales) según describía un periódico de la época, también narró sus impresiones: "Yo estudiaba en el Parque Lira el segundo año de labores domésticas: bordado, corte, confección, etcétera, y como hija de familia que soy, mi vida transcurría sin grandes sobresaltos entre mis alegrías de hogar y mis preocupaciones de colegiala."<sup>24</sup>

La versión de Moreno conservó un tiempo cronológico lineal para ubicar a los espectadores en el pueblo de Chimalistac, a diferencia de la novela que inicia con la llegada de Santa a la casa de Elvira. Aquí el cineasta prescinde de la intención del autor de involucrarse en la búsqueda del motivo por el cual Santa llegó a la ciudad. Sitúa a la muchacha en su natural hábitat, la fuente en una plazuelita, una capilla al fondo y transeúntes campesinos, la atmósfera acústica del bullicio de animales, personas y ruidos ambientales, onomatopeyas, que sin duda alguna asombraron a los espectadores de esta segunda versión de *Santa*.

---

<sup>23</sup> *Ibídem*.

<sup>24</sup> Entrevista a Lupita Tovar en NPR, el 15 de febrero del 2008 a la edad de 97 años. Programa de edición matutina, <http://www.npr.org/templates/story>.



En las locaciones encontramos un apego a lugares descritos por Gamboa en lo que en ese entonces conservaba su apariencia rural, (en la versión de Peredo se dio el mismo manejo); los planos se suceden entre la placita del pueblo y el interior de su casita blanca; la llegada de los soldados de caballería que se aproximan a la fuente. Alternan planos largos para la llegada de la soldadesca medio planos para las tomas de Agustina y Cosme que se hallan dentro de la casa y los soldados que desmontan alrededor de la fuente.

Lo mismo se dan los planos americanos y *close up*, entre el seductor y la campesina en la fuente.



Lupita Tovar personifica a *Santa* versión Moreno

Para el asedio de Marcelino, se hacen en una toma abierta que deja ver al fondo el bosque donde Marcelino persigue a Santa, en medio un grueso árbol a cuya sombra el seductor conquista. Se da una toma al lago con unos patos para sugerir la unión de los amantes. Resulta interesante que en la experimentación del sonido éste ya vaya siendo protagónico como indicador de intención cargado de significado.

El ruido de una sirena, indica peligro para quienes se esconden en el bosque (Santa y el alférez) se juega con alternancia de lugares que estarán dando

indicios de la historia, por ejemplo la Fábrica de papel Loreto (lugar de trabajo de los hermanos de Santa) que ya rompía con el idilio entre naturaleza y contaminación modernidad que aleja al hombre de su estado natural y armónico con la tierra y lo transforma de campesino a obrero. El nombre que también va a llevar Santa, en el descenso de su vida. Las sugerencias de Moreno a esta nueva lectura de Santa permite ya ubicar a los espectadores en ese paraíso perdido de la muchacha pobre de Chimalistac, hacer la presentación de como era su familia y su casa así como el ambiente de sencillez y castidad que la rodeaban.

Resuelve aprovechando los recursos del sonido como la llegada de Cosme a la casita blanca tocando alegremente una melodía en su armónica, un niño pastorcito que le regala un ramo de margaritas como símil de su pureza silvestre y como éste es despedazado por los caballos de los militares. El balido de un corderito que Santa acerca a su rostro en un close up, teniendo de fondo la cruz, símbolo del cristianismo como el que es inmolado por el pecado. Estos indicios son manejados como Gamboa lo hace en la novela para desde el principio dar a los espectadores la construcción dramática de la protagonista.

A diferencia de la historia del novelista este orden lineal, amén de justificar este cambio, se recrea al nuevo lenguaje cinematográfico y aquí Hope como guionista propone el encuentro de Santa con Marcelino cuando la muchacha ha salido por agua cerca de sus casa; en la novela el encuentro se da en el Arenal, y solo Cosme se entera de ello, Agustina no está presente ni conoce de la llegada de los soldados.

En la selección de pasajes de la novela que fueron claves para la construcción del personaje se conservó aquel en que Santa viene con Marcelino, y al ver a sus hermanos de regreso de la fábrica, hace que el alférez se esconda detrás de un árbol y les sale al encuentro para distraerles y que no lo descubran.

Se respeta el lugar de la narración un puente y el diálogo:

--¿Con quién hablabas?-- Inquirió sombríamente Fabián.

--Habría yo sola, ¿con quién había de hablar en el puente?

¿no viste que en cuanto los divisé me eche a correr?..<sup>25</sup>

Gamboa refiere que esa noche ya en casa ninguno pudo dormir en paz y que Fabián fumó mucho y Esteban ya muy entrada la noche se acercó al rincón de la escopeta y después al patio. Para sintetizar estas actitudes. Hope agrega al diálogo en el puente una amenaza para quien se atreva a deshonrar su casa añade que sería capaz de matarlo. La cámara se acerca a Marcelino en un plano americano para indicar que éste se toca su pistola mostrando que el también estará a la defensiva, pero siempre oculto en la sombra. La simulación de Santa en los gestos y la modulación de su voz en el diálogo permiten a los lectores del filme entender la malicia y disimulo de la muchacha.

Después de este incidente y al ya obtener Marcelino lo que buscaba, éste no regresa más a las citas y empieza a ocultarse. En esta versión, se prefiere una elipsis de este suceso, indicado por el mensaje que porta el niño Cosme para dar aviso del retiro de los soldados del cuartel.

Aquí se dará el dramatismo a las escenas cuando Santa sale corriendo detrás de Marcelino, la amenaza de sus hermanos de Santa para que el niño confiese a donde salió la hermana, Fabián y Esteban son espectadores de como Santa persigue al soldado en su caballo y éste al retirarse tira a la muchacha quedando desolada en medio del campo.

Es de llamar la atención que en esta segunda versión aún aparezcan letreros a la usanza del cine silente, se entiende porque es un tiempo de transición

---

<sup>25</sup> Federico Gamboa, *Santa*, p. 61.

entre éste y la nueva técnica del sonido óptico, también Moreno la ocupa para abreviar escenas y dar continuidad al relato.

La expulsión de Santa de su paraíso se da por el repudio de sus hermanos y no por Agustina, se elimina una alusión al aborto, suavizando así su discurso naturalista conservado en la novela, la versión de Moreno para el encuentro con Elvira sugiere ya un manejo de imágenes y sonidos que muestran una Feria como la metáfora de la vida engañosa de diversión y vanidad.

Para el encuentro de Elvira con la muchacha se ofrece el escenario de la feria se respeta el diálogo de Gamboa, aunque con una pequeña variante ya que la Feria en donde se conocen está cercana al cuartel donde Santa va en busca Marcelino, hecho que sucede antes de la expulsión de Santa de su casa. La versión de Moreno la da después de su salida; con varias imágenes muy significativas dentro del discurso naturalista, por ejemplo en el cambio de escenario hay una disolvencia para mostrar inmediatamente una ruleta, para simbolizar las jugadas del destino que llevará a Santa a la perdición se le ve caminar entre la multitud de la feria con varias sobrexposiciones que dan idea de la sociedad ya despersonalizada, la intención del cineasta es mostrar como inicia la protagonista su trágico destino, en cambios rápidos a los puestos de la feria se enfocan los títeres, la rueda de la fortuna, así como música sugestiva.

Ya no es la niña Santita, reconocida y envidiada moza de su Chimalistac; ahora es una mujer insignificante entre una multitud. Sola y hambrienta se acerca a una puesto donde una mujer vende pan, instintivamente va a tomar uno de los panes, su actitud es de autómata. Este símil se da posterior a la invitación de Elvira para una trabajo “fácil y bien pagado”, que le proporcionará casa y alimento.

Nuevamente, una disolvencia y la cámara enfoca una vieja puerta colonial, con un contraste entre luz-sombra también a la vez se escuchan campanadas, que también remiten al espacio-tiempo dentro del discurso fílmico, este recurso

dará pautas al relato para marcar que: el pecado está a la puerta; con todo esto, a ti será tu deseo, y tu te enseñorearás de él.<sup>26</sup>

En una alternancia de imagen de la puerta con el seno de Santa, el primer plano solo enfoca el pecho y las trenzas de la muchacha que al plañir de las campanas ha marcado su destino, la imagen muestra como saca la tarjeta de Elvira que le dio en la feria, otra vez la puerta, se induce a los espectadores a dar por hecho que ya decidió quedarse, ya que el plano siguiente introduce al espectador a la casa de Elvira.

Con un paneo de la cámara que muestra a las pupilas de la española bailando y bebiendo con los clientes, al músico de espaldas tocando el piano para detenerse en la asustada muchacha quien se acurruca en un costado del piano.

Si se observan los lineamientos impuestos por el naturalismo nos encontramos con una crudeza que no restringe el autor y la audacia de algunas escenas, si pensamos en la época en que se escribió y su traducción al lenguaje icónico. Es un documento humano importante donde se describen y analizan los bajos fondos sociales, algo que no se había hecho en la novela mexicana y tampoco en el cine.

La variante del encuentro de Santa con el músico, en la versión de Moreno, es cuando le pone las monedas en su bolsillo mientras continua tocando el piano mismas que acaba de recibir del borracho que la besó en el hombro, en el momento que Hipólito agradece se siente atraído por esta nueva pupila de Elvira. Quizá en esta variante el guionista tuvo la intención de sintetizar otro pasaje de la novela cuando emocionada, por la devoción que le tiene Hipólito le ha compuesto una melodía, y ésta tomando un sombrero hace una recolecta de monedas para después ponerla en su bolsillo.

