



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A
DISTANCIA**

SANTA Y LA TREGUA
REFLEXIONES DESDE LA HISTORIA CULTURAL

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA**

P R E S E N T A:

MARÍA MERCEDES ÁLVAREZ VALDEZ

ASESOR: DR. ALBERTO BETANCOURT POSADA



SUA(y)ED
Filosofía / Letras

CIUDAD UNIVERSITARIA

2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

DEDICATORIAS

A Saúl, Karla y Mauricio.
Mi sol, luna y estrellas.

AGRADECIMIENTOS

Inicie esta tesis hace años, fue un camino arduo, difícil y enriquecedor; sin embargo, esto no hubiera sido posible sin apoyo, guía, comprensión, paciencia y generosidad. Por lo cual quiero agradecer que esta tesis sea una realidad:

Al Doctor Alberto Betancourt por compartir su experiencia y ser mi guía en este proceso.

A la Maestra Marcela Camarillo, por compartir tan generosamente su tiempo y conocimientos que enriquecieron la investigación y a mí como persona. Al Maestro Héctor García por su apoyo y asesoría.

A Karla Selene, Nelly, Saúl y Mauricio gracias por esperar, por tenerme paciencia, por confiar en mí siempre y por motivarme a seguir incluso cuando ya no quería hacerlo.

Y a la Universidad Nacional Autónoma de México, a todos los que la conforman. Esta Universidad me ha dado mucho más que educación, es una parte indeleble y fundamental de quien soy.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	i
Capítulo 1. La Historia de la Cultura y la adaptación cinematográfica	1
1.1. Primero la cultura.....	1
1.1.1. En torno al concepto.....	1
1.2. Un vistazo a la debatida historia cultural.....	4
1.3. ¿Qué es una adaptación cinematográfica? Entre la fidelidad y la libertad artística.....	6
1.4. Tipos de adaptación. Porque siempre hay más de una manera de llegar	8
1.5. Historia de la adaptación cinematográfica.....	14
1.5.1. La academia. Del desprecio a la investigación.....	17
Capítulo 2. Santa	21
2.1. El Naturalismo y Federico Gamboa: notas biográficas.....	21
2.2. Santa. La novela cobra vida cinematográfica.....	25
2.2.1. Santa. La primera versión en 1918.....	26
2.2.2. Santa en 1931.....	28
2.2.3. Santa 1943, una nueva versión con apoyo estadounidense.....	29
2.2.4. Santa a color, 1968.....	30
2.3. Santa la prostituta. Luz, sombra, voces y colores. Bajo la mirada del tiempo.....	30
2.3.1. Escenarios y ambientes.....	36
2.3.1.1. El campo.....	37
2.3.1.2. La ciudad.....	41
2.3.2. Los personajes.....	52
2.3.2.1. Santa.....	53
2.3.2.2. Hipólito.....	57
2.3.2.3. Marcelino y “El Jarameño”.....	59
2.3.2.4. Elvira, las prostitutas, Agustina Fabián y Esteban.....	62
2.3.3. Referencias culturales y populares.....	67
Capítulo 3. La Tregua	73
3.1. Apuntes sobre la vida de Mario Benedetti.....	73
3.2. La Tregua, la oficina novelada, la oficina filmada.....	78
3.2.1. La primera versión cinematográfica, Argentina 1974.....	79
3.2.2. La Tregua a la mexicana, 2003.....	80
3.3. La Tregua acrisolada, vida de oficina Uruguay, Argentina y México.....	81
3.3.1. Escenarios y ambientes.....	83
3.3.2. Los personajes.....	91
3.3.2.1. Martín Santomé.....	91

3.3.2.2. Laura Avellaneda.....	94
3.3.2.3. Los hijos de Martín Santomé.....	97
3.3.2.4. La vida en la oficina.....	107
3.3.3. Referencias culturales y populares.....	109
Conclusiones.....	115
Fuentes y bibliografía.....	129
Filmografía.....	133
Tabla de figuras.....	135

INTRODUCCIÓN

Los historiadores, novelistas y cineastas son ante todo contadores de historias, por lo cual el componente narrativo, ese “relatar hechos de individuos en un contexto” (Serna & Pons, 2013, p. 8) es fundamental dentro de sus quehaceres. Los tres buscan comunicar, hacerse entender y transmitir sus mensajes; hacen uso de un lenguaje y tienen como objetivo el “ser leídos” por sus destinatarios y público.

Cuando hablamos de novela y cine de ficción, el relato es producto de una o un conjunto de mentes creativas y el resultado, aunque ficticio, debe tener verosimilitud para que su lector/destinatario atraído quiera escuchar, leer o ver y así la obra artística cumpla sus objetivos de entretener, conmover o despertar una reflexión, entre otros.

Por su parte la Historia, aunque también creativa construye en esencia con hechos que “fundamenta en informaciones contrastadas, (las fuentes) ciñéndose a lo documentado” (Serna & Pons, 2013, p. 8). Se espera que dentro de su discurso/relato exista la veracidad, es decir que aquel mensaje que se transmite pueda ser rastreado y verificado.

El novelista y el historiador producen al final de su labor un texto escrito, conjunto de hojas llenas de signos, colocados según reglas preestablecidas que les confieren sentido y hacen posible que pueda ser leído por otros que comparten el conocimiento de ese lenguaje. El cineasta obtiene con su labor una película, conjunto de imágenes en movimiento en donde el lenguaje es un elemento importante pero no único. La película está destinada a un público que comparte (en mayor o menor medida) elementos que le permiten decodificar los mensajes que la película contiene y busca transmitir.

A lo largo del siglo XIX y por influencia del positivismo la Historia buscó aplicar el método científico al estudio del pasado. Con ello buscaba reconstruirlo de forma "objetiva", y esto representó por un largo tiempo que la obra literaria no fuese

considerada fiable como fuente (pues era ficción) en favor de textos políticos (decretos, leyes, tratados). Después (con el auge del marxismo) fueron los documentos económicos o demográficos quienes ocuparon su lugar como fuente principal para los historiadores, considerando a las obras literarias como una fuente de segunda, representantes de la superestructura en el mejor de los casos. Para los años setentas y ochentas y con el arribo de la historia de las mentalidades y posteriormente el giro lingüístico, la Historia ha vuelto a acercarse a la narración (y con ello a la Literatura) como fuente para responder a preguntas sobre los sentimientos, acciones y actitudes del hombre en su cotidianidad buscando "la impresión desde dentro, de comprender partiendo de la particularidad, una realidad social, una época " (Belmonte, 1998 p. 9). Con ayuda de la Literatura la Historia analiza las visiones y representaciones más significativas que de un tema se han hecho en una época determinada o realiza el estudio concreto de un autor y su obra por solo mencionar dos amplias opciones. Como ejemplos de este vastísimo campo de estudio sirvan las obras de Mijail Bajtin *Cultura popular en la Edad Media y el renacimiento* publicada en 1984 sobre el humor y el mundo carnavalesco a partir de la obra de Rabelais o la de Raymond Williams (2001) quien hace uso de cuento, teatro y poesía de diversos autores para su análisis de las distintas ideas del campo y la ciudad, así como sus relaciones con la Historia y la Literatura en la Inglaterra moderna.

Por su parte el cine, debido al carácter masivo de su distribución y a las capacidades de modificación propias del montaje, aún es visto con recelo por los historiadores, sin embargo, esto no ha implicado que se le dejara del todo de lado. Las películas que tratan grandes hechos históricos y los documentales son frecuentemente analizadas. Mientras que las obras de ficción han encontrado su lugar en el análisis histórico, aunque en menor cantidad. En este último caso existen paralelismos con la literatura ya que muchos estudios tienen que ver con la obra de un director o una temática concreta rastreada a través de varias películas.

Para los fines del presente análisis, el texto se entiende como "estructura verbal formada por enunciados que guardan entre si algún tipo de coherencia y que aluden

o no a un referente externo” (Serna & Pons, 2013, p. 10) mientras que la imagen es a su vez “una estructura icónica compuesta por figuras que tienen entre si algún tipo de coherencia y que representan algo semejante a un referente también externo” (Serna Alonso & Pons, 2013, p. 10).

Antes mencionaba que las novelas y las películas son productos de mentes creativas, partiendo de la idea de Chartier (1992, p. 130) sobre el reflejo de reproducción del mundo social en la ficción. Los creadores y artistas son, a su vez, individuos que se han desarrollado dentro de una sociedad que les ha otorgado un conjunto de “experiencias ya catalogadas, rutinas ya probadas y formulas empleadas” (Serna Alonso & Pons, 2013, p. 10), es decir, una tradición. Es por ello que el bagaje cultural representa en términos muy generales “un repertorio de referencias y significados” (Serna Alonso & Pons, 2013 p. 10) compartidos por una colectividad.

La historia cultural tanto en su acepción más clásica como en la más reciente ha tenido entre sus diversos objetos de estudio el desarrollo y transformación de las artes. Considero importante el estudio de la evolución del cine y sus relaciones con la literatura por medio de la adaptación algo digno de ser estudiado y analizado porque ambas son medios expresivos de individuos inmersos en una sociedad los directores de cine como los artistas en general, provienen de, se proveen de y se dirigen a ella. Sobre a cuál sociedad, en primer término, quiere comunicación con sus contemporáneos, pero constantemente está en busca de la trascendencia geográfica y temporal. La literatura y en particular la novela es una expresión artística que tiene una larga experiencia afinando sus herramientas y métodos para comunicar; el cine es mucho más joven, en 1918 (año de exhibición de la primera versión de Santa) estaba prácticamente en pañales.

A pesar de estas diferencias o quizá debido a ello, el cine buscó alimentarse de la Literatura casi desde su nacimiento, primero recreando, después como inspiración, como lectura de una obra. La adaptación (el filme) es una lectura materializada, de un artista sobre la obra de otro, incluso una opinión en imágenes secuenciadas. Los

temas tratados, la elección de lugares, actores, son en primer término la idea que tiene el cineasta sobre la importancia o atractivo o actualidad que pueda tener la obra a adaptar, pues una película tiene siempre la intención de llegar a un enorme público, de masificarse por decirlo de alguna manera. Y solo es el inicio, las elecciones dentro del filme, lo que se queda fuera (tanto si es por miedo a la censura o simple falta de interés) y lo que se remarca, son a su vez comentarios de nuestro lector/cineasta y las herramientas que utiliza para transformar su visión en película son claros indicios de la transformación de la cinematografía a lo largo del tiempo.

La historia de la cultura ha demostrado un gran interés por las complejas relaciones entre el texto, la imagen y sus diversas representaciones; el cómo en ellas es posible rescatar “los significados que la gente otorga a las palabras y los actos para comprender como los antepasados daban sentido a la vida” (Rioux & Sirinelli, 1999, p. 28). Estas relaciones entre texto e imagen tienen como herramienta central el concepto de lectura, reiterando, texto e imagen son susceptibles de ser leídas; esta lectura nunca es neutral, pues se hace a partir de la experiencia, tradiciones y demás herramientas culturales que se encuentran en posesión del lector.

Inclusive si autor y lector, productor y destinatario, creador y público comparten muchas de estas herramientas y/o experiencias, los significados son inestables, el tiempo va dotando de variantes y modificaciones a este “sentido común” colectivo que llamamos cultura. Es entonces el proceso de lectura “un conflicto de interpretaciones en virtud de la cual diferentes individuos de tradiciones distintas y de sectores sociales diversos, luchan por entender; por hacerse entender y por imponer sentido a las cosas” (Rioux & Sirinelli, 1999, p. 153).

Las artes y en concreto el cine no son ajenos a este conflicto interpretativo, al contrario, en el cine adquiere nuevas dimensiones con el nacimiento y evolución de herramientas propias para contar por medio de imágenes en movimiento, primero, sonido y colores después. El presente texto busca contribuir a las investigaciones que arrojan luz sobre este conflicto, mediante el análisis de las relaciones entre dos novelas y sus respectivas adaptaciones cinematográficas que provienen a su vez de

otra que comparte su lengua, pero separada por espacios temporales y geográficos son asimiladas, incorporadas o modificadas por y para las generaciones posteriores.

Para realizar un análisis sobre ideas contenidas y cómo éstas son expresadas en el cine, es necesario descomponer los elementos que conforman la mencionada obra; para ello me he basado en el análisis narrativo propuesto por Seymour Chatman en su obra *Historia y discurso* (1990), así como en el texto *Cómo analizar un film* de Francesco Casetti (1991). Chatman considera que todo texto narrativo está compuesto de una historia que incluye sucesos (acciones y acontecimientos) y existentes (personajes y escenarios) y un discurso que comprende estructura de la transmisión narrativa y su manifestación (Chatman, 1990, pp. 20–27). Casetti por su lado incluye a los existentes en el capítulo destinado al aspecto narrativo del film.

Existen algunos trabajos previos que analizan las adaptaciones cinematográficas de las novelas desde la perspectiva histórica, como el de Adriana Sandoval quien tiene como objeto de análisis las adaptaciones cinematográficas de novelas mexicanas, entre las que se incluye *Santa*, (Sandoval, 2005) donde hace un análisis de las críticas periodísticas que se hicieron a las adaptaciones, deduciendo las motivaciones de las mismas y la reacción del público; ella también desarrolla las relaciones más o menos cercanas de las adaptaciones para con el naturalismo en función de temáticas tales como la seducción, las enfermedades y la construcción de Santa e Hipólito como arquetipos. Otro aspecto importante de su obra es el problema que representan los símbolos que Gamboa utiliza en su novela (particularmente aquellas de carácter bíblico) y como cada adaptador decidió sustituirlos por algunos nuevos o eliminarlos.

Por otra parte, Marc Ferro (1980) analiza la película soviética *Dura Lex* (Kuleshov, 1926), un film de ficción cuyo guion fue inspirado por el cuento corto de Jack London "*Lo Imprevisto*". Partiendo de la comparación entre cuento y película Ferro expone que las decisiones implícitas en la adaptación transforman el sentido del relato (carácter, condición y motivaciones de los personajes), pasando de la glorificación

del respeto a la ley (Ferro, 1980 p. 30) a la exhibición de la violencia justificada mediante una parodia de legalidad que destruye a todos juzgado y jueces por igual.

En su obra se centra en el análisis de películas de ficción, de propaganda y noticieros todos relacionados con dos eventos históricos concretos el nacimiento de la Unión Soviética y el nazismo, establece comparaciones entre películas que se elaboraron a favor o en contra de cada uno, encontrando puntos temáticos de encuentro. Al mismo tiempo pone énfasis en como el tiempo provoca lecturas diferentes de la misma película ya que la sociedad cambia y con ella los receptores.

Considerando este último punto, quise trasladar la idea de lecturas diferentes de una obra con el paso del tiempo a películas de ficción cuyos ejes temáticos sean cotidianos, como la homosexualidad, las relaciones familiares, de trabajo y románticas. Busque agregar además de los personajes principales, a todos los personajes de las dos novelas ya que en ambos casos existen no solo los mencionados arquetipos, sino núcleos sociales bien definidos (como los de la oficina o la casa de prostitución) que tienen desarrollo y transformaciones propias en las adaptaciones y en la sociedad en general.

Una nación, sociedad, grupo social o individuo lee a sus antepasados y se apropia de lo que estos les legaron, para mejorarlo (en las herramientas, por ejemplo) enaltecerlo (símbolos de identidad desde la perspectiva institucional), modificarlo (como algunos valores o creencias), criticarlo o erradicarlo (aplicable para todos los ejemplos anteriores). Los artistas miran las obras de sus antepasados ejerciendo sobre estas todas las operaciones anteriores. La adaptación cinematográfica ofrece una gran oportunidad para observar este proceso de apropiación del legado artístico por parte de quienes también son creadores sin olvidar que estos a su vez están formados por un contexto histórico y que las lecturas que hacen, desgranadas en decisiones sobre qué mostrar y cómo, son huellas de ello. A través del cómo, se expresa el desarrollo del cine y sus medios de expresión. Porque la realidad humana, el pasado no se agota en el aspecto político o económico, sino que es la suma de todas sus manifestaciones.