---

<sup>26</sup> Versión REINA-VALERA 1960, *Santa Biblia*, Génesis 4:7b.

Para *Santa*, Lara compuso el tema principal, un fox, un danzón y una pieza que Lupita Tovar baila al escuchar la radio. Merecidamente, la dirección musical estuvo a cargo de Miguel Lerdo de Tejada. Así, se afirma la estrecha colaboración entre las industrias del cine, la radio y el disco. En esta versión hay un manejo de la coreografía, la cantante española y los músicos del elegante salón Tívoli.

Por otro lado, ya se inicia la práctica del encargo para filmes, este bolero será interpretado como tema durante la película, pero todavía será más desarrollado en la versión de Norman Foster. La escena donde Santa (Lupita Tovar) baila en ropa interior frente a Hipólito le da un toque sensual y hollywoodense.

Ya se describió el ambiente que enmarca a Santa como personaje, primero como hija, hermana y moza envidiada por otras muchachas y admirada por los habitantes de Chimalistac, revisemos ahora sus rasgos físicos como fueron descritos por Jenarillo a petición de Hipólito. Por las características de su actividad, la descripción física de Santa es muy importante para el relato. Gamboa describe exhaustivamente las caderas, ojos, cabellera, labios, senos, muslos, y pies de Santa. Cuando el autor se refiere a los cabellos de la protagonista dice: “las negras crenchas rebeldes, cayendo por sábanas y espaldas, como encrespada catarata”.<sup>27</sup>

Para la personificación de Santa como la mujer deseada por su físico Lupita Tovar, encarna a la mujer de porte más esbelto, no tan exuberante a la descripción naturalista, pero sí más apagada al prototipo de mujer fatal ya construida en Hollywood del periodo del cine silente. Su desempeño en la escena donde baila el fox le marca su sensualismo y cadencia en el baile, en una pose cuando se recarga sobre el mueble de la radio permite lucir su bella cabellera negra, como la noche de lo que usted no ve... al describirla en labios del lazarillo.

---

<sup>27</sup> Federico Gamboa, *Santa*, p. 149.

En sus rasgos psicológicos y de personalidad desde el principio, se manifiesta, con una mezcla de ingenuidad, pero con predominio de malicia y simulación. Ya en el primer cuadro plástico de Chimalistac, las primeras escenas la presentan con una mirada, perspicaz e inquisitiva, se sabe mujer atractiva, porque en su pequeño mundo, ya se le admira y desea. Ha despertado su naturaleza femenina hacia lo desconocido como un imán. Lo intuye, lo espera, como una respuesta a su naturaleza, primigenia unida a la tierra como origen de la vida.

Como ya se mencionó anteriormente *Santa* fue el arquetipo del tema de prostitutas y cabareteras del cine mexicano, si entendemos la definición de arquetipo de C. G Jung al referirse al inconsciente colectivo como una parte del psiquismo que podríamos llamarle sencillamente nuestra "herencia psíquica". Es el reservorio de nuestra experiencia como especie; un tipo de conocimiento con el que todos nacemos y compartimos. Aun así, nunca somos plenamente conscientes de ello; a partir de él, se establece una influencia sobre todas nuestras experiencias y comportamientos, especialmente los emocionales; pero solo le conocemos indirectamente, viendo estas influencias.

Jung también les llamó dominantes, imagos, imágenes primordiales o mitológicas y otros nombres, pero el término arquetipo es el más conocido. Sería una tendencia innata (no aprendida) a experimentar las cosas de una determinada manera. El arquetipo carece de forma en sí mismo, pero actúa como un "principio organizador" sobre las cosas que vemos o hacemos. Funciona de la misma manera que los instintos en la teoría freudiana. Al principio, el bebé solo quiere algo de comer, sin saber lo que quiere. Es decir, presenta un anhelo indefinido que, no obstante, puede ser satisfecho por algunas cosas y no por otras. Más tarde, con la experiencia, el bebé empieza a anhelar cosas más concretas.

Vladimir Propp, un formalista ruso, en 1928 hizo un estudio sobre cuentos y narraciones populares y rescató una estructura recurrente y además efectiva

para conectar con las emociones de las audiencias. En este tipo de literatura lo fundamental era el héroe y sus acciones, investigó las funciones de los personajes, en los cuentos fantásticos; además de postular 31 funciones, Propp concluyó que los personajes tenían “7 esferas de acción”. Es decir, todos los individuos que aparecen en los cuentos acaban realizando una función que se puede enmarcar en una de esas esferas. No se debe olvidar que los objetos y animales pueden actuar como personajes. Es pertinente señalar que no todas las 31 funciones que él señaló aparecen en todos los cuentos que analizó, pero sí aportó a la narración cinematográfica.<sup>28</sup>

Siguiendo a los autores antes mencionados (Propp, Jung) Joseph Campbell, profesor de mitología escribe *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Sobre más ejemplos afirmó la teoría de Jung sobre el inconsciente colectivo, en este estudio la travesía del héroe estuvo muy cercana a las 31 funciones de Propp.

Ya para los años noventa Christopher Vogler, analista de guiones cinematográficos, comprende que la propuesta de Propp, sigue siendo válida, pero aclara que los arquetipos no son personajes inamovibles con roles fijos sino formas de comportamiento “funciones” que cumplen un papel de acuerdo a las necesidades del relato.

Los siete arquetipos propuestos por Vogler se reconocen en la mayoría de los filmes y narraciones, y deben tener dos funciones primordiales: la función psicológica o parte de la personalidad que representa, y la dramática en la historia a contar.

Para las versiones fílmicas de *Santa*, se construyen como personaje arquetipo, en la clasificación del héroe (heroína), su función dramática consistirá

---

<sup>28</sup> Reyes Bercini, “Personaje: La perspectiva del arquetipo”, en: *Estudios cinematográficos*, año 10, núm 28, septiembre-noviembre 2005. p.33.



en que el espectador se identifique con sus acciones y comportamientos. El cine mexicano crea su propio modelo, articula formas y visiones de la realidad que irán conformando el gusto llamado “popular”. El melodrama, la comedia ranchera y los filmes de los charros cantores generaron un mundo ficticio a expensas de los temas más cercanos a la realidad.

En la época de Oro del cine mexicano (de 1930 a 1950), se construyeron los grandes mitos y símbolos de la cinematografía nacional: rostros vueltos íconos, estereotipos femeninos de santas o prostitutas, madres abnegadas, esposas inocentes y cabareteras, y estereotipos masculinos, donde el varón es el triunfador o el fracasado.

El maniqueísmo que se hizo presente en los estereotipos forma parte de una estructura narrativa, donde en realidad lo que se construye es un país de ficción, sin lucha de clases, ni conflictos. Predominan las fórmulas folclóricas-melodramáticas, ni siquiera el ímpetu cardenista pudo frenar la proliferación de prostitutas tuberculosas, toreros barbilindos, pianistas ciegos, ricos calaveras.<sup>29</sup>

En la tipología de Vogler, para el cine moderno se habla de Antihéroe, esta variación del arquetipo corresponde más a la protagonista de Gamboa, marginada de la sociedad, con un pasado oscuro, el engaño y abandono de Marcelino, Santa es la heroína que encarna un símbolo de un espíritu de transformación y su travesía debe ser un continuo crecimiento interior, aun cuando ese cambio sea la degradación.<sup>30</sup>

Joseph Campbell que trata el tema del viaje del héroe, descubrió un patrón narrativo que se ha encontrado en las historias y leyendas populares. Según Campbell, el héroe suele pasar a través de ciclos o aventuras similares en todas las culturas. Resumido en la tríada: Separación-Iniciación-Retorno.

---

<sup>29</sup> Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, Posada, México, 1986. p. 502.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 36.

Para las funciones dramáticas de Lupita como Santa, se contrasta el mundo normal del héroe antes de que la historia comience. La vida apacible de Santa en Chimalistac (mundo ordinario). El desafío a la aventura se presentará en su caída, por no conservarse pura, es arrojada de su hogar (La llamada de la aventura). En la versión de Moreno, la estructura dramática se da en la interrelación de la protagonista con su entorno, su casa y personajes cotidianos que forman parte de su vida rutinaria, hasta la llegada del soldado que desencadenará su aventura.

Siguiendo esta clasificación el encuentro con el mentor estará representado por Elvira, cuando la encuentra en la feria, una vez iniciada la aventura, recuérdese que *Santa* opta por iniciar la aventura más por la fatalidad que por el deseo, pareciera no tener otra opción que el inframundo. Por lo tanto Elvira cumple así la función de la que informa y entrena para su aventura o desafío (mentor o ayuda sobrenatural).

Para Santa, en la interpretación de Tovar, su aclimatación a la nueva vida, significaría el cruce del umbral entre el mundo ordinario y el mundo especial o mágico (cruce del primer umbral), en forma casi literal o más bien icónica cuando está la puerta de burdel, es en este momento cuando da inicio la historia y empiezan a sucederse las aventuras. El primer umbral determina el paso entre los actos primero y segundo. Ya no hay marcha atrás.<sup>31</sup>

Los arquetipos de Jung, aun cuando se ha demostrado que son muy útiles para el análisis de los mitos, cuentos de hadas, literatura en general, simbolismo artístico y exposiciones religiosas. Aparentemente capturan algunas de las “unidades” básicas de nuestra propia expresión. Muchas personas han sugerido que son solamente muchos caracteres e historias del mundo real, y que solamente nos limitamos a reorganizar los detalles de las mismas.

---

<sup>31</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. p. 81.

En la versión de Moreno, Hipólito es también un aliado, acompaña a Santa en su travesía, El equilibrio o balance de los opuestos ha encontrado también su contraparte en otras teorías. Autores como Alfred Adler, Otto Rank, Andreas Angyal, David Bakan, Gardner Murphy y Rollo May hacen referencias a la búsqueda de un equilibrio entre dos tendencias opuestas, una dirigida al desarrollo individual y la otra hacia el desarrollo del interés social o compasión. Rollo May menciona una mente compuesta de “daimones” (pequeños dioses) tales como el deseo de sexo, de amor y de poder.

Todos son positivos mientras están en su lugar, pero cuando envuelven a toda la personalidad, tendremos “posesiones daimónicas” o enfermedad mental. Para estas inclinaciones de la protagonista la versión fílmica propone su iniciación a la prostitución en oposición a la vida dentro del seno familiar, como la salida del círculo de protección. Esta es una imagen del círculo mágico dibujado alrededor de la personalidad por la fuerza del padre que sustenta. Santa, permaneció en su estado de hija durante años, con la virginidad protegida por el círculo de fuego del padre de todos (el hogar de Agustina y los hermanos), durmió en la intemporalidad hasta la llegada del alférez Marcelino.<sup>32</sup>

Por último, le debemos a Jung una mayor apertura de la interpretación, ya sea relacionada con síntomas, con sueños o con asociaciones libres. Mientras que Freud desarrolló una interpretación más o menos rígida (especialmente la sexual), Jung se permitió ir un poco más allá, dirigiendo su idea más bien hacia una interpretación más “mitológica” del libre albedrío, donde prácticamente cualquier cosa podía significar, de hecho, cualquier cosa. El análisis existencial, en particular, se ha beneficiado de las ideas de este psicoanalista.

Carl G. Jung empleó el término arquetipo: Patrones de personalidad heredados a lo largo del tiempo y se repiten constantemente generación tras generación. Los arquetipos son parte esencial del lenguaje universal de la

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 64.

narración. Pueden ser vistos como máscaras que sirven para que la historia avance sin ser necesariamente rígida, pueden variar conforme avanza la historia. No son estereotipos. Al contrario poseen universalidad y la originalidad.<sup>33</sup>

Una vez traspasado el primer umbral, el héroe encuentra a su paso, natural y progresivamente, nuevos retos y pruebas, hallando en su camino aliados y enemigos, y poco a poco asimila las normas que rigen en ese mundo especial. Santa se somete a la vida del inframundo. Donde su transformación, favorece el desarrollo del personaje a medida que se vuelve parte de ese mundo y sus compañeros reaccionan bajo presión.



¿Por qué el viaje del héroe? Hay múltiples historias que nos narran infinidad de acontecimientos...siempre se trata de un viaje, el viaje de un héroe hacia un mundo extraño y lleno de retos; dicho viaje puede ser hacia el interior o hacia el

<sup>33</sup> Christopher Vogler, *El viaje del escritor*, Madrid, 2002. p. 24.

exterior. Un héroe crece y cambia; emprende un viaje yendo de la desesperanza a la esperanza, del odio al amor, de la debilidad a la fuerza.<sup>34</sup>

Santa es un personaje atípico, a la vez que reúne características de heroína, su desempeño como meretriz la hace ser opuesta a la virtud y el sacrificio como negación al placer y el pecado; oscilando entre grandes contrastes, así como se mencionó que sus contradicciones la hacen en el relato crecer, para la vida del bajo mundo su éxito es como la espuma, se desvanece y decrece.

Jung nos brinda tres principios. El primero de ellos es el principio de los opuestos. Cada deseo inmediatamente sugiere su opuesto. Por ejemplo, si tengo un pensamiento positivo, no puedo dejar de tener el opuesto en algún lugar de mi mente. De hecho, es un concepto bastante básico: para saber lo que es bueno debo conocer lo malo, de la misma forma que no podemos saber lo que es negro sin conocer lo blanco; o lo que es alto sin lo bajo.

Ya en su inicio, Santa presenta la gran paradoja de su nombre, en la versión de Moreno se presentaron símiles de la pureza de la joven en su paraíso, para J. Campbell son rastros del inconsciente colectivo en lo que representó el personaje novelesco transferido a la pantalla, que dio forma corpórea a la protagonista, su transitar en la sociedad corrupta de finales del siglo decimonónico. En su iniciación, el ebrio cliente del burdel se mofa de su nombre: Una Santa en este lugar...

Otra escena que enmarca que existe en ella rasgos de pureza y acercamiento a la redención lo interpreta el cineasta, con la imagen de Santa hincada con un halo alrededor de su cabeza cuando está haciendo una plegaria, después de ser notificada de la muerte de su madre.

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 7.

Sus sentimientos también son como el péndulo del reloj que marca el paso inexorable del tiempo-destino y sus excesos en sus comportamientos de la euforia a la depresión del placer al sacrificio del deleite a la agonía.

Entre la multiplicidad, de comportamientos del héroe que menciona J.Campbell nuestra “heroína” marcha en sentido inverso, ya que inicia del amor y la esperanza hacia el desamor y la pérdida de esperanza para obtener un galardón, contrario a una aportación a su mundo ordinario Santa sólo desea la liberación del sufrimiento.

También elaboró la hipótesis de que el héroe pasa a través de ciclos, lo que constituiría el camino del héroe, con un patrón cultural común: separación – retiro, iniciación - entendimiento, retorno - vuelta a la sociedad y transformación de ésta. En esta hipótesis Santa no aportaría ni transformaría la sociedad que le hundió en el inframundo, pero sí en la estética naturalista y literaria de una aplicación didáctica para la mujer que se aventure a la degradación y sufrimiento, (intención moralista del novelista).

En el retorno el héroe regresa al mundo ordinario. Pero la aventura no habrá tenido sentido si no ha traído un elixir, un tesoro, un aprendizaje nuevo desde el mundo especial. Este elixir podrá ser un amor, una amistad, libertad conquistada, un conocimiento. Las dos versiones fílmicas terminan en el retorno de Santa a Chimalistac, pero como en el héroe que se ha adentrado en el reino de los muertos tendrá que renacer y purificarse por medio de un último calvario de muerte y resurrección antes de iniciar su retorno al mundo ordinario de los vivos.

La fortuna del héroe toca fondo y es hora de que se enfrente directamente con quien más teme. Ya es expulsada del lugar más degradante, la vieja del ínfimo prostíbulo ha dictado la sentencia: “Loreto, ya sobras aquí, ya no sirves para nada, ya puedes seguir usando el nombre con el que llegaste...” Se enfrenta a una muerte posible y da inicio la batalla contra una fuerza hostil, la odisea, este calvario, constituye un 'momento negro' para la audiencia, que es mantenida en

tensión y se arroba al no saber si la protagonista fenecerá o sobrevivirá a semejante trance. En las comedias románticas, el héroe se enfrenta a la muerte temporal de una relación, el iniciado es obligado a probarse frente a la muerte en el curso de una experiencia terrible, y luego se le permite experimentar la resurrección.<sup>35</sup>

La versión de Moreno captura imágenes contundentes, en el quirófano, donde será inmolado el cuerpo de pecado, se ha tenido cuidado del manejo de la cámara en una toma de la intervención de Santa por el cirujano, ya antes de la preparación se anuncia que quien va a ser intervenida fue la mujer más bella de México, enfatizando así que su fama ha llegado a su fin.

La toma es de arriba para dar un *zoom*, a las incisiones del galeno en el cuerpo de la víctima, estas tomas enfatizan la visión naturalista de Gamboa, al presentar que la ciencia es incapaz de impedir el destino, al cual ya estaba entregada la protagonista desde el inicio del filme. El corderito tendrá que ser sacrificado para limpiar las culpas. El médico, dará la noticia a Hipólito y Jenarillo, con la sentencia la ciencia ha sido incapaz de salvarla.

Estos momentos de muerte y renacimiento transforman al héroe, tanto que regresa a su vida ordinaria anterior convertida en un nuevo ser con nuevas miras, la fortuna Santa (del héroe) toca fondo y es hora de que se enfrente directamente con quien más teme. Se enfrenta a una muerte posible y da inicio la batalla contra una fuerza hostil. La odisea, este calvario, constituye un 'momento negro' para la audiencia, que es mantenida en tensión y se arroba al no saber si el protagonista fenecerá o sobrevivirá a semejante trance.<sup>36</sup>

El iniciado es obligado a probarse frente a la muerte en el curso de una experiencia terrible, y luego se le permite experimentar la resurrección en tiempos

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 17.

remotos, los cazadores y guerreros debían purificarse antes de regresar a su comunidad porque sus manos estaban manchadas de sangre.

En la tradición del Héroe, debe realizar el último enfrentamiento que supone un rito de renacimiento o resurrección antes de regresar al mundo ordinario. Se trata de un nuevo "momento de vida o muerte", o de un morir y renacer. Santa regresará ya purificada, recobrará su nombre y su identidad se habrá ganado estar en el cementerio de su paraíso recobrado al lado de su madre en su amado Chimalistac (Regreso con elixir).