En principio quería analizar novelas que se hubieran contado varias veces en el cine a lo largo del tiempo, ¿qué tenían de atractivo e interesante para seguir llamando la atención continuamente de los creadores? ¿Qué elementos les atraían y cuáles descartaban? Como artistas era importante para ellos interpretarlas, decir algo nuevo en torno a la novela que para ellos es una fuente de inspiración, un motor creativo. Mis inquietudes corrían en dos vertientes por un lado cómo un artista reinterpreta una historia escrita (o ya filmada) en y sobre su propio país y como lo hace cuando se trata de una creada en un país diferente. Buscaba que fuesen novelas originalmente escritas en español, que tuvieran versiones cinematográficas filmadas en el mismo idioma, esto es importante pues la traducción a su modo es un tipo de interpretación y esto es todo un tema de investigación en sí mismo. El segundo criterio era que no fueran novelas históricas, y su trama principal se centrara en aspectos cotidianos, El tercero, que tuvieran cuando menos dos adaptaciones creadas en intervalos superiores a 10 años. Lo anterior implicaba un universo enorme de películas y novelas, mexicanas latinoamericanas y españolas, la extensión de las obras, así como la difícil o imposible localización de algunos de los filmes me llevó a tomar la decisión de elegir algunos ejemplos que me sirvieran de punto de partida.

Elegí *Santa* por su relevancia en la historia del cine mexicano, varias etiquetas la acompañan como el ser la primera película sonora del cine mexicano (*Santa* 1932) o el crear un arquetipo (el de la buena prostituta) que permaneció en multitud de películas posteriores y por tener nada menos que cuatro adaptaciones cinematográficas. Por su parte elegí *La Tregua* porque comparte con *Santa* temas de la vida cotidiana como el amor, la familia, el trabajo o el aún controvertido de la homosexualidad, lo que abre la posibilidad de establecer paralelismos o contrastes entre las novelas y todas sus adaptaciones. Además, *La Tregua* en su versión de 1974 es considerada como una de las primeras películas argentinas con repercusión internacional al ser la primera en obtener una nominación al premio Oscar de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de los Estados Unidos y una de las mas taquilleras de toda la historia del cine en Argentina y que mereció una

restauración (en imagen y sonido) y un reestreno por parte de la Academia de Cine de Argentina en 2015.

Por lo cual *Santa* y *La Tregua* fueron elegidas para el presente estudio como dos episodios, dos vías para acceder al complejo proceso por el cual un cineasta mira (y lee) los significados y referencias de sus antepasados (en apariencia similares pero cuyo sentido ha variado con el transcurrir de los años), buscando reconocerse en ellos e incorporándolos a su vez a una nueva realidad. Dedico el segundo capítulo a *Santa*, la novela del mexicano Federico Gamboa y cuatro de sus adaptaciones cinematográficas, la versión parcial de 1918 y las versiones de 1931, 1943 y 1968, todas ellas producciones mexicanas. Mientras que el tercer capítulo está dedicado a la novela del uruguayo Mario Benedetti, *La Tregua*, y sus dos adaptaciones, una argentina realizada en 1974 y otra mexicana de 2003

Estas novelas tienen en común, que la anécdota que las inspiró se origina en la experiencia personal de los autores, proveniente por un lado de los 15 años que Benedetti trabajó en una oficina y por el otro de los años de juventud de Gamboa en la que conoció de primera mano los ambientes de la prostitución en la Ciudad de México. Ambas son o fueron obras muy exitosas, lo que sin duda influyó para que los cineastas las conocieran o se decidieran a realizar una adaptación de las mismas. Las dos tienen personajes y temas cotidianos, fácilmente reconocibles tales como el abandono, la soledad, la lucha por sobrevivir en un medio hostil en ambos casos representado por una enorme ciudad (Ciudad de México y Montevideo respectivamente).

Aceptando lo cultural como el significado que atribuimos al entorno, al cuerpo, a las cosas y a los demás, comprendemos que el estudio de la historia cultural aplicado a estas novelas y películas es el estudio ejemplificado de la permanencia o transmutación del sentido a lo largo del tiempo dentro de una expresión artística.

Tanto de las novelas como de las películas he elegido todos los elementos que Chatman designa como propios de la historia, es decir los existentes, de los cuales se desprenden: los personajes que en ambas novelas son prototipos construidos

para ser fácilmente reconocidos dentro del esquema de la sociedad a la que pertenecen, pues son resumen de categorías económicas y sociales. Y después los escenarios o ambientes que nos dan la ubicación geográfica donde ocurre la anécdota y habla del momento histórico en el que esta es narrada por el novelista/cineasta.

Mientras que he buscado identificar al discurso en dos vertientes, la primera tiene que ver con el tipo de adaptación cinematográfica, de acuerdo con la tipología de Sánchez Noriega (explicada en el capítulo uno), y con la organización o distribución de los elementos narrativos. La segunda vertiente tiene que ver propiamente con los sucesos y acontecimientos, para ello he elegido momentos clave (cuatro en *La Tregua*; seis en *Santa*) para analizar cómo fueron presentados en las diferentes adaptaciones. Con ello busco no solo la evolución histórica de la cinematografía, sino que además al tratarse de situaciones o acciones cotidianas el cómo se les trata o presenta es a su vez un comentario u opinión respecto a ellas, una forma de hacérselas llegar al público.

El primer paso fue identificar los elementos antes mencionados en las novelas para crear con ello un punto de partida, previamente cimentado en un conocimiento cuando menos básico de la biografía de su autor pues ello nos arroja luz sobre los creadores y las circunstancias en que vivieron, el contexto y posible motivación o inspiración para el nacimiento de la obra.

Tras identificarlos, el siguiente paso fue rastrearlos al interior de las películas. Es claro que al adaptar/trasponer una obra, al llevar la historia de un medio a otro (en este caso de la novela al cine), varias cosas fueron modificadas, seleccionadas, subrayadas o eliminadas. Por ello consideré importante incluir durante el primer capítulo un repaso histórico de los principales conceptos utilizados (tales como histórica cultural o adaptación cinematográfica) y su desarrollo y enriquecimiento a lo largo del tiempo, pues aún sin un consenso definitivo son instrumentos útiles para los estudiosos interesados.

Todo lo anterior es la expresión de esta lucha de sentidos y de hacerse comprender que son propios tanto de la creación artística como del proceso de “leer” la obra terminada. Como secuencia de instantáneas son opiniones y manifestaciones de procesos en desarrollo que fueron decisivos y transformaron la vida de las generaciones de artistas y espectadores posteriores. Variaciones en la cultura a lo largo del tiempo, en última instancia hablamos de la forma en la que un artista perteneciente a un grupo (o sociedad) se explica a sí mismo y a su entorno.

Las modificaciones y cambios que el adaptador cinematográfico hace no son fruto del azar; se parte de la novela que es de alguna manera “un mundo conocido, semejante al nuestro, pero regido por convenciones ajenas de significado distinto” (Rioux & Sirinelli, 1999, p. 153) y se realiza una lectura que fluye a su vez por dos cristales: la estructura o bagaje cultural propia del adaptador y el mensaje que desea transmitir a quien recibirá la obra. Entonces cada película representa un proceso de lectura particular, pero con afinidades compartidas, pues considera a la obra de origen una narración valiosa de la cual aún queda algo que decir. Si bien la novela es habitualmente producto de un solo individuo y las películas son representaciones colectivas, ambas encarnan en sí, prácticas, comportamientos, ideas, códigos que confluyen en un sistema compartido pues son evocadoras de una realidad concreta y al mismo tiempo son un discurso en torno a ella.

Capítulo 1

La Historia de la Cultura y la adaptación cinematográfica

En el presente capítulo abordo los conceptos de cultura, historia cultural y adaptación (cinematográfica); además de algunas tipologías para organizar las películas que se elaboran a partir de una novela u otra obra artística y que son conocidas en términos generales como adaptación o transposición. Y por último un repaso breve sobre el desarrollo de los mismos a lo largo del tiempo.

1.1. Primero la cultura

Para hablar de historia cultural es necesario retroceder un poco y abordar el concepto de cultura, que ha sido objeto a lo largo del tiempo de múltiples debates y definiciones. Al día de hoy aún no existe un consenso definitivo, pero esto nunca ha sido un obstáculo para que numerosos estudiosos de diversas disciplinas, entre ellas la Historia, lo utilicen como herramienta de trabajo. Por ejemplo, podemos encontrar cómo Peter Burke retoma el concepto ofrecido por Kroeber y Kluckhohn para su estudio sobre la cultura popular en la Europa moderna, publicado en 1978 y prologado en 1980 por Carlo Ginzburg, a pesar de reconocer el propio Burke años después (1991) que el concepto general de cultura era problemático debido a su amplitud.

1.1.1. En torno al concepto

Si bien el objetivo no es presentar de forma exhaustiva todas las definiciones y discusiones sobre el concepto de cultura, creo necesario esbozarlos aquí ya que las complejidades de este debate son parte intrínseca de las que giran en torno a la Historia Cultural y sus objetos de estudio.

En el siglo XIX se definió a la cultura como sinónimo de “cultura espiritual”, es decir, todo aquello producido por el espíritu o la psique humana (Rioux & Sirinelli, 1999, p. 97). Su estudio y comprensión según señalaba la Hermenéutica, era introyectar los rasgos de personalidad de un autor, siendo entonces la literatura, el arte y el pensamiento, los elementos que la manifiestan y por lo tanto aquellos que deben estudiarse y analizarse.

Más tarde, hacia la mitad del siglo XX, se consideró que la obra artística y del pensamiento no eran lo único que podría cubrirse bajo el término cultura, sino se debían considerar “todos los productos del trabajo manual, fabricado por las masas para satisfacer las necesidades corporales” (Rioux & Sirinelli, 1999, p. 98). Lo anterior creó dos vertientes, una específica para las artes (cultura espiritual) y otra asociada a la producción manual (cultura material).

El antropólogo Edward Taylor consideró a la cultura y la civilización como conceptos afines, englobando a ambos en su famoso texto *Cultura Primitiva* de 1871 como “aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, las artes, la moral, el derecho y la ley; además de las costumbres y cuales quiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre como miembro de una sociedad” (Taylor citado por Serna Alonso & Pons, 2013, p. 22); este texto y esta definición son considerados como punto de partida de los intentos de varias ciencias para confeccionar de forma moderna el concepto de cultura debido a que incluía hábitos populares, costumbres y tradiciones que nunca antes habían sido considerados al abrigo de este concepto.

Durante la segunda década del siglo XX la semiótica negó tal división al considerar que era imposible separar lo material y lo espiritual, “ya que los seres humanos y sus comportamientos están fuertemente asociados a los objetos que por un lado los sirven y por otro determinan su identidad, jerarquía social, ocupaciones etc.” (Rioux & Sirinelli, 1999, p. 107), es decir, toda producción cultural contiene ambas vertientes.

Por su parte, el antropólogo Claude Levi-Strauss no consideró a la cultura y la civilización de la misma manera que Taylor, pensaba que la civilización representaba

“las pocas prescripciones y prohibiciones, las pocas reglas que son efectivamente universales” (Levi-Strauss, citado por Serna Alonso & Pons, 2013, p. 16); por lo tanto, no era similar a cultura sino una especie de “estadio intermedio” entre ésta y la naturaleza.

Hacia 1952, Kroeber y Kluckhohn (también antropólogos) se dieron a la tarea de recopilar una lista de definiciones de cultura extraídas de diversas ciencias y disciplinas el resultado fue la obra titulada *Culture: critical review of concepts and definitions* (1952); de este trabajo se desprende la concepción de cultura como un sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de las formas simbólicas a través de las cuales se expresa y se encarna (Serna Alonso & Pons, 2013, p. 24).

Con esta definición Kroeber y Kluckhohn debatieron también a Taylor, pues excluyeron expresamente a las instituciones. Es posible considerar la inclusión de los símbolos como medio a través del cual una cultura y sus valores se expresan (llamados dimensión simbólica) el aporte esencial de estos autores a los debates y al uso que se le da con posterioridad al concepto.

Años más tarde Clifford Gertz incorpora la dimensión simbólica al conceptualizarla como “una norma de significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas, expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes en respuesta a esta” (Gertz citado por Chartier, 1992, p. 44). De esta manera, Gertz agrega el componente temporal que hace de la cultura algo transmitido, heredado y por ende variable.

Los historiadores a su vez han utilizado el concepto de cultura en su quehacer cotidiano, en ocasiones tomándolo de otras disciplinas y adaptándolo a su área de estudios. Tal es el caso de Roger Chartier, quien ve en la cultura algo “extenso y transversal” fuertemente unido a lo social ya que “cada individuo tiene un contexto de posibilidades, de restricciones y de herencias; de esquemas perceptivos que les son particulares o que les son presentados por la colectividad, y con los que aborda la

definición de su espacio, su condición su identidad y su inmersión el mundo que le es propio” (Chartier, 1992, pp. 48-49).

Aunque no existe un concepto de cultura aceptado unánimemente, hay elementos presentes que lo hacen útil pese a su amplitud, como el carácter identitario, heredado y transmitido históricamente por medio de símbolos en constante desarrollo, variación o adaptación, por mencionar algunos de ellos.

De acuerdo con lo anterior, consideré la definición de Gertz la más operativa para mi análisis ya que incluye la dimensión simbólica expresada en la construcción misma de las películas que son representaciones multicapa (de la narración, de arquetipos encarnados en los personajes, de conceptos morales etcétera) y al mismo tiempo considera la variabilidad temporal (histórica) de los mismos.

1.2. Un vistazo a la debatida historia cultural

Indisolublemente asociado a los debates en torno al concepto de cultura, corre el desarrollo de la historia cultural. Partiendo de los antecedentes, tenemos que en los años sesenta la corriente historiográfica denominada historia de las mentalidades, heredera de los *Annales* y surgida del contacto de la historia con otras ciencias y disciplinas (como la antropología o la psicología) dominaba el ámbito académico en Francia desde donde se extendió y difundió ampliamente.

La corriente de las mentalidades se centra en el análisis de “la mentalidad”, (concepto ambiguo y ampliamente cuestionado) de los grupos que integran una sociedad. Coloca sus intereses en las mujeres, los ancianos, marginales, las elites, los ateos, por citar algunos ejemplos.

Entre la década de los ochenta y los noventa del siglo XX, la historia como ciencia pasa por un proceso de crisis debido a que en el mundo anglosajón se desarrollaba el giro lingüístico (*linguistic turn*), un proceso que pretendió renovar los estudios históricos entendiendo a la Historia como “un discurso con sus propias reglas de elaboración y por lo tanto susceptible de análisis” (Ríos Saloma, 2009, p. 106).

Llevado al extremo, el giro lingüístico consideraba que el discurso histórico no tenía capacidad explicativa, sino que “compartía las dimensiones retórica y narrativa de la escritura de imaginación” (Chartier, 2007, p. 20), con lo cual se subrayaba la importancia del lenguaje como mecanismo por el cual accedemos al pasado mediante una representación.