### 3.2 La versión de Norman Foster



Norman Foster director de la versión de Esther Fernández

El grupo de la tercera versión de Santa estuvo encabezado por un director estadounidense, Norman Foster, quien ya antes había sido actor, nació el 13 de diciembre de 1904, en Richmond, Indiana; murió el 7 de julio de 1976 en Santa Mónica, California.



Se inició como actor de teatro en las obras *The racket*, *June Moon*. Su última participación en este género fue *The Barker* con 225 representaciones en el Baltimore Theatre, gracias a ésta empezó su carrera en el cine, y conoció a su primer esposa Claudette Lily Chauchoin.

En 1927 firmó con la Paramount para actuar en un filme en versiones sonora y muda que dirigiría Millard Webb en 1929, *Gentlemen of the Press*. Como actor cinematográfico no tuvo mucho éxito, a mediados de los treinta fue desplazado por el surgimiento de futuras estrellas del cine norteamericano Bogard, Gable, Cagney, Robinson, Tracy, Wayne, Grant, March. Su última aparición como actor y su inició como director fue en *I cover Chinatown*, en 1936, una producción de una compañía independiente que luchaba por sobrevivir desde la época muda, la William Steiner Production.

De 1937 a 1941 Foster dirigió catorce films para la Fox. La primera fue *Fair Warninig*. Con esta productora trabajó en la realización de las series de aventuras cinematográficas de *Mr. Moto* (realizó seis guiones de esta serie), *Charlie Chan y Cisco Kid*. *Ride, Kelly, Ride y Scotland Yard* fueron las últimas producciones de la Fox que Norman Foster dirigió. Después codirigió con Orson Wells de 1941 a 1943: *Mi amigo bonito* (1941) y *Journey in to fear* (1943).

En 1943 llegó a México a filmar *Santa* con Esther Fernández como protagonista la cual comenta: “Esta cinta fue dirigida por [...] Norman Foster; no tuve dificultades con él, porque yo ya traía la escuela americana [...] Norman sabía dirigir muy bien a los actores; me sentí a gusto; él había viajado varias veces a México, no desconocía totalmente nuestro ambiente, pero se documentó muy bien pues es un director de talento.”<sup>37</sup>

En este mismo año inició su segundo filme mexicano, *La fuga*, el primero de una serie de seis que planeaba producir la recién fundada Producciones Azteca.

---

<sup>37</sup> Cuadernos de la Cineteca Nacional, No. 4, marzo de 1976.

Cuando aún no se estrenaba esta película le encargaron *La hora de la verdad*, basado en una historia de Janet Alcoriza adaptada por Foster y José Luis Celis.

De octubre de 1944 a marzo de 1946, Foster adaptó junto con David Bamberg *Fu Man Chu* la película *La casa embrujada* (Dir. Fernando A. Rivero, 1944) y elaboró un proyecto que nunca se llevó a cabo *La perla negra*. En 1946 filmó *El ahijado de la muerte*, penúltima película de Foster, donde escribió la historia junto con Janet y Luis Alcoriza. En octubre de este mismo año realizó su última película *El canto de la sirena*. De 1948 a 1967, la última época de su carrera, se reincorporó al cine norteamericano. Dirigió catorce películas, algunas de ellas fueron: *Rachel and the Stranger* (1948), *Father is a Bachelor* (1950), *Brightly of the Gran Canyon* (1967). En 1952 rodó con la Metro Goldwyn Mayer en territorio mexicano *Sombrero / México de mis amores*, sobre una novela de Josefina Niggli. En televisión fue director de varias series: *Bat Masterson* (NBC, 1959), *Hans Brinker or the Silver Skates* (1961), *Batman* (1966, 1968), *It takes a thief* (1968 / 1970).

También sobre este filme Federico Gamboa expresó: “Foster ha respetado la concepción y la trama del libro”. “Esta es la gran oportunidad –dice el director– de hacer películas en México, en donde existe la libertad y el respeto necesarios para llevar a la pantalla la obra de un novelista de prestigio sin necesidad de alterar su pensamiento, seguramente en Hollywood me habría visto obligado convertir a Santa en una mesera o en una cantante de café para no ofender a las familias”.<sup>38</sup>

La versión de Foster respeta el tratamiento naturalista de la novela del inicio a “media res”, con la llegada de Esther Fernández a la ciudad con un seguimiento de la cámara por las calles del centro de la ciudad que hace la muchacha a pie, aquí la intención es dar al espectador un cuadro costumbrista que sitúa, a la protagonista, en su apariencia de fuereña recién llegada a la gran metrópoli.

---

<sup>38</sup> “Tres veces Santa”, *Tiempo*, Vol. II, No. 47, 26 de marzo de 1943. p. 39.

La ubicación espacial de la ciudad presenta una intencionalidad descriptiva, que permite el marco a la protagonista de un ambiente de actividad cotidiana de los habitantes ciudadanos pero sin aparentes peligros que estuvieran al acecho.

También al iniciar el filme, los créditos serán acompañados del tema de la canción de Lara cuya música se usará como leitmotiv. Las primeras frases musicales que aparecen con los créditos, sugieren motivos trágicos así como cierta predestinación, se enlazan frases musicales con sugerencias campiranas dulces y melodramáticas, para dar pie al conocido tema de Agustín Lara.

Ya se mencionó en el apartado anterior que la versión de Moreno siguió el orden lineal cronológico, para facilitar al espectador saber la causa de la historia de la joven campesina, pero para Foster merece la pena conservar la intención del novelista en su formato, también incluye una nueva interpretación en la explicación de la causa que llevó a Santa a la casa de Elvira. El pretexto de conocer su historia surge cuando Pepa encuentra entre las cosas de la muchacha una fotografía de Marcelino. Santa narra en *off* la historia de su desengaño. En este aspecto esta variante encaja en el modelo hollywoodense, de explicar la relación de los sucesos a partir de las relaciones causales.<sup>39</sup>

Para la versión de Foster, Esther Fernández continua la fijación del arquetipo de la prostituta que se convirtió en uno de los personajes, preferidos del cine mexicano, fundamentalmente por la ambivalencia. Prostituta desventurada por vocación, Santa vive exclusivamente para purgar la condena que le impone su pecado de joven ingenua e inexperta. El cine de prostitutas, como el título de su primer representante hace explícito, es en sus orígenes una modalidad velada del martirologio cristiano.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Adriana Sandoval, *De la literatura al cine*, UNAM, p. 33.

<sup>40</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Posada, México, 1985. p. 140.

En realidad, lo que se planteaba en *Santa*, y que se extendió al cine mexicano de la época de oro, fue la caracterización de una mujer escindida por la dicotomía virtud/vicio que terminó por definir no solo a la prostituta fílmica, sino al común de las imágenes que representaban al género femenino en la pantalla.

Las contradicciones se vinculan en la necesidad de inscribir la especie femenina en lo mismo, en el género que es la mujer, que se piensa como un arquetipo. Se quieren borrar; las diferencias de clase, históricas, de psicología, de generación, los estilos personales: se construye un mito.

La propuesta de la dualidad en las versiones de Moreno y Foster, de una prostituta virginal coincidió con lo planteado años después por otros filmes. Lo que se construyó, fue un modelo de negación de la sexualidad. Casi siempre, el deseo y el erotismo terminan desplazados por la maternidad.<sup>41</sup>

Pero aunque la sexualidad sea negada o condenada por el desarrollo de la trama, los ingredientes ofrecidos, ya desde la novela, por *Santa* y que serán emulados por otros filmes durante la época de oro; en adelante abundarían las prostitutas, que aunque obligadas por las circunstancias, tenían que exhibir su cuerpo al mismo tiempo que misteriosamente conservaban su pureza. Es el caso de películas como *Aventurera* (1949) de Alberto Gout, o *La reina del trópico* (1945) y *Una mujer decente* (1950) de Raúl de Anda.

No es que todos los filmes del cine industrial mexicano hayan copiado a *Santa*, sino que tanto la obra de Gamboa como las versiones de Moreno y Foster llegaron a condensar muchas de las preocupaciones de la sociedad de su tiempo sobre la mujer y el deseo que se verán reflejadas en la producción fílmica posterior.

---

<sup>41</sup> Julia Tuñón Pablos, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 99.

Jung, al igual que Campbell, afirmaron que el mito del héroe debe su universalidad a “un inconsciente colectivo de la raza humana” que busca en la repetición de personajes y enemigos un poco de ellos mismos. Jung creía que estas situaciones eran indicativas de cómo nos interconectamos los seres humanos con la naturaleza.

En la versión de Foster se cumple también con un patrón cultural común: separación–retiro, iniciación–entendimiento, retorno–vuelta a la sociedad y transformación de ésta. Pero tiene algunas variantes, como lo muestra el esquema del héroe, en su travesía la personificación de Esther Fernández mantiene una estructura única. Esta estructura está definida por el subconsciente humano, y ha cumplido un rol fundamental en guiar a las personas en sus vidas. Cada etapa esta compuesta por varias partes, que pueden estar presentes o no, y pueden variar su orden dependiendo de la encarnación del monomito, la tipología de Vogler.

Para el cine moderno el término más adecuado sería antiheroína, esta variación del arquetipo corresponde más a *Santa*, Foster interpreta el relato enfatizando la función psicológica, que construye al personaje como la joven ingenua y hermosa que en el inicio no posee malicia ni engaña sino en su naturaleza silvestre ha sido presa fácil de Marcelino.