La historia cultural tiene sus orígenes en estas dos corrientes, abandona el concepto de mentalidad, pero mantiene su cercanía con otras disciplinas sociales, entre las que destaca la antropología. Mientras que del giro lingüístico toma la conciencia del carácter discursivo de la producción histórica, defendiendo la metodología y los sustentos documentales que le son característicos y que a un tiempo le dan especificidad y le alejan de los discursos propiamente literarios. Es decir, se considera que el discurso histórico es susceptible de análisis (en concordancia con el giro lingüístico), pero considera a este como una expresión de las representaciones culturales de una época dada y por lo tanto fuente de información sobre ese pasado concreto.

No creo que pueda definirse con conceptos tan absolutos como positivo o negativo. El tener presente que el producto de la Historia, las obras, así como las fuentes son narraciones y el comprender cómo los elaboráramos para transmitir conocimiento es eminentemente un aporte benéfico. Pero considerar esto como una totalidad es ir demasiado lejos, la Historia, o el quehacer del historiador si se quiere está compuesto de varias etapas y no solo la construcción narrativa (en la que se engloban generalmente los resultados) que implican técnicas y métodos aplicados a documentos (las fuentes) para analizarlos o interpretarlos de la forma más honesta y objetiva que le es posible. Además, la Historia se mantiene siempre en disposición de corregirse, o clarificarse a la luz de nuevos hallazgos de documentos o investigaciones que aporten información que en su momento era desconocida.

En 1982 Robert Darnton publicó una serie de estudios sobre historia cultural francesa, iniciando con ello el camino hacia la “nueva historia cultural”. Siete años después verían la luz tres estudios fundamentales para el desarrollo de la historia

cultural como corriente historiográfica: *Historia nocturna* de Carlo Ginzburg (1991), *The New Cultural History* por Lynn Hunt (1989) y *El mundo como representación* de Roger Chartier (1992).

Este último autor exponía, entre otras cosas, una propuesta metodológica que consistía en el estudio crítico de los textos, la historia de los libros y demás dispositivos de comunicación, y el análisis de la apropiación de los bienes simbólicos y sus variadas derivaciones como herramientas que permiten a los individuos o los grupos percibirse a sí mismos y a otros.

1.3. ¿Qué es una adaptación cinematográfica? Entre la fidelidad y la libertad artística

Desde sus orígenes y a lo largo de toda su historia, el cine ha buscado en la literatura elementos para nutrirse; las biografías, obras de teatro, crónicas y sobre todo cuentos y novelas han sido recreados en el cine con diversos resultados. En este caso, me centraré en aquellas que provienen de la novela. Diversos nombres como ilustración, transposición, versión, interpretación y adaptación han sido utilizados para nombrar al proceso por medio del cual el cine se apropia de la palabra escrita y lo transforma en una película.

El término adaptación es de entre todos el más utilizado, pero no por ello es el más claro, ya que estamos lejos de tener una definición acabada. Aunque algunos autores consideran que la adaptación es una especie de ilustración de la novela y que la forma correcta de adaptar “es respetar la novela lo más que sea posible” (Bazin, 1999,), la mayoría coincide en que existen muchas maneras de realizar una adaptación, idea que descansa en la concepción de la película como una obra artística en sí misma, diferente de la novela aun cuando tomara de ésta varios elementos para su constitución.

Juan Miguel Company en su libro sobre adaptaciones cinematográficas de novelas naturalistas, habla del cineasta y teórico cinematográfico Serguéi Eisenstein como

alguien que veía la adaptación como “una reelaboración crítica del texto” (Company-Ramón, 1987); en esta misma línea de ideas se encuentra Sergio Wolf (2001), quien no habla de adaptaciones sino de transposiciones al señalar que “son versiones e interpretaciones, es decir modos de apropiarse de ciertos textos literarios, de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos, maniatarlos, disolverlos... son operaciones y caminos por los que transita el cineasta para vincularse con el material literario” (p. 28).

Mientras que en un sentido más práctico Agustín Faro (2006) habla de la adaptación como un proceso de resumen y selección, ya que “el adaptador frente al creador de una obra original elige y ordena, pero además... elimina lo superficial, aquello que no juzga definitivo para ser narrado fílmicamente” (p. 25). Podemos observar que aquí se incorporan las ideas de la adaptación como proceso y al mismo tiempo como resultado del mismo.

Sin embargo, creo que la definición más completa sobre lo que es una adaptación está en el texto de José Luis Sánchez Noriega en la cual podemos ver la condensación de muchos de los elementos que los autores antes mencionados señalan en sus definiciones, ya que este autor nos dice que la adaptación es “un proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialogizaciones, sumarios, unificaciones o substituciones) en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico” (Sánchez Noriega, 2000, p. 47).

Por lo tanto, vemos cómo se ha buscado una definición de adaptación a partir de los mecanismos que los cineastas han aplicado en su quehacer; pero debido a que éstos son tan diversos y están en constante evolución, ha sido imposible hasta el día de hoy consensuar una definición que los abarque al completo. Lo anterior no hace que el concepto pierda utilidad como herramienta de análisis e investigación, es por

ello por lo que he elegido el término adaptación, por encima de transposición y otros no por ser el más preciso sino simplemente por ser el término más utilizado para referirse a este polémico procedimiento.

1.4. Tipos de adaptación. Porque siempre hay más de una manera de llegar

Está claro que cada adaptación cinematográfica es un punto de vista (el del guionista, el del director y a veces del productor) con respecto a la obra literaria de origen; deliberadamente, he decidido llamar a la obra literaria que se utiliza como material para realizar un film como obra de origen y no original, ya que el film resultado de la adaptación debe ser considerado una obra artística independiente, original en sí mismo con su propio valor y no como un derivado de la mencionada obra literaria. Sin embargo, las adaptaciones tienen líneas generales en su forma de acercarse al texto, directrices directamente asociadas a los objetivos que persiguen.

Muchos teóricos han buscado establecer una tipología de estos modos de adaptar y, aunque no existe un esquema absoluto o un manual sobre cómo adaptar estos esquemas, son una herramienta teórica muy útil para analizar casos particulares de films. A mediados de la década de los sesenta, Pío Baldelli (1970) en su libro *El cine y la obra literaria*, establece cuatro formas de adaptar. Para ello, señala que las relaciones entre la literatura y el cine corren acorde a “dos puntos de vista: el del autor y el del espectador” (p. 9).

El primer tipo es denominado por este autor como “el saqueo de la obra literaria” y tiene por objetivo el éxito comercial de la película, pues si la obra literaria es un gran éxito de ventas (llamado habitualmente *Best Seller*), o una obra con gran prestigio (por ejemplo, un clásico), la película se contagiara de ese mismo éxito o prestigio, logrando así la disminución de los riesgos financieros para los productores. Consecuentemente, se eligen grandes obras de la literatura mundial o los mencionados *Best Sellers* para de ahí extraer aquellos motivos que se juzgan como los elementos más atractivos simplificando cualquier término rebuscado o confuso que pudiera alejar a las grandes audiencias.

Por lo que corresponde al espectador -señala Baldelli- este quiere que “el film sea agradable, movido, interesante y colorido” (1970, p. 10) y no espera en realidad mayor fidelidad a un texto del cual solo quiere ver una recreación atractiva; sin confundir lo anterior con un trabajo mal hecho ya que adaptar de esta manera implica tener un guion que sea dinámico y coherente, que se explique a sí mismo con claridad sin necesidad de tener conocimiento previo del texto literario.

El segundo tipo es denominado por Baldelli (1970), como “El cine al servicio de la obra literaria”, aquí los objetivos del creador del film no son comerciales, sino que busca cumplir un papel de difusor de la cultura. Quiere dar a conocer la obra literaria a un público amplio y diverso, no busca alargarla ni realizarle ningún tipo de modificación sino solo mostrarla e ilustrarla- en el sentido más amplio del término- con las imágenes en movimiento. Lo anterior, plenamente consciente que al trasponer una obra (particularmente si se trata de una novela) se pierden algunos elementos importantes ya sea porque no tienen equivalente en el lenguaje cinematográfico, o simplemente por la relación desigual entre la extensión del texto literario y la extensión promedio de un film.

Una adaptación de este tipo mal realizada conduciría a una reducción exagerada, y la utilización de medios cinematográficos inadecuados para expresar la historia contenida puede llevar a la confusión del espectador que tiene conocimientos previos de la obra literaria y que no la reconoce en el film, o si el espectador no conoce la obra igual podría generar confusión ante la falta de explicaciones sobre determinadas situaciones.

El tercer tipo denominado “aparcería entre el cine y la literatura”, se privilegia lo cinematográfico, entendido lo anterior como utilizar los elementos considerados específicos del cine, tales como planos y movimientos de cámara, con el objetivo principal de dar dinamismo y espectacularidad al relato. Esto conduce en muchos casos a echar mano de más de un texto, para mezclarlos, modificarlos y unir todos los elementos que den como resultado una película de aventuras disfrazada como si fuera una visión personal o un film de autor.

El criterio fundamental es la parte espectacular del cine, lo sorprendente, lo que maravilla al espectador, aunque lo anterior se asocie fuertemente con la idea de éxito financiero no se considera este punto como el elemento prioritario, sino solo como un derivado o consecuencia del criterio fundamental. Es obvio que el espectador espera precisamente que el criterio anterior se cumpla, es decir, que la película sea sorprendente y dinámica.

El último tipo se encuentra en el capítulo titulado “La plena autonomía del film respecto del texto literario”. En esta categoría el guionista toma de la obra literaria el motivo, la inspiración (en mayor o menor medida) para que el director cree con ello un film que sea una obra artística autónoma. En este caso no existe forma de comparación entre las dos obras “a riesgo de desnaturalizar al film” (Baldelli, 1970, p. 63). Se busca establecer entre la obra literaria y el film una relación (similar a la que ocurre en otras disciplinas) entre una obra y sus fuentes.

El siguiente caso es el de Alain García y Agustín Faro, este último autor en su libro titulado *Películas de libros* (2006) habla sobre la tipología que presenta García en su obra *L’adaptation du roman au film* (1990), en la cual señala tres grupos de adaptaciones cinematográficas, ilustración, ampliación, adaptación libre y transposición.

La ilustración es considerada por este autor como una adaptación pasiva debido a que el adaptador se limita a hacer una selección de fragmentos de la novela y colocarlos en el film tal cual aparecen en la obra de origen. En este caso el resultado más común es el empobrecimiento de la obra, particularmente frente a textos literarios cuyo mérito más destacado es su técnica narrativa. Mientras que la ampliación es, como su nombre lo señala, cuando se agregan elementos que en el texto de origen no estaban dando por resultado una dinámica diferente, que puede incluso llegar a ser un cambio tan profundo que transforma el ambiente de toda la narración.

La adaptación libre es del tipo activa, ya que en este caso “se toma la novela como un referente, para desarrollar un nuevo relato” (Faro Forteza, 2006, p. 43); para ello,

es necesario que el adaptador tome alguno de los tres elementos que Alain García señala como aquellos que posibilitan el relato: “la intriga, los personajes o los temas” (1990, p. 43). Este tipo de adaptación puede lograrse bajo dos vertientes, la digresión, que es cuando el film se aleja paulatinamente del texto literario conforme avanza y la adaptación con comentario, en la cual el adaptador incluye opiniones o comentarios sobre el texto que está adaptando.

Por último, Alain García ubica la trasposición, que es una especie de estado intermedio entre las dos anteriores ya que se busca ser fiel al texto, pero al mismo tiempo aportar algo con la adaptación, es decir, se busca llevar los elementos fundamentales de la obra incluyendo la técnica narrativa, para ello el adaptador se da a la tarea de buscar equivalencias entre el lenguaje literario y el fílmico.

Derivada de la anterior Agustín Faro (2006) elabora una tipología que concuerda en ciertos elementos con la de Alain García, pero con diferencias fundamentales. Faro toma los textos de origen y afirma que las características de una adaptación tienen mayor relación con las elecciones del adaptador que con el texto que pretende recrear. Así tenemos dos bloques, la adaptación iteracional y la libre adaptación, cada uno subdividido en tres grupos:

Primero, la adaptación iteracional es aquella que permanece cercana a la obra de origen, en su estructura, personajes y temporalidad, (es decir si la obra tiene una narrativa lineal o características específicas de los personajes la película se plegara a ellos lo más posible) subdividida a su vez en adaptación iteracional pura, en la cual se busca respetar lo máximo posible al texto literario; la iteracional de transición, donde se respeta la estructura del texto pero aporta modificaciones que le permiten al adaptador desarrollar nuevos puntos de vista y la adaptación por reducción, que en términos generales coincide con la idea que tiene Alain García de la ilustración.

El segundo bloque es la libre adaptación, que puede darse por motivo o núcleo, cuando el adaptador toma de la obra literaria un elemento de su interés mismo que es desarrollado en el film; mientras que en una adaptación por conversión se mantienen la idea principal, y la mayoría de los componentes de la trama pero

incorporando nuevos elementos que transforman el texto de origen; por último la ampliación es una forma reservada a textos breves, debido a la extensión promedio de un film, se recrean acontecimientos que en el texto solo aparecen sugeridos o apenas mencionados, pero que nos son primordiales en el desarrollo del relato.

Por su parte, Sánchez Noriega (2000) ha elaborado una tipología esquemática de las adaptaciones, las divide en primer término, de acuerdo con el tipo de texto literario que se está adaptando al cine; por un lado, las adaptaciones novelísticas y por el otro las adaptaciones realizadas a obras teatrales.

Las adaptaciones de novelas se dividen bajo cuatro relaciones que tienen que ver con la película en cuanto al resultado, la primera de éstas es la relación fidelidad/creatividad según el propio Sánchez Noriega, lo que deriva en cuatro sub categorías de acuerdo con la forma en que la película responde a las siguientes preguntas: qué tanto es el parecido (los personajes, la época, los acontecimientos) con la obra de origen (ilustración); han sido utilizados todos los medios cinematográficos a su alcance para llevar el mundo del autor al lenguaje cinematográfico respetando tanto la historia como la forma en que está contada, además se incluyen las cualidades culturales e ideológicas de la obra literaria, (Transposición); fue la obra literaria modificada de forma significativa (en su trama, personajes, punto de vista, o estilo, pero conserva el espíritu (temática valores, historia en términos generales) de la obra de origen (interpretación), o simplemente el texto es casi irreconocible, y sólo se ha tomado un motivo o elemento para elaborar con él un relato completamente nuevo (adaptación libre).

Para comprender el segundo tipo de relación de las adaptaciones novelísticas, Sánchez Noriega se remite al texto de Bordwell (1996), *La narración en el cine de ficción* para tomar de este, dos conceptos, narración clásica y moderna aplicados al cine; la primera, “caracterizada porque los personajes individuales actúan por el deseo al que se opone algo o alguien, dando lugar al conflicto; la cadena de acciones causa-efecto motiva la mayoría de los hechos de la narración. Tiende a la narración objetiva (omnisciente) y las historias terminan con un fuerte grado de clausura” (p.

68) y la segunda definida como casi su opuesto ya que incluye entre los rasgos característicos de la narración moderna “el realismo psicológico, la subjetividad, discontinuidad y autoconciencia narrativa, causalidad débil, los finales abiertos, las disyunciones de orden temporal y espacial, la impronta autoral que permite comprender la obra dentro de la filmografía del cineasta” (Sánchez Noriega, 2000, p. 69).

Estos dos conceptos se aplican tanto a las obras literarias como a los filmes con características similares realizando una separación entre los textos/filmes que ponen énfasis en la causalidad y la continuidad de espacio y tiempo sin rupturas, y aquellos en los que existen múltiples narradores, causalidad débil, y ambigüedades entre personajes y el mundo exterior.