La construcción del personaje de Foster va descubriendo una mujer común y pueblerina en la más cotizada y deseada de México, si bien es cierto como se enunciará más adelante esta versión, estuvo más trabajada en cuanto a la indumentaria y escenografía de la época en que se describe la novela, se percibe el cuidado y mejor desarrollo en la dramática de la historia a contar. Sus personajes adquieren más realismo y dejan de ser planos, se provoca una participación más dinámica de los espectadores, al respetar la estructura de “media res” que también se empleará en el lenguaje cinematográfico.

Se dará mayor libertad al guionista para recrear la esencia del relato con creatividad y sin obstáculos en la versión fílmica, sin que demerite la historia original, es el caso de la inclusión de un nuevo personaje Raquel, interpretado por Stella Inda. En la tipología de Vogler ésta dará más tensión al relato, como personaje antagónico podrá contrastar con Santa, para que ésta aflore sus emociones que la perfilarán como heroína al iniciar su viaje en el inframundo de la prostitución y el vicio.<sup>42</sup>

En esta versión, la narración se halla más apegada a la historia de Gamboa cuando Santa conoce a Marcelino está en el campo, Agustina, no se entera del encuentro. En la novela se refiere a un lugar llamado Arenal; en este pasaje se cubre la parte del mundo ordinario que propone J. Campbell.

La selección de pasajes de la novela se combina muy bien con imágenes sugestivas de Marcelino en caballo piropeando a Santa que se halla de espaldas cortando nopales. Aquí aglutina las descripciones de Gamboa en una sola imagen, el conquistador que se ufana de mujeriego y aventurero.

Resuelve muy bien estos eventos al enlazar otra secuencia importante que explica como conoció Santa a Elvira y Pepa. Cuando Marcelino, queriendo impresionar a la jovencita de 17 años, con una maniobra de su caballo espanta a los caballos del carruaje en donde viajan las dos mujeres, provocando un accidente. Que sirve de pretexto para pasarlas a su casa.

Es aquí donde Fanny Schiller, la Elvira de esta versión, le da su tarjeta, para que en el futuro la busque. En este episodio, aunque se aleja de la historia sí cumple con el canon del discurso naturalista (media res) para hacer un *flashback*.

---

<sup>42</sup> Christopher Vogler, *El viaje del escritor*, Madrid, 2002. p. 17.

Las locaciones cuando el alférez asedia a la joven, se llevan a cabo en paisajes, de los alrededores del distrito federal; San Ángel, el convento del Carmen, que pueden identificarse en esta versión.

Otro pasaje que se apegó a la historia original es que Santa va en busca de Marcelino al cuartel, al percatarse de que éste ha perdido todo interés en ella después de seducirla. En la versión de Foster, el abandono del alférez y su retiro de Chimalistac, propician el aborto de Santa en un travelling, muy apropiado enfoca al mundo que gira, y que le produce el vértigo y desmayo.

De las tres versiones de *Santa* ésta es la que puede sugerir más el aborto, por su manejo del guion, ya que en la historia del cine aún se cuidaba de no ser tan crudo en la presentación de una realidad ya conocida. Aparece Santa en cama con la narración en off, diciendo que desde entonces Agustina no le refirió más sobre el evento.

La escena de la expulsión de Santa una vez, recuperada, de su “penosa enfermedad”. Es llamada a juicio por su familia aquí la versión se apega al texto donde Agustina dicta la sentencia. El tono melodramático, se da muy bien en los cambios de planos entre los personajes, ya que a diferencia de las versiones anteriores se lograba este dramatismo exagerando los gestos y las acciones. Ya en esta versión, se ha alcanzado más madurez en el tratamiento fílmico.

La llegada de Santa, al burdel es fiel al relato de Gamboa en cuanto los diálogos entre ella y la portera Eufrosia que le pregunta el porqué de esa decisión. También resulta interesante que Foster ponga a dos “peladitos” junto al portón del burdel, como los que más adelante se fijarán en el cine como cómicos (Cantiflas y Medel). Aquí se alburea entre ellos haciendo referencia al nombre de Santa y al lugar que llega, es muy pertinente en el tratamiento de la versión de Esther Fernández, ya que su personaje, es más evidenciado por este contraste, como de ingenuidad y carente de malicia.

Eufrasia, defiende a la muchacha con apego al texto de Gamboa, ya que es muy importante que los lectores entiendan que el lugar al que Santa llega, está fuera de su alcance, es un lugar sólo para los que tengan el dinero para pagarlo. El guionista le escribe una muy buena respuesta. Estas pulgas no brincan en sus petates.

También las tomas de la cámara cuando entra Santa a la casa de Elvira van construyendo al personaje en forma más gradual y precisa lo que no se logró en la versión de Moreno.

Al llegar al burdel, Santa recorre la estancia donde observa con azoro los muebles y el escenario que para ella es completamente nuevo; la cámara va siguiendo los objetos que toca o llaman su atención, al topar la mirada con un cuadro de una mujer desnuda. La expresión de su rostro posee una candidez que la hace más atractiva, ya que se ruboriza y aparta inmediatamente su mirada del cuadro. La introducción al grupo de pupilas de Elvira, permite a Foster perfilar las características de la personalidad de Santa, cuando sus compañeras le gastan bromas, los diálogos están elaborados para enmarcar mejor la estructura dramática de la muchacha su iniciación como novata al inframundo de la prostitución. Al mismo tiempo le permiten proyectar una frescura en la joven que será manifiesta en sus expresiones tanto faciales como corporales. (Iniciación, aliados y enemigos).<sup>43</sup>

Esther Fernández posee la facilidad de transmitir sentimientos que provocan empatía por parte de los espectadores. Su actuación se va transformando de la joven cerril hasta la “joya de la casa”. Para Foster y para el guionista (Alfredo B. Crevenna) la celebración de las fiestas patrias, son un buen marco para redondear la personalidad de Santa, quien ha llegado a gozar de una

---

<sup>43</sup> Cito: “una vez traspasado el primer umbral, el héroe encuentra a su paso, natural y progresivamente, nuevos retos y pruebas, favorecen el desarrollo del personaje a medida que observamos como el héroe y sus compañeros reaccionan bajo presión”. *Ibíd.*, p.17.



amplia admiración; se sabe deseada y goza por serlo. Esta situación la hace adoptar una pose afectada al despreciar los festejos, donde participa sobre todo el pueblo, del que finge no acordarse.

Para Gamboa el relato de un asesinato en que están involucrados los personajes del Burdel es motivo de ir a parar en la comisaría. La tercera versión cubre este pasaje pero con una interesante variante, que le da mayor libertad de interpretación, ya que se crea a un personaje no contemplado en la novela a Raquel (Stella Inda), prostituta que busca a Santa para vengarse por haberle quitado al torero. Después de salir de rezar por su madre de la iglesia se alían a golpes para terminar en la cárcel.

Cuando Santa es llevada por los gendarmes a la comisaría, la historia de la novela explica que por no tener su “tarjeta de sanidad” para en la cárcel, quien la saca es el Jarameño, en este pasaje se da como consecuencia de la riña pero si coincide en que el torero la saque de aquí para llevársela a vivir con él.

Durante la celebración de las fiestas septembrinas, Foster, inserta algunos flashazos de la plaza de la Constitución la noche del grito con panorámicas de la iluminación de fuegos pirotécnicos. El manejo de las cámaras están perfectamente ubicadas dentro del elegante salón Tivoli. Donde en una contrapicada, la cámara sigue el ascenso de Santa por una escalera que la conduce a un reservado con Rubio quien la acompaña y empieza a celarla. Éste le reclama y Santa aprovecha el pretexto para terminar con él y bajar a donde está Jarameño con los cantantes y Raquel (Stella Inda). Ocupando una mesa cercana con una excompañera del Burdel y su marido.

Las tomas dentro del Tívoli están muy bien logradas captando desde lo alto la panorámica que tiene Santa de las mesas del piso donde se hallan el Jarameño con su grupo cantando flamenco. A diferencia de la versión de Moreno donde Lupita Tovar está como espectadora y parte de los visitantes del lugar. Esther Fernández toma un papel más participativo y revelador.

Aquí en este escenario se hace un juego de cámaras con alternancia de primeros planos entre Santa y el Jarameño. En este coqueteo la estructura dramática muestra que ya se ha transformado en la dueña del lugar. En un desplante del torero al ser increpado por el marido de su amiga para callar esa música española éste responde primero retador y después, sorpresivamente resuelve dedicarle (el tema de Lara) su canción para la mujer más bella de México.

En el Tívoli, también van a buscarla Fabián y Esteban para notificarle la muerte de su madre, Aquí el Jarameño al descubrir su dolor le recomienda que no regrese con Elvira y rece por su madre.

Por las características del filme las escenas que narran la decadencia de la muchacha. Se dan en las dos versiones de una manera muy rápida. Después de la muerte de Agustina se inicia la decadencia de Santa. Se respetan los diálogos del Jarameño (Ricardo Montalbán) dándole rasgos nobles ya que aún después de su infidelidad paga para que Santa no sea echada de la casa de Elvira por su enfermedad que la empieza a minar. Lo más importante es que se cure y que viva con quien quiera dejándole a Elvira un dinero para sus gastos.

De la infidelidad de Santa con Ripoll, ninguna de las dos versiones se apega a la historia de Gamboa, excepto la primera silente. Foster, apuesta también por la motivación romántica del regreso al primer amor, Marcelino. Y no por la intención de maldad que tiene la *Santa* naturalista.