A partir de este par de conceptos, la relación de las adaptaciones novelísticas según su tipo de relato se resume en si al adaptar una obra clásica se obtiene un film clásico, o si partiendo de una obra moderna se obtiene un film moderno (coherencia estilística) con la idea de que ambos el texto y el film tengan el mismo nivel estético; mientras que la divergencia estilística estaría en el caso contrario, es decir, partir de un texto clásico y hacer un film moderno o a la inversa, en la primera divergencia se entiende el film como una interpretación del texto, mientras que en la segunda al eliminar todos los elementos del discurso empobrece el material.

La tercera relación concierne a la extensión del texto de origen; cuando se trata de una novela, generalmente la adaptación opera por reducción resumiendo los pasajes que el adaptador considera más importantes y eliminando sub tramas; se opera por equivalencia en novelas cortas o narraciones que tengan más o menos la misma extensión del guion con el que se realizará el film; por último se opera la ampliación en cuentos breves a partir de los cuales se transforman “fragmentos narrados, en diálogos, desarrollando acciones implícitas o sugeridas y sobre todo añadiendo personajes y episodios completos” (Sánchez Noriega, 2000, p. 70).

La última relación es la que corresponde a las adaptaciones novelísticas según la propuesta estético-cultural, que engloba fundamentalmente los cambios que sufre la

obra literaria cuando se somete a las convenciones de un género cinematográfico concreto.

Por otro lado, tenemos las adaptaciones teatrales, las cuales señalaré brevemente debido a que en el presente trabajo estoy interesada particularmente en las adaptaciones de novelas, pero creo que es necesario mencionarlas en este punto, ya que forman parte integrante de la tipología que elaboró el profesor Sánchez Noriega. Tenemos dos opciones, la primera relacionada con las adaptaciones de representaciones teatrales concretas, donde se puede optar por grabar una de las representaciones realizadas, lo cual no implicaría una adaptación en sí, sino solo un registro fílmico; o recrear la representación, en este caso si tenemos una adaptación ya que se ajusta tanto la mirada como la ejecución de los actores a las necesidades de la expresión fílmica. La segunda opción se desarrolla cuando lo que se quiere adaptar es el texto dramático, puede hacerse una adaptación integral, en la cual se encuentre la totalidad del texto, con la utilización de exteriores, planos y cualquier otro elemento cinematográfico que proporcione realismo a la historia; o puede optarse por una adaptación libre en la cual (y del mismo modo que la adaptación novelística), sólo se toman algunos elementos de la obra de origen para hacer con ellos un producto autónomo.

1.5. Historia de la adaptación cinematográfica

El cine, en sus orígenes, representaba hechos de la vida cotidiana y estampas de estilo documental; sobre todo en la etapa en que los Lumiere dieron a conocer el nuevo invento, pronto esto perdió su novedad y surgió la necesidad de contar historias para atraer de nuevo a ese público que ya no se sentía tan atraído por las imágenes en movimiento.

Aunque para 1897 los Lumiere ya habían encargado una película que fuera una representación de la Revolución Francesa y una más sobre la pasión de Cristo, será George Melies (1861-1938. París) quien explotaría primero las capacidades del cine para contar una historia, apoyado en los esquemas ya probados del teatro, y

siguiendo las directrices de éste, encontró que el teatro de la época bebía de la literatura (particularmente de las grandes novelas), así que Melies lo hizo también creando las primeras adaptaciones literarias (por ejemplo su famosa cinta *Viaje a la luna* está basada en las obras de Julio Verne y H. G. Wells), y con ellas surgieron también las primeras discusiones sobre el uso que se hacía de la literatura para la creación de un film, es decir, cómo el film afectaba a la literatura y esta al film.

Sin embargo, fue el estadounidense D. W. Griffith quien puso “en función de la narración todas las posibilidades expresivas del cine” (Pérez Villarreal, 2001, p. 49), y liberó al cine de las convenciones tradicionales del teatro para dar movimiento a la cámara con planos y ángulos, además de legar a la cinematografía el montaje como recurso. Todos estos elementos con el tiempo llegaron a ser definidos como características sólo atribuibles al cine.

Para 1914 surge un movimiento denominado Film D’Art el cual buscaba darle al cine “la dignidad artística que según ellos le faltaba” (Pérez Villarreal, 2001, p. 29); para conseguir su meta echaron mano de artistas de teatro conocidos y de escritores célebres; buscaron que las películas fueran exhibidas en sitios especiales para ellas y que se elevara el nivel cultural del espectáculo mediante la elección de temas “cultos” para ser representados; era obvio que en la Historia y en la Literatura, particularmente las grandes novelas del siglos XIX, se encontraban los preciados temas cultos que darían el lustre que deseaban para el cine.

Mientras tanto, América Latina era influida por el Film D’Art y muchos cineastas noveles hacían sus primeros trabajos con adaptaciones literarias tales como *Don Juan Tenorio* (Toscano, 1898) o *Santa* (Peredo, 1918). De hecho, la llamada Época de Oro del cine mexicano incluye dentro de sus películas más destacadas varias adaptaciones de orígenes hispánicos o procedentes de la literatura universal.

Pero la acogida que recibían estas adaptaciones por parte de la crítica era muy diferente a la efectuada por los espectadores; los críticos, partiendo siempre de los modelos literarios, rechazaban las adaptaciones cinematográficas y buscaban

afanosamente las omisiones o cambios que el cineasta había realizado en la obra de origen para concluir siempre con la acusación de simplificación.

Esto no influyó mucho en la industria, ya que para la década de los treinta el cine de Hollywood ya había asimilado varios de los conceptos del Film D'Art. Se popularizaron las adaptaciones literarias, que por un lado les dejaban grandes ganancias económicas y por otro ayudaban a evadir la censura que representaba el código moral Hays, vigente en Estados Unidos de 1930 a 1968, mismo que fue elaborado por dos sacerdotes (uno católico y el otro jesuita), pero concebido originalmente por William Hays para evitar la depravación moral de los espectadores, iba dirigido principalmente contra las representaciones del sexo, la blasfemia y la violencia. De esta forma, tomaron de la literatura no sólo los personajes y argumentos, sino también las raíces de la división en géneros.

Mientras tanto en Europa surgieron los movimientos de vanguardia que en lo que respecta al cine y a la literatura tenían una opinión opuesta al Film D'Art; pensaban que el cine, para ser un arte completo, debía independizarse de las otras artes, ya que esto era absolutamente necesario para que encontrara su propio lugar.

Por lo tanto, ven en la adaptación de obras literarias un obstáculo, una dependencia de la literatura que era preciso erradicar en aras de un texto que fuera escrito *ex profeso* para ser convertido en una película, y las discusiones estaban centradas en recalcar las diferencias entre las dos expresiones artísticas.

Se consideraba al director de cine equivalente en cuanto a su "estatura artística" al escritor; de hecho, cineastas como Pier Paolo Pasolini no veía grandes diferencias entre escribir y hacer una película, pues decía que "la única dificultad grave que debe afrontar un escritor para expresarse filmando, es que en el cine no existe la metáfora... todas las demás figuras retóricas existen" (Pasolini citado por Baldelli, 1970, p. 373).

La Nueva Ola Francesa, que surgió en la década de los cincuenta, tenía su propia teoría llamada del Auteur; esta, por supuesto, era también contraria a las adaptaciones cinematográficas, pues consideraba que el cine como totalidad estaba

dividido en dos facciones rivales; por un lado, estaba el cine-entretenimiento y por el otro el cine-arte o cine de autor y la adaptación cinematográfica pertenecía casi en absoluto a la primera de estas dos facciones.

Incluso varios de los novelistas célebres de la época manifestaron opiniones contra la adaptación en varios escritos publicados, que van desde la oposición absoluta como la de Bernard Shaw (1981), quien contestó ante la pregunta expresa sobre por qué no se habían adaptado obras suyas al cine, simplemente responde que no lo permitiría ya que “todas esas filmaciones de obras escritas para ser oídas son aburridos disparates, excepto cuando el diálogo es tan malo que constituye un obstáculo” (Geduld, 1997 p. 138); por otro lado se encuentra el desencanto, ejemplo de ello es Thomas Mann (1901) cuya obra *Los Bunderbrooks* había sido adaptada dos veces al cine (Lamprecht Gerhard, 1923 y Weidenmann, 1959) quien decía con tristeza que lo que se hizo con su texto fue “una mezquina obra sobre la vida del comercio, en la que poco queda del libro a excepción de los nombres (Geduld, 1997, p. 148).

1.5.1. La academia. Del desprecio a la investigación

La adaptación, desde sus inicios y hasta el día de hoy, ha sido objeto de diversos prejuicios que la han colocado casi siempre por debajo de la novela, de la misma manera que en su momento se colocó al cine por debajo de la literatura, siempre “lamentando lo que se ha perdido en la transición de la novela a la película en tanto que se ignora lo que se ha ganado” (Stam, 2014, p. 23), acusando a la adaptación de ser poco fiel a la novela, en una comparación muchas veces injusta entre buenas novelas y pésimas adaptaciones y no tomando en cuenta aquellas que son buenas y que además han aportado algo al cine y al arte en general.

Otro de los prejuicios más comunes tiene que ver con la supuesta facilidad para consumir la imagen por oposición a la dificultad que entraña leer una novela profunda; sin embargo, y como bien señala Stam, las películas al igual que las novelas pueden ser “releídas” ya que se requiere de “un intenso trabajo perceptivo y

conceptual -el trabajo de designación icónica, desciframiento visual, inferencia y construcción narrativa-“ (2014, p. 30). Es claro que no todas las películas requieren de un duro esfuerzo de análisis o interpretación para ser comprendidas en toda su dimensión, pero esto tampoco podría aplicarse a todas las novelas.

En 1957 se publica uno de los más importantes textos académicos de su tiempo sobre la adaptación, *Novels into Film*, su autor George Bluestone (Frago Pérez, 2005) buscando conciliar las dos posiciones en torno a la adaptación, señala que partiendo del formalismo tanto la película como la novela pertenecen a dos ámbitos completamente diferentes y por lo tanto no son comparables entre sí. En cuanto al cine – advierte Bluestone- la novela es sólo un material de inspiración para la creación de una obra artística diferente. Este texto es considerado como el arranque de los escritos académicos sobre adaptaciones cinematográficas ya que los estudiosos posteriores tomarán muchas de sus ideas como punto de partida para sus propias investigaciones.

Durante los años sesenta, cuando los principales movimientos de vanguardia empiezan a decaer, surge un nuevo auge de la adaptación que incluye la participación activa de varios escritores, por ejemplo, podemos ver en México películas como *Tiempo de Morir* (Arturo Ripstein, 1965) con guion original de los escritores Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes; o *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1964) con guion original también de García Márquez. Esto se inscribe en el denominado Nuevo Cine Latinoamericano, que buscaba en la literatura del continente una imagen e identidad cultural propia para ser llevada a la pantalla. Sin embargo, las relaciones entre los escritores y los cineastas no siempre fueron cordiales como lo señala el escritor y periodista Truman Capote (1981), quien decía que un escritor difícilmente tenía libertad al trabajar para el cine “a menos que su relación con el director sea de lo más cordial o que sea él mismo el director” (p. 216).

Mientras, por el lado de la investigación, los estructuralistas veían en “todas las prácticas significativas como sistemas compartidos de signos productores de textos

dignos del mismo cuidadoso escrutinio que los textos literarios” (Stam, 2014, p. 33) el reconocimiento de las diferencias y de aquellos elementos narrativos que comparten cine y literatura; en cuanto a sistemas de significados y lenguajes llevó a estudiosos de la Semiótica tales como Christian Metz a centrar sus investigaciones en la divergencia existente entre la lengua escrita y la imagen. Metz (2002) en su texto *Cine: ¿Lengua o Lenguaje?*, concluye que el cine por su carácter icónico no es una lengua sino un lenguaje, pues carece de una gramática o una sintaxis rígida, definida de antemano, aunque existan ciertas similitudes entre ambas, no tiene una unidad mínima de significado que unida con otras forme una más grande (por más que se atribuya a Eisentein la famosa frase en la que se dice que los planos son como las palabras y las secuencias como frases).

A pesar de esta categórica afirmación, Metz sostiene que, sí existen elementos de comparación entre ambos ya que tanto el cine como la lengua, (que bien puede ser escrita como es el caso de la Literatura) tienen un componente narrativo. Del mismo modo Umberto Eco (2002) señala en su ensayo *Cine y literatura: la estructura de la trama*, que ambos son comparables “por una especie de homología estructural sobre la que se puede investigar, y es que ambos son artes de acción... un desarrollo de hechos reducido a una estructura base” (p. 204).

Otros autores como Roland Barthes y Francesco Casetti centran su atención más allá de la historia, en el discurso, poniendo especial énfasis en elementos como el punto de vista, el narrador o la descripción, los cuales representan un gran reto cuando no una imposibilidad a la hora de ser adaptados de la obra literaria al cine y que por consiguiente suelen sufrir serias modificaciones durante la transposición.

Los enfoques más recientes toman el elemento estructural heredero de la Semiótica y la Narratología (la Historia) pero considerando también los elementos del discurso e incluso algunos que van más allá de lo cinematográfico como son la evolución de la industria y la técnica cinematográfica, la forma en que el público recibe las películas, así como los valores socioculturales insertos en los textos tanto literario como audiovisual.

Por lo anterior, es claro que la adaptación siempre ha sido de interés tanto para cineastas como para críticos e investigadores, y ahora que el criterio de originalidad en términos absolutos ha sido cuestionado (Stam, 2014, p. 35) se le observa y analiza desde una perspectiva más equitativa en relación a la novela y más como obra en sí misma; pues a lo largo del tiempo, el deseo de hacer adaptaciones, de ir a verlas, de hablar o escribir sobre ellas no ha disminuido, al contrario crece y se fortalece.

Capítulo 2

Santa

En este capítulo se incluye una semblanza breve de Federico Gamboa, datos sobre la creación de la novela y las películas que se han realizado basadas en este texto literario, con el fin de contextualizar las obras en su momento histórico. Después se presenta un análisis comparativo de sucesos importantes que conforman el discurso de las obras, así como de sus existentes, es decir, los escenarios y los personajes, para finalmente señalar cómo una obra artística nunca se encuentra aislada, sino que tiende puentes por medio de referencias hacia otras manifestaciones de la cultura.

2.1. El Naturalismo y Federico Gamboa: notas biográficas

El Naturalismo es una corriente literaria que surgió a finales del siglo XIX en Europa, particularmente en Francia, de donde se extendió a España y América teniendo como principal exponente a Emilé Zolá. Este autor, buscando dar al Naturalismo una tradición profunda, hundía sus raíces en escritores como Stendhal o Balzac; sin embargo, estas afirmaciones y la oposición realismo/naturalismo eran objeto de polémicas y discusiones entre Zolá y sus contemporáneos.

El término naturalista (*naturalisté*) fue empleado por primera vez en 1866 por Zolá para señalar que el novelista era ante todo un estudioso de la vida y de la humanidad en su estado “natural” y utilizaba como herramientas, la observación y la descripción exacta. En concordancia con los métodos de la Biología o la Medicina, el naturalismo literario contribuye a una explicación de los sentimientos, motivaciones y acciones de los seres humanos basados en la fisiología o en la herencia (Prendes, 2002, p. 18).

El autor naturalista busca representar la naturaleza, aceptarla, sin añadir, modificar ni embellecer ningún aspecto (Prendes, 2002 p. 23); además, debe documentarse

exhaustivamente y de ser posible tener experiencia y contacto directo con el tema y el ambiente que constituirán su novela. Por lo tanto, la descripción es una herramienta no sólo utilizada con amplitud sino obligada, pues en la descripción encontramos los ambientes que, junto a la herencia y la fisiología, son las variables que el naturalismo considera determinantes para explicar el comportamiento de sus personajes y con ello explicar la realidad humana. Es en esta elucidación donde radica el valor del autor que pertenece al Naturalismo, pues en su calidad de artista se coloca a la altura de los científicos de su época mediante una ideología determinista. Nótese además en el Naturalismo según Zolá, la religiosidad no juega un papel determinante, sus personajes suelen más bien vivir un conflicto entre sus creencias religiosas (cuando las tienen) y sus instintos naturales.

Los personajes que Zolá y los autores naturalistas buscan retratar en sus novelas son en general “tipos” que proceden del lado más negativo de la sociedad, representantes del lado más miserable y empobrecido (Prendes, 2002, p. 26); aquellos que sufren enfermedades mentales, vicios o simplemente aquellos que vivían pasiones destructivas que derivaban en tragedias de degradación escritas (y descritas) con todo detalle (ambiente, pensamientos y lenguaje incluidos). A pesar del escándalo social que provocaron en su tiempo estas novelas trágicas, eran presentadas de esta manera -según sus autores- con una intención moral, como una advertencia que pudiera servir de prevención sobre los comportamientos en ellas descritos para así contribuir a la mejora de la sociedad.

Mientras el Naturalismo se desarrollaba en Europa, México vivía la llamada Época Porfiriana (1876-1911), bajo el lema “Orden, Paz y Progreso” y la influencia del Positivismo. En aquel entonces la Iglesia Católica vio disminuir su participación como institución educativa y con ello su poder en la sociedad; este cambio se debió a la concepción positivista cuyo pensamiento empirista y naturalista, visualizó al conocimiento científico como única vía de progreso, mientras que consideró a la metafísica y a la religión un lastre que, si bien no podía erradicarse del todo en este país, debía confinarse a la esfera privada.

Los intelectuales mexicanos de la época vieron en Porfirio Díaz a un dictador, sí, pero a un dictador necesario para el desarrollo de la nación (Prendes, 2002, p. 46), pues estos mismos intelectuales eran a la vez miembros de la clase política y militar que dirigía al país. Este grupo, educado en los principios del Positivismo y en la creencia de la supervivencia del más apto, veía en el pueblo y en particular en los indígenas a un grupo atrasado que representaba un ancla para el arribo de la tan anhelada modernidad, aunque susceptible de crecer o mejorar mediante la educación.

Sin embargo, los postulados del Positivismo fueron pronto criticados y una generación más joven de intelectuales miró en sus antecesores y su ideología grandes limitantes que los llevaron a revalorar la metafísica y la filosofía griega. Se enaltecieron la cultura latina y española por oposición al pragmatismo anterior. Este clima de cambio derivó, entre otras cosas, en la creación de la Universidad Nacional de México y la Escuela de Altos Estudios en 1910, origen de la actual Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Federico Gamboa vivió todos estos acontecimientos de primera mano. Nacido el 22 de diciembre de 1864 en una familia de buena posición social, su padre Manuel Gamboa era ingeniero militar y llegó a dirigir el Ferrocarril Mexicano. Al morir su madre Lugarda Iglesias en 1875, viajó con su progenitor a Nueva York donde el joven Gamboa vivió su adolescencia y primera juventud de forma alegre y libertina hasta 1883, cuando a la muerte de su padre decidió regresar a su país.

Una vez en México estudió Jurisprudencia y trabajó como escribiente en un juzgado, al mismo tiempo hizo las veces de redactor, traductor y cronista en publicaciones como *El Diario de Hogar*. Cinco años más tarde ingresó al cuerpo diplomático como secretario, primero en Guatemala y más tarde en Buenos Aires, Argentina; el propio Gamboa confesó en sus diarios que fue en esta época en la que decidió poner fin a su vida de juergas y fiestas para concentrarse en su carrera (Pacheco, 1995, p. XXIII).

En Buenos Aires publicó su primera novela (*Apariencias*, 1892), también en esta época comenzó a escribir sus diarios personales, mismos que se concentran en cinco tomos publicados en 1938. Viajó a París para por fin conocer a su admirado escritor Emilé Zolá, (Pacheco, 1995, p. XXVI) y volvió a México para publicar una segunda novela (*Suprema ley*, 1896), dar clases en la Escuela Preparatoria y siendo ya profesor contrajo matrimonio con María Sagaseta.

La carrera diplomática de Gamboa prosperó, para 1899 ya había conocido personalmente a Porfirio Díaz quien lo impresiona profundamente, poco después se convierte en secretario en la Embajada mexicana en Washington y tal parece que es en el ejercicio de este puesto donde adquiere una profunda y permanente aversión hacia el estilo de vida de los estadounidenses. En 1903 publicó en Barcelona la que es su novela más famosa, *Santa*.

Gamboa continuó su carrera diplomática en países como España, Bélgica, Holanda y Guatemala, hasta llegar a ser subsecretario de relaciones exteriores. Estaba en Holanda cuando cayó el régimen de Díaz. Tanta era su simpatía por el anciano ex dictador que se trasladó a Francia y formó parte de la pequeña comitiva que le recibió en Le Havre cuando marchó al exilio (Prendes, 2002, p. 69).

A pesar de los cambios que sufrió el país y que Gamboa manifestó siempre su admiración y respeto por Porfirio Díaz, el presidente Madero lo mantuvo como diplomático en Europa, y de esta época surgió su última novela *La Llaga*, publicada en Madrid en 1913. Tras el asesinato de Madero, Gamboa receló de Victoriano Huerta, pero el encono que sentía por los revolucionarios era mayor y quizá a causa de ello aceptó ser Secretario de Relaciones Exteriores, cargo que ocupó sólo unos cuantos meses pues pronto las diferencias con Huerta fueron claras e irreconciliables.

Enemistado con Huerta, opuesto a los revolucionarios y con su carrera diplomática terminada, marchó al exilio, primero a Estados Unidos y tras el triunfo de la Revolución Mexicana, a La Habana Cuba, donde vivió en condiciones difíciles. Fue precisamente en esta ciudad durante el año 1918 cuando se enteró que en México

se realizaban en aquel entonces una versión teatral y la que fue la primera versión cinematográfica de su novela *Santa*.

Un año más tarde regresó a México para reunirse con su esposa enferma quien falleció ese mismo año. Decidido a quedarse en su país, volvió a enseñar en la Escuela Preparatoria y se unió al cuerpo docente de la Facultad de Filosofía y Letras. En 1923 siendo director de la Academia Mexicana, vivió el inicio de las persecuciones a la Iglesia Católica. Este hecho repercutió directamente en Gamboa, pues al ser de todos conocida su cercanía con el clero católico, se le prohibió ejercer la enseñanza y además se le negó una pensión por sus años de servicio como diplomático, por lo que su situación económica volvió a verse comprometida, pues vivió casi exclusivamente de los ingresos que le producía su novela *Santa*, misma que se transformó no sólo en un éxito de ventas sino en la novela más vendida de México en aquellos años.

En 1934, cuando su renombre como escritor hubo eclipsado a su carrera de diplomático, volvió a enseñar en la Facultad de Filosofía y Letras donde además recibió un doctorado *honoris causa*. Falleció el 15 de agosto de 1939.

2.2. *Santa*. La novela cobra vida cinematográfica

Santa fue escrita en Guatemala, donde su autor cumplía funciones diplomáticas entre 1900 y 1902. Se imprimió por primera vez en 1903 en los talleres Ara Luce de Barcelona, fue un gran éxito de ventas y Gamboa llegó a ser el autor más importante de México. Su obra fue objeto de múltiples estudios tanto en su nación como en el extranjero, y sin embargo las opiniones nunca fueron unánimes; personajes de la talla de Mariano Azuela emitieron fuertes críticas a *Santa*, tildando a su autor de pornógrafo. Pero lo que sí fue unánime era el éxito que la novela alcanzó entre el público todos amaban a *Santa* y todos leían casi siempre a escondidas esta novela que retrataba con tanta llaneza el mundo de la prostitución.

La novela cuenta la historia de una muchacha llamada Santa, que vive con su mamá y hermanos en el pueblo de Chimalistac a las afueras de la ciudad de México, donde conoce al militar Marcelino Beltrán, con quien entabla una relación romántica a escondidas de su familia, quedando embarazada y siendo abandonada por Marcelino. Cuando su familia descubre el embarazo debido a un aborto espontáneo la expulsan de la casa. Ella va a la ciudad de México donde termina trabajando como prostituta en burdeles elegantes, tiene una etapa de éxito que va eclipsándose poco a poco hasta desembocar en una enfermedad que le causará la muerte.

Santa ha tenido diversas adaptaciones cinematográficas más allá de la gran cantidad de películas que tomaron a la protagonista como modelo, para “la buena prostituta” y ciñéndome a aquellas que declaran directamente estar basadas en la novela, trato en este capítulo las cuatro versiones, todas tituladas *Santa*, estrenadas en 1918, 1931, 1943 y 1968 respectivamente. Además de éstas, existen dos que no serán analizadas aquí, *Hipólito el de Santa* (1950, Fernando de Fuentes) que es una especie de continuación de la vida de Hipólito después de la muerte de Santa y la película española sin diálogos, *Latino Bar* (1991), cuyo director el mexicano, Paul Leduc declaró inspirada en *Santa*.

2.2.1. Santa. La primera versión en 1918

Sin duda, debido a lo notoria que fue *Santa* en aquella época, un joven publicista llamado Luis G. Peredo pensó que la adaptación cinematográfica de la novela sería un éxito seguro, como nos cuenta en sus crónicas José María Sánchez García (2013) y por ello hizo todo cuanto pudo para convencer a Germán Camus, por aquel entonces dueño de una casa alquiladora de películas, para que invirtiera una importante cantidad de dinero en el proyecto. Al principio Camus recelaba, pero al final aceptó y el proyecto inició su travesía.

El convenio entre ambos aseguraba a Peredo la dirección de la película, y según afirma García en sus crónicas, ambos se pusieron en contacto con el editor y representante de Federico Gamboa (quien estaba exiliado en Cuba para ese año).

Eusebio Gómez, para ofrecerle al autor doscientos pesos por los derechos; sin embargo, Gamboa contó que no se enteró de la película hasta que ésta ya era una realidad y aunque reclamó el pago de derechos nunca le fueron pagados, al final se trata de una nota de prensa publicada hasta 1952, puede que tanto Camus como Peredo dieran su versión y ésta fuese recogida íntegramente por García sin considerar la versión del creador de la novela.

En cuanto a los papeles, figuran en la película varios periodistas que eran compañeros de Luis G. Peredo, quien además de publicista era reportero de *El Demócrata*, de ahí que personajes tan importantes para la novela como Hipólito o Marcelino fueran



Fig. 1. Publicidad para la película *Santa* 1918.

representados por los periodistas Alfredo Busson y Fernando Sobrino respectivamente. Para elegir a Santa la protagonista, se realizaron varias pruebas a actrices estudiantes del Conservatorio Nacional, pero el papel recayó tras un duro conflicto con la familia de la muchacha, en Elena Sánchez Valenzuela quien presentó la prueba prácticamente por accidente, según nos cuenta García en su crónica.

Con todos los actores listos comenzó la filmación; se buscó recrear los espacios señalados en la obra; Chimalistac, el pueblo donde nació Santa (actualmente la colonia Chimalistac en la alcaldía Álvaro Obregón de la Ciudad de México) y las zonas de mayor progreso de la ciudad de México, todo en el patio del Cinema Olimpia con unos cuantos bastidores y confiando en la luz del sol para filmar apropiadamente. Del rodaje se deprenen varias anécdotas, las más conocidas señalan que el camarógrafo Manuel Becerril era hombre cristianísimo que se ocultaba para persignarse antes de comenzar a filmar, o que como la película era evidentemente muda, los actores en los instantes más trágicos de la obra se dijeran

los chistes y las gracias más divertidas (Sánchez García, 2013, p. 80); además, la protagonista contó años más tarde que se le dijo que las mujeres que hacían de compañeras de Santa en el burdel eran actrices pero mucho después descubrió que eran Santas auténticas (Sánchez García, 2013, p. 81), es decir, prostitutas.

Cuando la película estuvo lista fue presentada en la ciudad de México el 28 de julio de 1918 en el mismo Cine Olimpia, en cuyo patio fue filmada. Confirmando las esperanzas de Peredo, la película se convirtió en un éxito rotundo exhibiéndose en algún cine hasta cien días consecutivos (Sánchez García et al., 2013, p. 83).

2.2.2. Santa en 1931

Filmar *Santa* nuevamente fue una iniciativa de la Compañía Nacional Productora de Películas formada en aquel entonces por Juan B. Castelazo, Gustavo Sáenz de Sicilia y José Castellot Jr., idea apoyada también por el periodista Carlos Noriega Hope. La novedad residía en utilizar un nuevo sistema sonoro creado en México por los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez; *Santa* era concebida para iniciar el cine sonoro mexicano.



Fig. 2. Cartel *Santa* 1931.

Para la dirección de la película se trajo de Hollywood a Antonio Moreno, lo mismo que a los actores que representaron a la pareja principal, Lupita Tovar (*Santa*), Donald Reed, alias de Ernesto Guillén (*Marcelino*). Los otros personajes importantes Hipólito y “El Jarameño” fueron representados por Carlos Orellana y Juan José Martínez Casares respectivamente. Fue filmada en noviembre de 1931 en los estudios de la Compañía Nacional Productora de Películas y estrenada el 30 de marzo de 1932 en el Cine Palacio, con un costo de \$45,000 pesos.

De acuerdo con Sáenz de Sicilia (citado por García Riera, 1992), la película fue un éxito y le reportó a su autor a quien califica como “venerable y respetado” (1992, p.

26), cinco mil pesos más un cinco por ciento de las utilidades, es curioso, como para 1931, afirma Sáenz de Sicilia en el mismo texto que *Santa* es una novela “que nadie conoce”, lo cual no deja de ser un panorama contrastante en relación a la época en que fue filmada la primera versión.

2.2.3. *Santa* 1943, una nueva versión con apoyo estadounidense

La versión de 1943 de *Santa* vería la luz en un entorno diferente a sus predecesoras, no era una de las primeras películas mexicanas, ni mucho menos “la primer película sonora mexicana”, no fue acompañada con ninguno de esos grandes títulos inaugurales, al contrario, esa idea de lo mexicano jugaría en su contra.



Fig. 3. Cartel para la película *Santa* 1943.

En un contexto dominado por la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos ofrecieron su apoyo al cine nacional, apoyo técnico y apoyo en dinero, lo cual ocasionó muchos recelos, los ánimos estaban exacerbados y el hecho de que esta versión de *Santa* fuera dirigida por el estadounidense Norman Foster ocasionó que no se le apreciara en su justa medida. Filmada en febrero de 1943 en los Estudios Azteca y en algunas locaciones de la ciudad de México con Esther Fernández, Ricardo Montalbán y José Cibrián en los papeles principales, fue estrenada el 10 de junio de 1943 en el Cine Palacio igual que la versión de los treinta.

2.2.4. Santa a color, 1968

Fue filmada en enero de 1968 en los Estudios América y en varias locaciones del Distrito Federal (hoy ciudad de México), en concreto las colonias San Ángel y Chimalistac (que alguna vez fue el pueblo de Chimalistac) y del centro de la ciudad. Dirigida por Emilio Gómez Muriel, tuvo en sus papeles principales a Julissa y Enrique Rocha. Se estrenó el 25 de abril de 1969 simultáneamente en los Cines París y Colón de esta misma capital en su publicidad se consignaba que era una película clasificación C solo para adultos además se resaltaba que esta versión era “a colores”.