Por otro lado Elvira (Fanny Schiller), desempeña el papel de más dureza en el trato con Santa a diferencia de la actuación de Mimí Derba que la hace ser más suave. En la versión de Norman Foster, la caracterización de Hipólito, está muy lejos de la descripción naturalista, el personaje que le causaba repugnancia como hombre a Santa. Desafortunadamente este actor, no realizó el contraste que merecía Esther Fernández para esta versión. Pero puede compensarse con la

actuación de Raquel como la rival de Santa aun cuando al final se convierta en su compañera de infortunio.<sup>44</sup>

Otra variante que es importante en la estructura dramática de la protagonista es que en su rápido descenso se le ve abordando a los hombres en la calle, y se encuentra con Marcelino (Víctor Manuel Mendoza), el causante de su desgracia, quien la reconoce y le pone un cigarrillo en la boca.

Otra escena muy plástica en la estética de un cuadro naturalista se ve cuando sentada en la calle al saciar su hambre se enfoca a un perro callejero, que la mira lastimosamente.

Ya en el último peldaño de la prostitución cuando su nombre es mudado en Loreto, se encuentra con Raquel, donde se borran ya las enemistades y solo les une la común desgracia, cuando Santa sufre un desmayo en la cantina es Raquel la que manda llamar a Hipólito para que rescate a Santa estas escenas reflejan la crudeza del naturalismo en una visión más cercana al discurso de Gamboa.

Estando en la casa de Hipólito junto con Jenarillo hacen esfuerzos en animar a la enferma, la llenan de mimos y de flores. Existe una nueva esperanza en la operación de Santa, antes de ser internada el ciego y la muchacha van a la iglesia. Este es un buen escenario para, hacer un recuento de la historia de la joven que salió de Chimalistac y ha recorrido el camino de sufrimiento lejos de su hogar primigenio el paraíso de la niñez y la adolescencia. Es un buen acierto que el guionista de la tercera Santa, utilice una plegaria para mostrar su sentir interiorizado que hace una introspección sobre su vida, dando un paralelismo a la reflexión que hace Santa del símil de la piedra (su vida misma), empujada por el destino, hasta el fondo de una barranca (La caverna).<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. p. 95.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 97.

A diferencia de las novelas realista y naturalista francesas, donde los médicos son los representantes del progreso y de la ciencia, en *Santa* de la versión literaria y fílmica, los médicos no son dignos de confianza. La versión de Foster narra que Santa está enferma, aun cuando el médico nunca indica la gravedad de su estado; aquí se presenta al galeno más humanizado, incluso tiene la actitud de tolerancia y optimismo respecto al resultado de su operación.

La protagonista se presta confiada y serena a la intervención; Hipólito acaba de comprarle un anillo, que se supone de compromiso, confiando también en un desenlace feliz. Sin embargo el cirujano informará al ciego que el corazón de Santa estaba ya muy cansado y no resistió la operación. Con la muerte, Santa queda liberada de los encierros que han significado el pecado, su cuerpo y su enfermedad.

La última imagen de la protagonista es de serenidad, haciendo honor de su nombre, con una iluminación posterior circundando la cabeza que sugiere un halo de santidad, en una habitación blanca, con dos ventanas con barrotes en forma de cruz, por donde entra la luz.

Las virtudes de la novela para ser adaptada son: la estructura de la historia, las descripciones de Santa; las descripciones de los ambientes aquí los escenarios están perfectamente ubicados en la época de la protagonista en 1900, sus vestuarios, sus carruajes y tranvías, las metáforas o símbolos, pues se podrían encontrar las formas visuales y la manera en que hablan los personajes porque se perciben pertenecientes a su clase social y país.

No cabe duda que el adaptador hizo un trabajo minucioso en la lectura de la obra, toma un fragmento de una página, completa la situación con el fragmento de otra, vuelve, avanza, siempre completando un rompecabezas. Faltan las visualizaciones fetichistas que supone un pie desnudo, un hombro, unos ojos negros, es pertinente señalar el talento de Gamboa para representar el erotismo

dentro de la moralidad de la época. En la película falta ese tono voyerista implícito en la novela.

Las dificultades que se observan en la novela para lograr su adaptación a una obra cinematográfica son: el estilo de Gamboa es poco atractivo en términos visuales, pues está compuesta por largos párrafos, que impiden una lectura fluida; *Santa* es una novela subjetiva: se maneja más la introspección que los diálogos. Solamente una versión libre podría funcionar, aunque se deben conservar elementos importantes como los personajes principales y el argumento original.

En esta versión se escucha como *leitmotiv*, el tema “Santa” de Lara, ya se escuchaba desde la versión de Moreno y desde 1936, las canciones del compositor, fueron usadas con frecuencia como títulos para películas cuyo tema no siempre se relacionaban con la canción, siendo más bien un gancho para atraer al público, debido al éxito del compositor. A partir de este momento las prostitutas en el cine mexicano, según David Ramón, estarán acompañadas por una canción, que las marca y las distingue. El melodrama reafirma su esencia original, al estar acompañado por música.

La imagen de la prostituta tanto en la novela como en los dos filmes será constante y fundamental, en el resto del cine nacional. Su mensaje es de una “santa” que da placer contra su voluntad, sufre con este hecho; Se fijará en el imaginario popular como la pobre mujer provinciana, ingenua y sin educación a quien un hombre sin escrúpulos, violó.

A esta mujer violada el cine mexicano no le da opción, salida alguna. No puede después de ello vender algo en las calles, barrer cocer, su única ocupación

será la prostitución, la cual practica con repugnancia y sufrimiento. Tarde o temprano pagará con su vida, este pecado.<sup>46</sup>

### 3.3 Convergencias y divergencias de las dos versiones Moreno y Foster

Para este apartado se presenta un cuadro comparativo tanto de la novela, como de las dos versiones fílmicas de Moreno (1931) y la de Norman Foster (1943). Tomando como base la propuesta de J. Campbell, autor del *Héroe de las mil caras*, quien tiene mucho de la teoría de C. G. Jung, sobre el inconsciente colectivo y arquetipos.

El héroe pasa a través de ciclos, lo que constituiría su travesía, con un patrón cultural común: separación–retiro, iniciación–entendimiento, retorno–vuelta a la sociedad y transformación de ésta. Podrá identificarse la estructura dramática de las versiones cinematográficas, debido a que ésta se inclina hacia el melodrama, por sus características más acordes al romanticismo y realismo. Por otro lado debe tenerse en cuenta que la esencia del melodrama es la lucha constante entre el bien y el mal, su mundo es bipolar. Esta lucha es eterna y parte de una base moral, que se identifica claramente con valores religiosos.

Al final de los melodramas, el mal es castigado y el bien es recompensado. La intención moralizadora y consoladora es evidente. Esto la hace diferir de la escuela netamente naturalista que propone Federico Gamboa en su novela. Ya en su momento se habló que Gamboa perfila a Santa en un realismo naturalista, pero a la vez con tintes de romanticismo como lo evidencia la ambivalencia de belleza/fealdad, personificadas en Santa e Hipólito.

También es clara esa bipolaridad en el contraste que se hace entre Chimalistac paraíso (jardín edénico) limpio y puro en contraposición a la ciudad

---

<sup>46</sup> David Ramón. *Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha*, 80 años de cine en México. Aurelio de los Reyes, David Ramón, María Luisa Amador, Rodolfo Rivera, México: UNAM, 1977, p. 100.

malsana, corrupta y pecadora, (tierra maldita, contaminada). También estos dos personajes sufren mucho, ingredientes esenciales del melodrama, ambos son huérfanos, han sido repudiados y marginados de la sociedad.

Las lágrimas que abundan en los melodramas también serán parte importante de la trama que se cuenta en la historia. En palabras de Carlos Monsiváis, la fórmula de éxito de Santa fue el melodrama como zona de encuentro entre la moral tradicional y el morbo. Parafraseándolo expone que Santa ya no es la víctima sacrificable de la sociedad porfiriana sino la heroína de Chimalistac.

Se optó por el enfoque del análisis fílmico de Christopher Vogler, en este trabajo fue el más apropiado ya que: "El concepto de arquetipo es una herramienta indispensable para comprender la función o el propósito de los personajes que participa en cualquier historia". Se adecua a las doce funciones que poseen las facetas de la personalidad del héroe.

De estas doce que se enumeran a continuación, pueden identificarse en Santa

1. Iniciación, 2. La llamada de la aventura, 3. El rechazo de la llamada, 4. El mentor, 5. La travesía del primer umbral, 6. Las pruebas, los aliados y los enemigos, 7. La aproximación a la caverna más profunda, 8. La odisea (el calvario), 9. La recompensa, 10. El camino de regreso, 11. La resurrección, 12. El retorno con el elixir. (La mayoría pueden identificarse en *Santa*.)