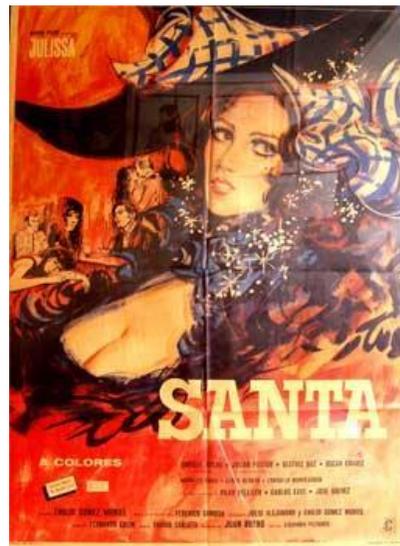


Fig. 4. Cartel de la película *Santa* en 1968.

2.3. Santa la prostituta. Luz, sombra, voces y colores. Bajo la mirada del tiempo

Toda narración tiene una estructura interna y una externa, la primera es la forma en la que la obra es presentada, en el caso de la novela se refiere a los capítulos, episodios secciones etcétera, mientras que la externa es la forma en la que están organizados y distribuidos los hechos narrados.

La estructura de la novela *Santa* tras el prefacio incluye dos partes con cinco secciones cada una, la primera trata la vida de Santa en el burdel, su vida en Chimalistac (insertada como evocación retrospectiva a manera de recuerdo en la parte uno sección II), hasta el momento en el que decide vivir con “El Jarameño”. La segunda parte sigue un orden lineal cronológico. Consigna la traición de Santa a “El Jarameño”, su regreso al burdel, su vida con Rubio, la progresiva degradación de la protagonista, el rescate de Hipólito y finalmente su muerte.

Cuatro versiones cinematográficas con la misma historia y paradójicamente diferentes entre sí. Una película es un esfuerzo conjunto donde domina la mirada del director, pero no es la única, todos los involucrados le agregan algo de sí, de su propia lectura de la novela, leer en el sentido amplio de la palabra, ese que involucra confrontar el bagaje cultural, prejuicios y entorno en el cual hemos crecido con la novela para darle un sentido propio y personal, materializado como expresión artística en la película en sí.

Para evitar reiteraciones me refiero de aquí en adelante a las cuatro versiones cinematográficas de *Santa* de forma abreviada con la primera letra de la obra y el año de filmación de la misma, así *Santa* de 1918 será S18, *Santa* filmada en 1931 como S31, la versión de 1943 será nombrada como S43 y finalmente S68 para la última adaptación.

S18 tenía estructura de tríptico para mostrar la vida de Santa a partir de tres palabras: Pureza, Vicio y Martirio, cada parte está bien delimitada pues tenía una danza ejecutada por la bailarina rusa Norka Rouskaya a manera de portada introductoria en cada una de ellas. Hoy en día la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, sólo conserva un fragmento de esta cinta, aproximadamente treinta minutos de los noventa que tuvo la original, (y que hoy se considera perdida) falta el principio de la película hasta el momento en que Marcelino abandona a Santa; de esta parte sólo podemos ver una fotografía consignada en el artículo de Sánchez García (2013, p. 79) en la que se aprecia a la protagonista en tres fotos enmarcadas por pilares y el título *Tríptico cinematográfico* y los bajo títulos Pureza, Vicio y Martirio acorde con las poses de las fotografías. Se perdieron también las partes que relatan cómo Santa inicia y se aclimata a su vida de prostituta. En cuanto a los bailes de Rouskaya sólo se conserva la grabación correspondiente al vicio.

S31, parte con Santa ya expulsada de su casa con rumbo al burdel, una foto de Marcelino que ella lleva consigo será el elemento evocador que mediante voz en off sirve de puente para el único *flash back* de la película y que explica la vida de Santa

antes de llegar a trabajar a la casa de Elvira; además esta película incluye algunos carteles herederos de la época silente, que sirven de enlace entre un acontecimiento y otro de la narración. S43 presenta una estructura completamente lineal empezando con la protagonista siendo una jovencita de campo en Chimalistac hasta su muerte. Mientras S68 como S31 quisieron conservar de la novela, el insertar los recuerdos para evocar la vida de Santa anterior al burdel, utilizando en varias ocasiones el recurso cinematográfico del *flash back*.

Pues bien, lo primero que vemos en una novela es su portada, algunas ediciones se han servido de fotogramas de las películas para dar portada a ediciones recientes como por ejemplo la edición de 2006 del Fondo de Cultura Económica para la serie Biblioteca Universitaria de bolsillo que consigna en su cubierta al “El Jarameño “ (Ricardo Beltri) con el puño sobre su frente y una vista parcial al fondo de un cuadro religioso. Este fotograma pertenece a la película Santa de 1918 y corresponde a un momento climático de la película, pues es ahí cuando Santa se pierde definitivamente al traicionarlo. Del mismo modo lo primero que vemos de una película son sus escenas iniciales que cumplen la misma función.

En cuanto a las películas y sus primeras escenas, podemos ver en las cuatro versiones de *Santa* cómo ha cambiado la forma de presentar una película al público, en el caso de S18 el inicio de la película se ha perdido y únicamente se conserva de esta parte un fotograma incluido en la *Historia del cine mexicano* de José María Sánchez García, al pie del cual dice: Primera escena de “Santa”, que nos da a conocer las tres etapas de la vida de la heroína” (Sánchez García, 2013, p. 79), la imagen lleva por título “Tríptico cinematográfico” y en ella vemos ya la concepción de los creadores de la cinta, quienes la conceptualizan como una historia en tres etapas, a pesar de que Gamboa dividió su novela solamente en dos. Estas etapas aparecen en el fotograma representadas tanto gráficamente como mediante subtítulos que las explican, aparece Santa (Elena Sánchez Valenzuela) en tres actitudes distintas, en la izquierda se le ve sonriente, candorosa, con un vestido y reboso sencillos; bajo sus pies se lee “pureza”; al centro Santa aún sonríe pero la sonrisa es más artificial, en concordancia con ello, el atuendo es más elaborado “vicio” marca el bajo título;

mientras que en la foto derecha mira al cielo con las manos unidas y suplicante, remata esta foto la palabra “martirio”.

Es de acuerdo con el fotograma y a las notas que existen sobre S18 que sabemos claramente que la cinta fue concebida como tríptico y esto quedaría acentuado no sólo al principio sino a lo largo de la cinta, pues la historia es abruptamente cortada para introducir las escenas de la bailarina Norka Rouskaya en representación de las etapas antes mencionadas (sobre éstas es preciso recordar que aunque se sabe que existieron las tres y que fueron insertadas de la manera mencionada en la cinta únicamente se conserva la correspondiente a “vicio”).

Las primeras escenas de *Santa* de 1931 son en sí mismas una portada equivalente a la literaria, ya que tras el cartel de presentación por parte de la Compañía Nacional Productora de Películas de México, lo primero que vemos es la tapa de un libro el cual está compuesto por un dibujo que representa a Hipólito al lado de Santa y sobre ellos un palomo, es el momento en que Hipólito tras rescatar a Santa sabe que la espera ha terminado y que verá premiada su paciencia, pues la mujer a sus pies por fin lo ha aceptado. El palomo que también figura en la novela es aquí un símil de la paloma símbolo cotidiano de la paz y que la tradición cristiana asocia con el Espíritu Santo y la redención. Bajo la imagen se lee el nombre del autor de la novela “de don Federico Gamboa”.

Tras esta imagen se ven pasar páginas del libro, que contienen los nombres de los actores principales, del director, del equipo técnico (productor, adaptador, fotógrafo, música etcétera), del resto del reparto y nuevamente el nombre del director en grandes letras. De golpe se cierra el libro y un fundido en negro remata la presentación.

Es de destacar que en esta presentación, al señalar “Santa de Don Federico Gamboa”, se declara la pretensión de los creadores de la película de servir como ilustradores de la misma, es la primera forma, la más clásica de adaptar obras literarias al cine, en la que el cine se pone al servicio de la obra literaria según la opinión de Pio Baldelli (1970), al ver en las primeras escenas este libro abierto, se

nos dice: ¡van a ver la obra, la novela en movimiento, los personajes cobrarán vida!. Además, es importante señalar que esta cinta era una obra inaugural, pues, aunque no era en realidad la primera, daba inicio oficialmente el cine sonoro en México.

Es significativo cómo en la versión de 1943 (en adelante S43) el primer fotograma corresponde a un cartel que asienta: Todo el personal técnico y artístico que aparece en la película pertenece a la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México. Sección 2 de STIC de RM (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la República Mexicana) es un gran paso, en S18, fue considerado que lo primero (y más importante) a mostrar fuera la estrella de la película y la estructura de la misma, para que pudiera ser comprendida por los espectadores. En S31, este lugar lo ocupó la compañía productora, mientras que S43 iniciaba, (como la gran mayoría de películas de la época) haciendo mención al sindicato de trabajadores, que en ese momento englobaba a actores, fotógrafos, operadores y básicamente todos los trabajadores de la industria, lo cual cambiaría dos años después cuando este se escindió en dos el STIC para técnicos y operadores, y el Sindicato de trabajadores de la producción cinematográfica para actores, directores y fotógrafos básicamente.

Inmediatamente después aparece un mapa de la República Mexicana y el logo de la central cinematográfica quien presenta a continuación a la popular actriz que protagoniza la cinta: Ester Fernández. El siguiente lugar es para el autor y la novela (*Santa de Don Federico Gamboa se lee*), para dar paso al nombre del coprotagonista José Cibrián (Hipólito); los nombres del resto del elenco son presentados con la Catedral Metropolitana como fondo.

No sabemos si Federico Gamboa aparecía en los créditos de S18 y en caso de aparecer ignoramos cómo fue presentado, mientras que en las otras tres versiones habrían sido presentadas como “Santa de Federico Gamboa”; el término “Don” es más dudoso para la primera película ya que en 1918, Gamboa era un exiliado contrario al gobierno revolucionario por lo que esa fórmula de tratamiento no era aplicable en ese momento. En este caso es una manifestación del respeto que

Federico Gamboa en su calidad tanto de autor de la novela como de persona celebre signo de que la percepción que se tenía de él había cambiado y únicamente la última versión la de 1968 (en adelante S68) agregará en sus créditos iniciales la más cautelosa y la ahora popular frase de “basada en la obra de Federico Gamboa” aunque en la publicidad también incluían en letras pequeñas el tratamiento de “Don” que le dio la versión del 31.

Fue también en S43 donde la música adquirió un papel relevante, pues desde los créditos iniciales escuchamos de fondo la muy popular canción que Agustín Lara escribió para S31 y que fue no sólo reutilizada sino realzada en S43; además, se da un lugar importante entre los créditos iniciales a los músicos y bailarines que participan en la cinta, el propio Agustín Lara, los cantantes Chelo Flores, Chelo Tovar y “El Niño del Brillante” (Francisco Muriana) además de un grupo flamenco y los bailarines Angelita Lleser y Paco Millet. Esta serie de presentaciones concluye con la del director, el estadounidense Norman Foster quien apareció por “Cortesía de 20th Century Fox”, dando cuenta por sí mismo este cartel del apoyo que el cine estadounidense daba al cine mexicano en aquellos años dominados por la guerra.

Para completar el cuadro, S68 se dedica poco a las presentaciones, también se menciona a los actores principales, Julissa (Santa), Enrique Rocha (Hipólito), después el director y demás elenco; sin embargo, en ésta no hay una serie de carteles señalando la información, ni siquiera se otorga un momento específico para la misma sino que los nombres fueron insertados entre las imágenes de calles, plaza, iglesia, etcétera, es decir, este momento de créditos iniciales tuvo una doble función, presentar al equipo que realizó la película y adentrar al público al entorno donde se desarrollaría la historia.

Es importante añadir que la novela tiene un pequeño prefacio que aunque nunca fue considerado en las películas, es la verdadera presentación de la novela, escrito en su mayor parte como una carta que la protagonista escribe al escultor Jesús F. Contreras; presumiblemente poco antes de morir o quizá muerta en carácter de ente sobrenatural, en el que pide al escultor que guarde su historia, dando a entender que

ella es quien nos la cuenta; sin embargo, esta melancólica carta es interrumpida abruptamente por un “hasta aquí la heroína” (Gamboa, 1994, hoja 2) dicho por quién será el auténtico narrador de la historia y se hace presente para ofrecer una cita de la novela *Fille Elisa* de Goncourt, la cita aparece en francés en la novela, José Emilio Pacheco nos ofrece la siguiente traducción: “Tengo la conciencia de haber hecho casto y austero este libro, sin que en ningún momento la página escapada a la naturaleza delicada y abrazadora de mi tema aporte al espíritu de mi lector nada que no sea una meditación triste” (Pacheco, 1995, p. XVIII). Esta cita es una exposición de motivos y al mismo tiempo una justificación, para todos aquellos que pudieran juzgar la novela como algo inmoral, adelantándose con ello a los críticos que mucho después de publicada la novela aun la veían como pornográfica.

2.3.1. Escenarios y ambientes

Según Chatman (1990), el relato está compuesto por historia o contenido y discurso. La historia a su vez contiene sucesos y existentes, estos últimos entendidos como todo aquello que se encuentra presente en la historia. Casetti no utiliza el término escenario sino ambiente para definir tanto al “conjunto de todos los elementos que pueblan una trama, y las coordenadas espacio temporales que caracterizan su presencia” (1991, p. 176). Uno de estos elementos existentes son los escenarios o ambientes, los lugares en donde se llevan a cabo los sucesos narrados y también los sitios elegidos por los realizadores de las películas para filmar cada parte de la trama.

Federico Gamboa señaló claramente los lugares en los que ocurría la historia de Santa, estos son básicamente dos, el campo y la ciudad; el campo personificado por el pueblo de Chimalistac era el lugar idílico en el que Santa nace y crece, vive tranquila y feliz hasta que llega a su pueblo el alférez Marcelino, quien ocasiona toda su tragedia. Mientras que es la ciudad (de México) donde Santa busca refugio al ser expulsada de la casa familiar, atraída por la promesa de trabajo que una desconocida le hizo, descubre que se trata de prostitución, se resiste, pero

finalmente se rinde, a partir de ahí vive como prostituta, donde enferma y finalmente muere.

Utilizo los términos campo y ciudad para el pueblo de Chimalistac y la Ciudad de México como dos entidades separadas y casi opuestas siguiendo la división que de ellas hace Gamboa, es claro que Chimalistac ya no es campo en sentido absoluto, la presencia de la fábrica adyacente a Chimalistac y el hecho de que los hermanos de Santa sean obreros y no campesinos así lo demuestra, pero para esta novela es campo en sentido simbólico pues se le une a “la idea de un estilo de vida natural :de paz, inocencia y virtud” (Williams, 2001, p. 25) estado que define las virtudes, sana, feliz y pura (Gamboa,1994, p. 40) de la propia protagonista en sus primeros años, mientras que la ciudad representa en la novela una amenaza para el estilo anteriormente descrito.

2.3.1.1. El campo

El retrato de Chimalistac se subdivide en tres lugares concretos, la casa de Santa, “las entradas del Pedregal” y la fábrica. La casa es el lugar tranquilo donde se



Fig. 5. Santa y Marcelino pasean por Chimalistac.

desarrolla la familia en armonía, donde todos tienen su papel y sus rituales (especial atención pone Gamboa en describir el ritual mañanero de la familia).

“Las entradas del Pedregal” son un lugar intermedio, aislado, una frontera simbólica a la que Santa acude en solitario “previo permiso de Agustina” (Gamboa, 1994, p. 46), un lugar descrito

por Gamboa como “inexplorado, todavía más de lo que se supone su mitad, volcánico todo, inmenso, salpicado de grupos de arbustos, de monolitos colosales...”

(1994, p. 46); es un lugar de libertad, gobernado por la naturaleza y en donde la protagonista se dedica a la introspección y la contemplación, lejos de la mirada vigilante de su madre y hermanos. Fue justamente en esta área inmensa, misteriosa y libre donde Santa vivió su primera experiencia sexual con Marcelino. Atreverse a ir más allá de los confines del hogar, de los límites impuestos son los causantes reales de su expulsión de la familia y sus posteriores desgracias.

Por último, la fábrica, descrita por Gamboa (1994) más que con detalles físicos, con detalles simbólicos. Los hermanos de Santa no son campesinos como podría corresponder al prototipo idílico, sino obreros en una fábrica, la cual es “un monstruo devorador”, es un síntoma de amenaza para el pacífico mundo rural, la ciudad de México en su constante crecimiento amenazaba con devorar a los pueblos colindantes (como al final pasó) y las fábricas que a ella servían eran la avanzada que ya devoraba a sus obreros “a quienes desecha, cuando no muertos, estropeados o ancianos, sin volver a recordarlos...” (1994, p. 52). Por ello inspiraba temor, odio y codicia entre los trabajadores que, sin embargo, no podían librarse de su sombra.

En la novela de Federico Gamboa no hay un nombre ni ninguna referencia que nos sugiera que la fábrica que describe corresponde con alguna real, su intención es retratarla como un ente más que como una unidad ya que los términos que utilizan son una generalización no narra sucesos concretos que "les ocurrieran" a los hermanos de Santa en su labor diaria, sino que busca describir circunstancias comunes a todas las fábricas y su relación con los obreros. Sin embargo, como la historia de Santa en sus primeros años ocurre en Chimalistac y la zona de San Ángel es de suponer que la fábrica de papel Loreto (la más cercana y que funcionó como tal entre 1825 y 1991) es la obvia elección, y así pareció pensarlo el director Norman Foster en cuya versión (1943) pueden verse las chimeneas de la mencionada fábrica.

En los fragmentos que aún se conservan de S18 las primeras escenas corresponden al momento en el que Santa es echada de su casa; su madre y sus hermanos la corren, debido a su falta descubierta; ella anda lentamente y una vez fuera se

detiene ante la puerta “con la esperanza de que la llamarán” (Gamboa, 1994, p. 68), la puerta semi abierta se cierra paulatinamente mientras ella extiende su mano, no alcanza a tocarla antes de que esta se cierre. Se abre la toma y vemos un camino en un extremo y la puerta cerrada en el otro, símbolo de su expulsión del pueblo, de la familia, la infancia y la inocencia que quedan para siempre ocultos tras esa puerta cerrada, lo único que queda es el camino llano, vacío e inhóspito. La escena denominada “Vicio”, comparte simbolismo con “las entradas del Pedregal” en ella baila Norka Rouskaya rodeada de vegetación ilustrando de forma plástica el lado oscuro de la naturaleza, salvaje y peligroso, símil del instinto cuando queda libre de toda atadura moral.

La segunda versión S31 considera los lugares señalados en la novela, pero en cuanto a Chimalistac, con importantes variantes y adiciones. La casa sigue siendo el lugar central de la familia, una casa blanca que tiene como centro de sus actividades una mesa de madera junto al fogón es también el lugar donde se lleva a cabo el “juicio” por el que es expulsada Santa.

La iglesia tiene en esta película un papel relevante que la novela no le otorga ya que es frente a ella, bajo la sombra de una cruz atrial de madera y junto a un pozo de agua donde Santa conoce a Marcelino. En la novela, la relación de ambos se desarrolla en el lugar denominado “las entradas del Pedregal”; este lugar fue fuertemente modificado para la versión cinematográfica del 31, en lugar de zonas rocosas, amenazantes e inhóspitas, Santa fue seducida por Marcelino en un bosque de abundante vegetación, si bien la naturaleza sigue siendo el marco para simbolizar el abandono de la protagonista a sus instintos naturales, esto es de forma menos desolada y más inclinada a lo romántico/idílico. Tras un beso de la pareja, la cámara se retira, para enfocar un grupo de patos en un estanque, esta decisión pudorosa del director Antonio Moreno, derivó con el tiempo en la expresión popular (y algo irónica) “poner patitos” utilizada aún hoy en el cine mexicano para insertar una escena que no tuviera nada que ver con la trama pero que cumpla funciones de distractor.

La fábrica es un elemento presente en esta película, pero es sólo una presencia testimonial, sin ningún tipo de opinión agregada; solo una toma del portal principal de la fábrica de papel Loreto, en el momento en que los trabajadores terminan su jornada. Esta fábrica que es hoy un centro comercial no está expresamente señalada en la novela, pero por ubicación geográfica Gamboa podría haber pensado en ella, al retratar el lugar de trabajo de Fabián y Esteban, los hermanos de Santa.



Fig. 6. Fotograma fábrica de papel Loreto. 1931.

En S43, el manejo de los espacios está planeado para marcar una transición entre lo público y lo privado, entre lo que se puede mostrar y lo que se debe ocultar, entre las acciones lícitas y aquellas que no lo son; el primer encuentro entre Santa y Marcelino se da a la orilla de la casa de ésta, quien se encuentra muy cerca de la entrada, lo ve pasar y aunque le rehúye, lo observa, son precisamente las acciones que Marcelino lleva a cabo para llamar la atención de la muchacha las que provocan el accidente de una carreta que a su vez propiciará el segundo encuentro significativo de Santa de ese día, pues las pasajeras de dicha carreta eran Elvira y Pepa, dueña y encargada del burdel al que huirá Santa en otro momento de la narración.

A partir de ese encuentro con Marcelino en los confines de su casa, una serie de tomas nos muestran a la pareja primero platicando en la plaza del pueblo, lugar muy concurrido, después en una calle aledaña a la iglesia (pues se ve al fondo la cúpula,

que corresponden a la Iglesia del convento del Carmen), poco transitada, para finalmente encontrarlos en una pradera solitaria, donde ocurrirá la seducción de la muchacha. Así, en vez de dos lugares fuertemente separados pero conocidos ya por la protagonista (la casa y “las entradas del Pedregal”) que plantea Gamboa, el director se decide por un camino de tránsito (en sentido literal y figurado) en el cual la muchacha es sacada de su entorno cotidiano hacia lo desconocido. En lo referente a la fábrica no aparece en ninguna toma, la única referencia es un silbato que avisa a Esteban y Fabián que el descanso ha terminado y deben volver a concluir la jornada.

En cuanto a los escenarios del pueblo de Chimalistac, S68 es la que menos se detiene en esta parte de la vida de la protagonista (solo tres secuencias cortas); en la primera se le ve despertando una mañana en compañía de su madre y como sus hermanos se despiden de ambas (escena extraída del libro prácticamente sin cambios); la segunda es aquella en la que conoce a Marcelino en una calle, y la tercera es una área rocosa y solitaria; esta última la que más se acerca a la descripción que ofrece Gamboa en la novela con respecto a “las entradas del Pedregal”, un lugar que ante todo ofrece la oportunidad de acercarse a la muchacha más allá de la vigilancia de su familia.

2.3.1.2. La ciudad

El segundo gran escenario en el que se desarrolla la novela es la ciudad de México, vista desde el principio con recelo por el autor, un lugar peligroso donde la modernidad, el desenfreno y la miseria conviven lado a lado. En la novela se habla muchas veces de ella utilizando la palabra metrópoli y en términos parecidos a los usados para la fábrica, es decir, como si se tratara de una entidad viva, sin sentimiento alguno que devora a las personas, entre las que esta la propia protagonista pues en la carta que sirve de prefacio, señala como responsable de sus males a “la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa” (Gamboa, 1994, hoja 1) y más adelante nuestro narrador dice refiriéndose a Santa que “puede decirse

que la entera ciudad concupiscente pasó por la alcoba de Santa” (1994, p. 48) para reforzar esta idea.

Dentro de este ser monstruoso hay varios espacios considerados en la novela ya que Gamboa buscó retratar el lado más oscuro de la modernidad en la ciudad de México a la manera de sus admirados naturalistas. Tenemos pues el burdel de lujo, el cabaret, la casa de huéspedes, el burdel de las zonas marginadas, la casa humilde y el hospital. Todos estos espacios los recorrió la protagonista y con ello abrirá una mirilla para que cualquier persona sepa lo que son sin peligro (ateniéndonos a las intenciones manifiestas del autor), solo mediante la lectura.



Fig. 7. El burdel de Elvira. *Santa* 1931.

En la novela el burdel de lujo está descrito como una casa con una división rígida dedicada exclusivamente a este trabajo. El salón es el centro principal, pues allí se recibe a los clientes, allí se bebe y se baila al compás del piano, es una fiesta cada noche todos los días; están además las alcobas individuales de las

prostitutas que aunque son un sitio clave en su oficio, en la novela aparecen veladas, apenas sugeridas con alusiones como “alcoba de pecadora”; también hay un comedor común en el que las prostitutas toman sus alimentos a solas antes de la llegada de los clientes y, separado de todo ello, las habitaciones que pertenecen a la dueña del burdel Elvira, estos dos últimos espacios se sugiere son privados sólo para el uso de la patrona y las habitantes de la casa cuando no ejercen su oficio.

El cabaret tiene en la novela nombre propio, el Tivolí Central, que es una especie de restaurante atendido por un italiano (piamontés en la novela), lugar ficticio con

evidente parentesco al entonces famoso Tivolí del Eliseo donde las clases acomodadas de México iban a divertirse. En el Tivolí de la ficción se come, se bebe, se baila y a todos los niveles se continua la fiesta, como lo sugiere la existencia de salas privadas, es un lugar al que acuden miembros de la clase alta mexicana y muchas prostitutas; por las mañanas las humildes, por las noches aquellas que pertenecen a las casas de lujo.

La casa de huéspedes, descrita en la novela, es un lugar más o menos honorable, regentado por una española donde señala el relato, Jenarillo visita a Santa tras su partida con “El Jarameño” y al preguntarle ella cómo la encontró el responde “¡Algame, niña Santita!, largándose con “El Jarameño” ¿pa’ dónde había de coger?” (Gamboa, 1994, p. 217), es decir, es de dominio popular que es este el lugar al que acuden los españoles que vienen a México temporal o permanentemente.

El burdel de las zonas marginadas está ubicado en una zona geográficamente definida “más allá de San Jerónimo y muy al sur cayendo al oriente” (Gamboa, 1994, p. 323), fríamente descrito como un sitio insalubre donde la ley no se respeta, no hay habitaciones propiamente dichas, y cuya privacidad se define por unos ladrillos mal puestos que separan un catre de otro, pero que a pesar de todo conserva una estampa religiosa. La casa humilde está ejemplificada en la casa de Hipólito, que consiste en un par de habitaciones en una azotea; sin embargo, en este lugar impera algo que separa la pobreza de la miseria, es decir la limpieza del lugar, el orden, hay pocos muebles los básicos, una cama, sillas y algún mueble más, pero todos funcionales, incluso tienen una mascota (un palomo) y muchas plantas que alegran el lugar.

El hospital, en la novela no es uno solo, son dos ejemplos antagónicos de la ciencia y la modernidad; el primero es aquel al que envían a Santa por no tener al corriente el carnet de sanidad que



Fig. 8. La cirugía de Santa. 1931.

se exige a las prostitutas, de este no hay una descripción precisa sólo queda claro que tanto las mujeres del burdel, como “El Jarameño” e Hipólito parecen tenerle un miedo supersticioso, “es el lugar al que paran los miserables cuando enferman y al que sólo van a languidecer y a morir es el siniestro hospital Morelos” (Gamboa, 1994, p. 358). El otro es prototipo positivo de modernidad, un lugar extremadamente limpio, con salas que tenían camas alineadas, muebles de mármol y metal y aroma a desinfectante, está todo tan bien dispuesto que hacen exclamar a la protagonista: “¡Hipo, Hipo! ¡Esto no parece un hospital! ¡Es tan bonito que hasta creo que voy a sanar!” (Gamboa, 1994, p. 358). Dejando constancia de la idea del hospital como un sitio feo al que las personas iban a morir no a recuperarse.

Contrario a la novela se resaltó el carácter positivo de metrópoli moderna de la ciudad de México, las películas buscaron este patrón, cuando menos las primeras dos, al ser filmadas en 1918 y 1931 respectivamente, los realizadores quisieron mostrar al mundo que México era un país moderno, la película de 1918 (la más cercana temporalmente a la ciudad en la que Gamboa pensaba al escribir *Santa*) incluye muchas secuencias al respecto, la llegada de Santa a la ciudad otorga la justificación narrativa al vérselo caminando por estos sitios, en tomas muy abiertas que permitieron mostrar sitios emblemáticos como la avenida Reforma o Chapultepec enfatizándolo con un letrero previo a las imágenes del castillo y su lago.

En S31 la transición de Santa del campo a la ciudad es utilizada para mostrar una feria tradicional mexicana, con sus puestos semi fijos todos ellos decorados con papel picado, de aguas frescas, pambazos, piñatas, juguetes y dulces, además al tratarse de la primera película hecha con sistema de grabación de sonido mexicano, la música en la feria no podía faltar, estas tomas a veces incluyen a la protagonista que camina perdida entre la gente pero la mayoría son tomas de detalle a los elementos antes mencionados.

En los trayectos de Santa en S18 podemos ver indicios del cambio que operaba ya en la ciudad, aún había carretas tiradas por caballos, pero ya circulaban los primeros automóviles y se buscó que esto resaltara apareciendo en la mayor cantidad posible,

también se muestra el tranvía que transportaba cada vez a más personas. Más adelante la salida de “El Jarameño” rumbo a la plaza de toros en una carreta de tiro da ocasión para lucir de nuevo las grandes avenidas y plazas de México, así como las corridas de toros. Mientras que S31 utiliza igualmente la salida de “El Jarameño” para mostrar (de nuevo) la avenida Reforma, (esta vez conducido en un coche de motor).

S43 comienza con Santa llegando al burdel de Elvira, no hay transición campo ciudad, y su interés en mostrarnos aspectos generales de la metrópoli, que tal vez para entonces ya estaban dados por sentados, se limita a dos, una toma breve de la decoración del Zócalo de la ciudad durante una celebración del 15 de septiembre y aproximadamente cinco minutos dedicados a las corridas de toros. En esta larga secuencia, que podría justificarse por la participación del torero profesional Fermín Rivera, se ven todo tipo de suertes taurinas además de las gradas y el callejón de la plaza. Es oportuno señalar que la relevancia de las corridas está presente también en S18, donde dedica poco más de un minuto a retratar esta actividad, misma que se esfuma del interés de los directores de S31 y S68 quienes no le otorgan relevancia.

Finalmente, en S68 no existe ningún interés por reflejar a la ciudad más que como mero telón de fondo, si bien incluye también escenas de Santa en una feria y de la corrida de toros esto es meramente anecdótico pues fueron filmadas como escenas de enlace para la narración.

La casa de Elvira, el burdel de lujo es quizás el escenario que más varió de una película a otra, siendo cada vez más rebuscada su decoración, y con ello más atrevida su descripción: pasando de un simple cuarto con barrotes en las ventanas, en donde hay muchachas sentadas y conversando (las prostitutas auténticas de las que habló Elena Sánchez Valenzuela) mientras toca el piano un hombre ciego en S18, a una sala enorme con decorados en rojo intenso, lámparas con cristales, pinturas y esculturas de mujeres semi desnudas, a tono con la semi desnudez de las prostitutas en S68, pasando por el patio central de una casa de dos niveles utilizado como salón para recibir a los clientes en S31.