Versión Moreno	Versión Foster	Situación que vemos en pantalla Pasajes de la historia de Santa
<p>Se inicia en el relato sin respetar el tratamiento de Gamboa. En un orden lineal</p> <p>Asedio en el bosque, elipsis con una vista de un lago.</p> <p>El soldado se retira con el regimiento. Se enfatiza su caída y abandono.</p> <p>Su hermanos la corren de su casa,</p>	<p>Se respeta el formato de “media res” Haciendo un <i>flashback</i>.</p> <p>Tomas de primer plano en un bosque al pie de un grueso árbol.</p> <p>En un travelling, Santa se desvanece y se produce se produce el aborto.</p> <p>Su madre después de su “penosa enfermedad” la echa de su hogar.</p>	<p>SEPARACIÓN</p> <p>Chimalistac. Mundo ordinario de la protagonista. Paraíso. Naturaleza. Recrea un idilio del hogar, donde Santa es cuidada y mimada, en su casita “blanca”. Símbolo de pureza, castidad. Muestra su origen.</p> <p>La caída. Marcelino seduce a la muchacha. Pérdida de belleza interna.</p> <p>Santa abandonada por el soldado. Luego la recriminación de la madre y los hermanos. Llamada a la aventura.</p> <p>En la versión de Foster si se da una resistencia de la Protagonista, cuando vuelve su rostro suplicante para buscar en su madre compasión. No así en la versión de Moreno donde acepta la sentencia y se retira.</p>
<p>Maneja imágenes simbólicas, en la feria donde se produce el encuentro</p> <p>Se omite esta escena</p> <p>No se da referencia a su preparación para su primera noche.</p>	<p>Se conocen en Chimalistac, por el incidente de su carruaje.</p> <p>Esta más desarrollada con los personajes. Eufrosina, Pepa y Raquel.</p> <p>Se le da un manejo de su construcción dramática y se perfilan sus rasgos físico y psicológicos</p>	<p>INICIACIÓN</p> <p>Respuesta a la invitación de Elvira; ésta cumple así la función de la que informa y entrena para su aventura o desafío (mentor o ayuda sobrenatural).</p> <p>Se resume la llegada de Santa al burdel y su presentación “Vengo, porque ya no quepo en mi casa...”</p> <p>Se apega más a la descripción de Gamboa, En versión de Foster se utiliza el recurso de una fotografía que descubre Pepa del soldado, para el flash back. Se aprovecha la cena en el Burdel con las pupilas para contrastar, la personalidad de Santa, con los otros personajes y marcar más su naturaleza ingenua y pueblerina.</p> <p>El primer umbral determina el paso entre los actos primero y segundo. Ya no hay marcha atrás</p>



Versión Moreno	Versión Foster	Situación que vemos en pantalla Pasajes de la historia de Santa
<p>Si la trata y el personaje está más acorde al de Gamboa.</p> <p>Se encuentra más diluido como aliados pero si puede verse en Pepa y no realiza a otros antagonicos</p> <p>Opta por un romanticismo, Santa se vuelve al primer amor, Marcelino.</p> <p>Utiliza a personajes secundarios para informar a Hipólito de la expulsión de Santa del Burdel. Se logra el contraste.</p> <p>Respeto el dramatismo y los diálogos de la novela. Manejo del simbolismo de su camino hacia el retorno. Su plegaria y su halo en su cabeza</p>	<p>El personaje no cumple con las expectativas del novelesco.</p> <p>Se crea un nuevo personaje Raquel que en esta etapa es antagonico.</p> <p>También apuesta por la infidelidad por debilidad del primer amor.</p> <p>Se da en forma directa. No se logra el contraste.</p> <p>Se enfatiza la construcción de Santa en una escena melodramática. Raquel la espera al salir de la iglesia y se lían a golpes.</p>	<p><b>ENTENDIMIENTO-RETORNO</b></p> <p>La amistad de Hipólito con Santa. Hipólito le cuenta a Santa, en un flashback, sobre su infancia. Hijo sin padre, “qué jamás se preocupó por él” y una madre que lo abandonó en la escuela para ciegos. Hipólito, es también un aliado, acompaña a Santa en su travesía, El equilibrio o balance de los opuestos ha encontrado también su contraparte en otras en este personaje.</p> <p>La aclimatación a la nueva vida, significaría el cruce del umbral entre el mundo ordinario y el mundo especial o mágico (cruce del primer umbral), aparecen los aliados, y los enemigos.</p> <p>Se muestra la relación de Santa con Jarameño y la infidelidad de Santa. Se da un viraje al melodrama en ambas versiones, Distanciándose de la escuela naturalista.</p> <p>Santa vuelve a la vida de prostitución. También se narra la declaración de amor de Hipólito a Santa, quien lo rechaza.</p> <p>La novela trata nuevamente de contrastar entre la fealdad del ciego y la repugnancia de Santa, quien no lo puede querer como hombre; y la belleza (exterior), aún evidente de la joven.</p> <p>Durante su estancia en el Tivoli, La buscan sus hermanos para avisarle de la muerte de su madre</p> <p>Para la expulsión de Santa de la iglesia, sola la versión de Foster hace alusión a su repudio en la iglesia, apagándose a la versión de Gamboa.</p>
<p>Si menciona su rechazo para volver con ella, pero se interpreta un gesto de compasión.</p>	<p>Se enmarca más el personaje en su construcción dramática, ya que solo la sirvienta le niega la entrada.</p>	<p><b>VUELTA Y TRANSFORMACIÓN</b></p> <p>Se resume la situación donde Santa había sido repudiada por Rubio y “sintiéndose atacada de insidioso mal, contrajo el alcoholismo”; la aproximación a la caverna más profunda.</p> <p>Se inicia el descenso en las dos versiones de una manera muy rápida. Después de la muerte de Agustina se inicia la decadencia de Santa.</p>

Versión Moreno	Versión Foster	Situación que vemos en pantalla Pasajes de la historia de Santa
Hipólito busca a Santa porque ella lo llama.	Raquel manda a llamar a Hipólito, cuando Santa se desploma en la cantina.	Santa borracha en una cantina de mala muerte, aparece la letra de una canción que habla sobre los muertos. Se vuelve treinta páginas atrás, donde ya se habla de lo que se pudre y se apolilla, para volver una más adelante, en la que Santa desesperada anhela a Hipólito. Estos pasajes cubren el estadio del calvario.
Hipólito manda llamar al médico y le ofrece sus ahorros. Su actuación es melodramática en su entrega y devoción.	Hipólito es menos melodramático y no realza el sacrificio del ciego.	Se cuenta la enfermedad de Santa, los cuidados de Hipólito. Continúa el calvario.
Captura imágenes contundentes, en el quirófano, más apegadas al naturalismo	La escena del quirófano se da con menor crudeza	La operación de Santa, como la víctima de martirologio. Elementos típicos del Melodrama, pero también del naturalismo en la novela de Gamboa.
La escena y actuación de Hipólito es más dramática	Se prefiere enfatizar la imagen de Santa con su semblante de paz y con un halo de santidad	<p>Con la muerte, Santa queda liberada de los encierros que han significado el pecado, su cuerpo y su enfermedad. Al purgar su pecado, se cumple la fórmula del Melodrama. Con el castigo de la falta. Camino de regreso. La vuelta al mundo ordinario, se cumple al ser sepultada en su Chimalistac.</p> <p>Santa regresará ya purificada, recobrará su nombre y su identidad se habrá ganado estar en el cementerio de su paraíso recobrado al lado de su madre en su amado Chimalistac (Regreso con elixir).</p> <p>Ambas versiones terminan con la plegaria de Hipólito ante la tumba de Santa; para cerrar el ciclo narrativo.</p> <p>Santa no aportaría ni transformaría la sociedad que le hundió en el inframundo, pero sí en la estética naturalista y literaria de una aplicación didáctica para la mujer que se aventure a la degradación y sufrimiento, (intención moralista del novelista).</p>

## CONCLUSIONES

¿Por qué es una historia que se repitió tantas veces y se sigue repitiendo? La historia en pantalla tiene la magia de lo prohibido y los elementos dramáticos suficientes para emocionar. El melodrama, tal como lo definen los teóricos de la dramaturgia, se refiere a sucesos de poca trascendencia social y maneja conflictos circunstanciales. *Santa* va más allá que el melodrama común donde suceden cosas que al parecer pueden ocurrirle a todo el mundo. (La prostitución no es un oficio que pueda escoger todo el mundo y la degradación de Santa no es algo que le ocurra a cualquiera.)

Por otro lado, no es una reprimenda la que recibe Santa como ocurre en el melodrama tradicional, sino que le corresponde una tragedia; no se pueden evitar las consecuencias de un delito cometido contra las leyes que el espíritu universal ha decidido tener como absolutas, y en este caso, Santa no puede evitar las consecuencias de su “pecado” contra sus padres y hermanos, contra lo divino. La muerte equivale a su redención, según la moral de la época.

Los efectos emocionales en los espectadores de la tragedia son la piedad y el miedo. En este caso, sentimos piedad por Santa porque ha sufrido un daño y nos imaginamos en la misma situación, y esto se logra a través de la identificación del personaje: Santa fue una mujer enamorada y engañada. Son sentimientos que casi todo espectador ha sentido.

No es que todos los filmes del cine industrial mexicano hayan copiado a *Santa*, sino que tanto la obra de Gamboa como las versiones de Moreno y Foster condensaron muchas de las preocupaciones de la sociedad de su tiempo en torno a la mujer y al deseo que se verán reflejados en la producción fílmica posterior. Y aunque la sexualidad sea negada o condenada por el desarrollo de la trama, los ingredientes ofrecidos serán emulados por otros filmes durante la época de oro; de ahí en adelante abundarían las prostitutas, que, obligadas por las circunstancias, tenían que exhibir su cuerpo al mismo tiempo que misteriosamente conservaban

su pureza. Es el caso de películas como *Aventurera* (1949) de Alberto Gout, o *La reina del trópico* (1945) y *Una mujer decente* (1950) de Raúl de Anda. Esto se logra también con la forma en que se usa la narrativa fílmica, todavía primitiva en su tiempo, alcanzando a conmover al público con acercamientos al rostro e insertos puntuales y un hábil uso de los códigos culturales.<sup>47</sup>

A principios de siglo, Federico Gamboa pudo narrar en el papel la vida de una prostituta, al hablar de su primera menstruación, de un aborto y de las bajezas a donde puede llegar un ser humano, aun cuando lo haya hecho con un lenguaje velado y cauteloso. En cambio, las dos versiones fílmicas omiten estas transgresiones al entonces considerado buen gusto cinematográfico. Tanto la versión de Lupita Tovar y Esther Fernández, tuvieron que modificarse en este sentido porque así convenía a la moral imperante. La dulcificación a la que hace referencia Emilio García Riera tiene que ver con diferentes desarrollos de corrientes artísticas en literatura y en cine.

Faltan las visualizaciones fetichistas que suponen un pie desnudo, un hombro, unos ojos negros, y es pertinente señalar el talento de Gamboa para representar el erotismo dentro de la moralidad de la época. En la película falta ese tono voyerista implícito en la novela.

Las dificultades que se observan en la novela para lograr su adaptación a una obra cinematográfica son: el estilo de Gamboa es poco atractivo en términos visuales, pues está compuesta por largos párrafos, que impiden una lectura fluida; *Santa* es una novela subjetiva: se maneja más la introspección que los diálogos. A

---

<sup>47</sup> Debemos recordar que fue necesaria la evolución del lenguaje cinematográfico para que el naturalismo, como lo concibe Zola, se apareciera en la pantalla. Según Gilles Deleuze, Erick von Stroheim (1885–1957) y Luis Buñuel (1900–1983) son los representantes del naturalismo en el cine porque nunca se había descrito con tanta violencia y crueldad, con su doble repartición social “pobres-ricos”, gente de bien – gente de mal”. Los depósitos de basura al que será lanzado un cadáver en *Esposas Frívolas* (1922) y *Los Olvidados* (1950), son ejemplos de espacios donde la degradación humana impone una predestinación sin salvación. Estas películas fueron filmadas cuando ya D. W. Griffith había impuesto el punto de vista en el cine con lo que se logró un impacto visual que se requirió para lograr mostrar una “realidad” como lo propone el naturalismo.

través del relato, Gamboa utiliza espacio y tiempo que le permite contrastar lo moderno con lo rústico y natural; la ciudad contaminada que empuja a los bajos mundos y la degradación, producto negativo y amenazante de la modernidad y la paga de esa transgresión en la muerte de una pecadora.

Los Hipólitos cinematográficos estarían más dentro del modo melodramático, cercanos al personaje Triboulet de Víctor Hugo, en *El rey se divierte*, antecedente de *Rigoletto* de Verdi, que es una combinación perfecta de lo grotesco: horrible deformidad física aunada a un amor paternal sublime. Este personaje hará un contraste con el personaje de Santa, mejor personificado en la versión de Moreno con el actor Carlos Orellana; en la medida que tienen deficiencias físicas (externas) pero ama profunda e incondicionalmente (sentimiento interno) a la prostituta, mientras que ella es bella (externo), pero pecadora (interno).

De las dos versiones la de Norman Foster se apega más a la estructura realista-naturalista en la protagonista, así como en el escenario y tiempo de la época de la novela. A diferencia de la versión de Moreno que se propone en la época contemporánea, se ven carros modernos, una vista a la avenida reforma donde se ve el monumento a la Independencia, mismo que cronológicamente fue posterior a *Santa*.

La estructura dramática de Santa está mejor definida en Esther Fernández, en la metamorfosis de ingenua campesina a meretriz famosa y codiciada. Su gradación es más definida en la versión de Foster se apega a las líneas tradicionales del discurso naturalista, se forja como arquetipo de la pecadora del cine mexicano en su estructura fílmica, ya que los temas musicales como el bolero de Agustín Lara se fija como tema recurrente en las cabareteras que inundaron la décadas posteriores en el cine mexicano.

Pero aunque la sexualidad sea negada o condenada por el desarrollo de la trama, *Santa*, como arquetipo se extendió al cine mexicano de la época de oro, fue

la caracterización de una mujer escindida por la dicotomía virtud/vicio que terminó por definir no solo a la prostituta fílmica, sino al común de las imágenes que representaban al género femenino en la pantalla.

La mayoría de las doce facetas propuestas por Vogler se reconocen en la los dos filmes de *Santa*, sus dos funciones primordiales, psicológica y dramática, construidas en las dos narraciones cinematográficas como parte de la personalidad que representa al arquetipo presente en el cine, con un precedente tanto en la novela como en sus versiones fílmicas, quedando presentes en el imaginario colectivo los rostros de Lupita Tovar y Esther Fernández.

Las contradicciones se vinculan en la necesidad de inscribir la especie femenina en lo mismo, en el género que es la mujer, que se piensa como un arquetipo. Al pretender borrar; las diferencias de clase, históricas, de psicología, de generación, los estilos personales: se construye un mito.

## Fuentes

### BIBLIOGRÁFICAS

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Posada, México, 1985.

Ayala Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano*, Posada, México, 1986.

Barthes, Roland, A. J. Gremias, Eco, Umberto, *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, 1988.

Bentley, Eric, *La vida del drama*, México, Paidós, 2004.

Blanco, José Joaquín, *Los mexicanos de pintan solos, crónicas, paisajes, personajes de la ciudad de México*. México, Pórtico de la Ciudad de México, 1990.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Cardero, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*. México, UNAM / ENEP Acatlán, 1989.

Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1998.

Casiodoro, de Reyna y Cipriano de Valera, *La Santa Biblia*, Colombia, Sociedades Bíblicas, 2001

Chatman, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.

Company, Ramón. Juan Miguel, *El trazo de la letra en imagen: texto literario y texto fílmico*, España, Catedra, 1987.

- Dick, Bernard, *Anatomía del film*, México, Noema, 1981
- Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin del siglo*, Madrid, Debate, 1994.
- Gamboa, Federico, *Impresiones y recuerdos*, México, Eusebio Gómez de la Puente (ed.), 1922.
- Gamboa, Federico, *Santa*, México, Fontamara, 2005.
- García Barragán, Ma. Guadalupe, *El naturalismo en México reseña y notas bibliográficas*, UNAM, México, 1969.
- García, Gustavo, David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, UNAM  
UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de  
Ciudad Juárez, 2001.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano (1922-1937)*.  
Vol. I Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Gobierno de  
Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de  
Cinematografía, 1993.
- Glantz, Margo, *La lengua en la mano*, México, Priemía, 1983.
- Levin, L, Schücking, *El gusto literario*. México, FCE, 1978.
- López, Alcaraz, María de Lourdes, *El ABC de la investigación literaria*, México,  
Esfinge, 2008.
- Olea Franco, Rafael, Editor, *Santa, Santa nuestra*, El Colegio de México, México,  
2005.
- Carlos Pujol, *Historia Universal de la Literatura*, Volumen IV, Fascículo 10.



- Ramón, David, *La Santa de Orson Welles*, Cineteca Nacional, México, 1991.
- Sadoul, Georges. *Las maravillas del cine*. México, FCE, 1978.
- Sánchez, Francisco, *Luz en la oscuridad crónica del cine mexicano 1896-2002*, México, Conaculta/Cineteca Nacional, 2002.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la Literatura al cine teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Stam, Robert, *Nuevos conceptos de teoría Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Tuñón Pablos, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- Sandoval, Adriana, *De la literatura al cine. Versiones fílmicas de novelas mexicanas*, UNAM, México, 2005.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico, Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*. México, UAM-Azcapotzalco, 2005.
- Vogler, Christopher, *El viaje del escritor*, Madrid. Ma non troppo, 2002.

## HEMEROGRÁFICAS

- Cuadernos de la Cineteca Nacional*, No. 4, marzo de 1976.
- Bercini, Bercini, "Personaje: La perspectiva del arquetipo", en: *Estudios cinematográficos*, año 10, núm. 28, septiembre-noviembre 2005.
- Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano, la segunda Santa*, México,

Clío, 1996.

Hernández Ángeles, Rafael, “Santa: el público enmudeció al oír la hablar”, en:

*Revista Interjet*, año 5, número 60, noviembre de 2011.

Jiménez Rueda, Julio, “Federico Gamboa”, en: *Revista Iberoamericana*, t. I, n. 2,

México, 1939.

Muñoz Castillo, Fernando, “Inolvidablemente Esther Fernández”, en: *El Financiero*,

21 de enero del 2000

Pacheco, José Emilio, “*Santa* cumple noventa años”, en: *Intermedios*, n. 6, febrero-marzo-abril 1993, México.

*Tres veces Santa. Por Federico Gamboa*. Tiempo. Vol. II, No. 47, 26 de marzo de 1943.

## FILMOGRÁFICAS

*Santa*, Director Antonio Moreno, Productor Juan de la Cruz Alarcón, Guionista Carlos Noriega Hope, Lupita Tovar, Carlos Orellana, Raúl de Anda, Compañía Nacional Productora de películas, 1931, 79 min.

*Santa*, Director Norman Foster, Alfredo Gómez de la Vega, Productor, Francisco Cabrera, Guionista Francisco Cabrera Alfredo B. Crevenna, Esther Fernández, Ricardo Montalbán, Stella Inda, Excalibur Media Group y Estudio Latino, 1943, 111 min.

## ELECTRÓNICAS

Entrevista a Lupita Tovar en NPR, el 15 de febrero del 2008 a la edad de 97 años.

Programa de edición matutina. [Http://www.npr.org/templates/story](http://www.npr.org/templates/story).