Las habitaciones de las prostitutas en la casa de Elvira no son mencionadas en S18, por lo menos no en los fragmentos que llegaron hasta nuestros días; sin embargo, a partir de S31, sí hay imágenes claras; en ésta, es de gran tamaño, alberga no solo los muebles de una habitación normal sino también los de una sala pequeña, la escena muestra a Santa ya habituada a la vida del burdel y triunfante en su oficio, reflejado tanto en las comodidades que apreciamos, tapices, esculturas, espejos y una gran radio que emite música como en la actitud de Santa que baila regodeándose en sus posesiones.

En S43, en cuanto Santa llega al burdel es introducida en la que será su habitación, en la pieza destacan la amplia cama en cuya cabecera vemos la pintura de una cortesana y poco más. Para S68 la habitación asignada a Santa en el burdel esta recargada de decorados, es ahí donde la bañan, cambian y maquillan para su nueva vida el contraste se da más adelante cuando al volver Santa, al mismo burdel tras su escape de “El Jarameño”, es recibida en una habitación común, símbolo inequívoco de su caída en desgracia pues es en este espacio donde le comunican que ya no puede quedarse allí y que debe partir con Rubio, el cliente que ha pagado sus deudas. En S31 también es en una habitación sencilla donde Elvira le comunica que la percibe enferma y que al no poder trabajar no podrá permanecer ahí.

Otro lugar en el que Santa desarrolla su vida de prostituta elegante es el Tivoli Central, en el día es un restaurante común, pero en las noches recibe a la alta sociedad para hacer las funciones de cantina y cabaret. Si existió una parte en S18 que se desarrollara en este lugar, es incierto, pues la película no está completa, pero en las otras tres es un sitio clave, aunque no se menciona nunca el nombre que Gamboa le otorgó es ahí donde Santa demuestra estar ya completamente habituada a su vida de prostituta, y donde recibe la noticia de la muerte de su madre.

En S31, este lugar es un sitio con amplios jardines sembrado de fuentes y esculturas, el área principal incluye una tarima para albergar a una banda de música completa y una cantante, en torno a los que se colocan mesas para los comensales a cielo abierto, el sitio es tan amplio que da la oportunidad a Fabián y Esteban (quienes han

llegado por sus medios y no en compañía de Hipólito como en la novela) de darle a Santa la noticia en un espacio apartado del bullicio y en completo aislamiento. En contraste, para S43 se eligió un sitio cerrado en el que la música está a cargo de los mismos comensales (“El Jarameño” y sus acompañantes entonan canciones y bailes flamencos), algo mucho más cercano a un restaurante, en el que Santa no ve a sus hermanos hasta que recibe una nota de un mesero y se encuentra con ellos para recibir la trágica noticia en un pasillo en el que la privacidad es un lujo que no hay.

Por último, para S68 se borra el Tivolí, toda la vida de Santa como prostituta elegante tiene lugar en el burdel, y con ello fue borrada también la muerte de la madre de Santa, este momento es importante en la novela ya que la aparición de los hermanos y la noticia de que su madre antes de morir le perdonó llega de forma tardía para la protagonista, pues tras todo lo que ha hecho es imposible aceptar tal perdón y sus hermanos así lo hacen patente. Al eliminarlo de la película del 69, se deja a la protagonista sin esos remordimientos y es solo la enfermedad y la pérdida de los lujos lo que la hace añorar el pasado.

La casa de huéspedes es donde Santa encuentra el amor, el único que a juicio de Gamboa fue auténtico para la protagonista ya que ahí “No eran Santa y “El Jarameño” una meretriz y un torero agujoneados de torpe lubricidad que para desfogarla se esconden en un cuarto alquilado y ruin, no, eran la eterna pareja que entonaba el sacrosanto y eterno dúo, eran el amor y la belleza” (Gamboa, 1994, p. 204), y también es en esta casa donde Santa le da la espalda a todo lo anterior traicionando a “El Jarameño” al seducir a Ripoll. Esta casa lleva por nombre “La Guipuzcoana”; sin embargo, solo S43 consigna el nombre del lugar en un letrero sobre una pared de la entrada. Para S18 este lugar no es una casa de huéspedes, sino “una mansión risueña, que es nido de juventud y dicha” según consigna el cartel que precede a las escenas, y aunque existen tomas en la habitación que comparte la pareja, se remarca en concordancia con la frase del letrero, el exterior, que es una gran casa con muchas flores, y plantas, en la que la pareja se pasea, se abraza y besa continuamente, es un lugar abierto y libre no solo física sino simbólicamente hablando.

Por contraste, en las otras tres versiones las escenas de la casa de huéspedes ocurren todas en interiores, dejando claro que Santa permanece a pesar de todo cautiva, la mayoría son en la habitación que ambos comparten, es ahí donde en todas las películas Santa observa cómo se prepara un torero para una corrida, sus pasos y rituales, mismos que son una explicación implícita de las posteriores acciones de “El Jarameño”. Es en esa misma habitación donde Santa (en todas las versiones) traiciona a “El Jarameño” para condenarse definitivamente a la degradación, en la novela el hombre al que seduce Santa es Ripoll, un inventor arruinado que le debe mucho al torero. Todas las versiones consignan esto de la misma manera exceptuando la de Norman Foster (S43) quien eligió a Marcelino (el militar que la sedujo en primer término) para seducirla y abandonarla de nuevo a su suerte.

En la novela, la vida en la Guipuzcoana y todos sus habitantes son cuidadosamente descritos: quiénes son, a qué se dedican, cuáles son sus opiniones y relaciones entre sí. Sin embargo, todas las películas reducen o eliminan estos elementos: Ripoll es el más constante, presentado a Santa en S31; también aparece sin más tras un cartel que lo presenta como “Un tal Ripoll” expresión despectiva que acentúa que Santa sedujo a quien tenía más a la mano en S18. Mientras que en S43 son un grupo difuso que acompaña a “El Jarameño” en sus ratos de ocio. Solo S68 le dedica algún tiempo y cierta definición a las personas que habitan este lugar, de hecho, únicamente en esta versión se les aprecia como parte de un microcosmos español.

Además del burdel de lujo representado por la casa de Elvira, Gamboa quiso mostrar el otro lado de la prostitución, el lado pobre, oscuro, miserable; el lugar al que llegan las prostitutas cuando ya no son hermosas, o cuando se enferman y ya no son admitidas en los establecimientos de primera categoría, es decir, cuando ya no reportan ganancias (como ocurre a Santa en la novela).

En las películas está representado de muy diversas maneras, pero siguiendo una clara línea, y de acuerdo con la secuencia temporal en que fueron filmadas, cada vez se mostró más abiertamente este espacio. S18 sólo tiene una escena de este burdel,

tras un letrero que consigna el descenso de Santa y otro que contiene un diálogo de la protagonista que fue extraído directamente de la novela: “Me echan de aquí ¡de aquí!” (Gamboa, 1994, p. 331) Hipólito es llamado para salvarla de aquel lugar. En la escena se ve llegar a Hipólito en compañía de Genaro ante una puerta cerrada, el niño abre la puerta sólo un poco, el espacio suficiente para que él pase a través de ella, y tras un momento sale Santa en compañía del muchacho y eso es todo, ese espacio oscuro observado fugazmente en una rendija es la única referencia al mísero lugar descrito por Gamboa, todo se infiere, ya que ni en los carteles se le nombra expresamente, solo se hace referencia al descenso “rápido, devastador, tremendo” de la protagonista.

Para S31, también hay un cartel, heredero de la etapa silente que sirve de transición en el leemos la misma referencia a la forma en que Santa se degrada cada vez más hasta que “llegó al abismo”; este “abismo” es un cuarto individual con un par de imágenes en la pared, a la luz de una bombilla eléctrica que cuelga apenas, incluye una cama, un baúl, mesa, silla, una mesita de noche y hasta una mecedora, es más observamos a una anciana (presumiblemente la dueña de la casa pues es quien la corre), acomodar la cama mientras habla, entonces existe el lugar, todos los diálogos indican que es el peldaño más miserable pero las imágenes son más bien recatadas.

Mientras en S43, se buscó representar este burdel de mala muerte como un lugar oscuro en el sentido más literal de la palabra, todo está apenas iluminado, sucio y desordenado. Por último, en S68 las escenas son breves pero contundentes, un pasillo estrecho entre cortinas viejas y sucias que hacen las funciones de paredes para dividir los camastros en los que las prostitutas pobres reciben a sus clientes, unas cuantas velas son la única fuente de luz visible, en uno de estos camastros es donde Hipólito encuentra a Santa, una toma por demás cerradísima que acentúa la sensación opresiva del lugar.

El siguiente escenario, la casa humilde, la de Hipólito es un espacio que apenas cambia de una película a otra, los factores clave son el orden y la limpieza, en todas hay sólo unos cuantos muebles, los indispensables, cama, mesa y sillas

fundamentalmente, pero todo se ve limpio y en orden, a veces se agregaron velas o un quinqué como fuente de luz (S18 y S68), imágenes religiosas a la cabecera de la cama (S31) o un patio con muchas plantas (S43), pero en cuanto a sus elementos más generales permanece inalterada en todas las versiones.

El último lugar significativo es el hospital, es aquí donde se aprecia más claramente las variaciones del tiempo pues indican a su vez la evolución de una ciencia, la medicina, las características del hospital y la forma en la que los personajes se desenvuelven en él, son una muestra clara del sentir de la época con respecto a la medicina, a medio camino entre el miedo y la esperanza.

El hospital es presentado en S18 mediante un cartel en mayúsculas que dice “LA OPERACIÓN”, las escenas en sí están tomadas en un plano que varios años después sería denominado plano americano (en el que la toma abarca al personaje desde su cabeza hasta la altura de su muslo) y que en este caso dan la sensación de comprimir a los personajes en el encuadre, a pesar de la abundante luz. Santa está recostada en una camilla de hierro forjado, se aprecia una mesa para los utensilios, tres médicos y una enfermera, Hipólito y su lazarillo los acompañan y presencian la preparación de los médicos para la intervención que consiste en colocarse una cofia, un grueso mandil obscuro (muy semejante a que utilizan los carniceros) y sobre éste una gran bata clara; tras lo cual Hipólito se sienta en una esquina del encuadre quedando de perfil a la cámara.

En la parte correspondiente a la operación en S31 los cambios son evidentes, desde la toma amplia de la sala de operaciones, una habitación semi circular, con ventanales de vidrio opaco verticales y mesas de acero plagadas de frascos y utensilios en el perímetro de la sala, al centro la camilla para operaciones, que ya no solo es una plancha horizontal sino que incluye mecanismos con palancas que le otorgan variantes de movilidad en la posición del paciente, finalmente los dos médicos presentes están completamente cubiertos, por ropa quirúrgica, y guantes mientras que las enfermeras sólo llevan su uniforme tradicional.

Existe también un área donde convalecen los pacientes, antes y después de una intervención, es un enorme cuarto rectangular con altas ventanas por las que se filtra la luz del sol, hay alrededor de 15 camas a cada lado y un amplio pasillo al centro. El hospital es un edificio con pasillos internos que dan a lo que parece ser un jardín central pues están flanqueados por columnas, estos tienen decoraciones alusivas a la medicina; en la escena en que Hipólito espera noticias de la operación de Santa, se puede leer “Extracción de piedra en la cabeza” (pues, ya no está presente durante el procedimiento como en S18 y la novela misma) lo que permite afirmar a Martínez Assad (2008) que se trata del Hospital de la Mujer (p. 28). En cuanto a la operación, mediante el uso de una toma elevada podemos apreciar el primer corte del cirujano, y después la postura en la que han colocado a la paciente (en diagonal con la cabeza hacia abajo), varias sábanas cubren el cuerpo para dejar expuesta sólo el área en la que se efectúa la cirugía.

Es S68 la única que sigue a la novela en cuanto a la descripción de dos tipos de hospital; por un lado, el hospital público al que acuden los pobres y donde se llevan a cabo las revisiones a las prostitutas y por el otro, el hospital privado con todos los avances disponibles.

El primer tipo, la película lo consigna en dos ocasiones; primero durante el registro que hacen de Santa como prostituta, vemos que es un sitio lleno de personas (casi todas mujeres), en el que los médicos practican sus revisiones delante de colegas y pacientes a la espera, no queda claro si esta llaneza es debido a que se trata de prostitutas a las que están revisando, o son simplemente las condiciones en las que trabajan habitualmente. En otro momento de la narración Santa es remitida al hospital por no cumplir con las revisiones periódicas a las que está obligada por su oficio en este segundo momento Santa se encuentra en una habitación también atestada de personas, apenas iluminada por una vela, todos los pacientes están colocados en camastros (prácticamente en el suelo) muy cercanos unos de otros y apenas cubiertos por una sábana, el rictus de miedo de la protagonista es muy elocuente al respecto.

El hospital privado es casi por obligación su contrario, la habitación en la que aguarda Santa para ser operada es individual, con cortinas y una cómoda, el pasillo por el que la transportan rumbo al quirófano es de higiénica loseta, cabe señalar que contrario a las películas anteriores, ésta no consigna la operación ni la notificación que hace el médico de la muerte de la protagonista, utiliza como símbolo de transición el momento en el que Santa es conducida al quirófano, al enlazarlo con el momento en el que la carroza fúnebre conduce su cuerpo a la tumba.

2.3.2. Los personajes

El otro gran conjunto que forma parte de los existentes son los personajes, éstos han tenido un papel generalmente subordinado al ser considerados aspectos “secundarios de la trama” (Chatman, 1990, p. 119) por muchos profesionales. Esto es una gran controversia cuando se trata de analizar a los personajes considerando que el público “valora los rasgos del personaje en sí mismo” (Chatman, 1990, p. 120), que muchos personajes alcanzan tal grado de complejidad que se resisten a ser encasillados dentro de una sola categoría funcional o de actante y que “las historias sólo existen cuando se dan sucesos y existentes a la vez” (Chatman, 1990, p. 121) queda claro que el análisis de estos existentes no sólo puede ir en función de su papel dentro de la narración.

Chatman llega a la definición de personaje como una construcción creada con base en un conjunto de rasgos (adjetivos narrativos que definen las cualidades del personaje) que conforman una personalidad entorno a un nombre que le da unicidad e individualidad (1990, p. 147) mientras que Caseti en su texto *Como analizar un film* (1991) no ofrece una definición concreta pero sí una serie de rasgos: “que tiene un nombre, una importancia, una incidencia y que goza de una atención particular” se entiende que dentro de la narración.

Ahora bien, para construir a estos personajes fue necesario que autores, adaptadores, y directores tomaran los rasgos, la personalidad e incluso el nombre que formó a sus personajes de su propio conjunto de saberes y experiencias

considerando que la obra sería dirigida a un público y que éste la reconstruye “gracias a la evidencia declarada o implícita en la construcción original” (Chatman, 1990, p. 125). Es aquí que estos personajes representan experiencias, opiniones y definiciones de un tiempo y lugar concreto que con las adaptaciones cinematográficas son trasladadas no sólo a otro lenguaje artístico sino literalmente a otra época imprimiendo en cada una huella de las transformaciones que vivieron las sociedades que las produjeron.

La novela de Gamboa tiene como personajes principales a Santa, una muchacha pobre de Chimalistac, que termina siendo prostituta y a Hipólito, el pianista ciego de burdel que se enamora de ella. Ellos están acompañados por Marcelino Beltrán, seductor de Santa y desencadenante de la narración, “El Jarameño”, torero y casi salvador de la protagonista, Elvira y Pepa, dueña y administradora respectivamente del burdel en el que trabaja Santa; Agustina, Fabián y Esteban, madre y hermanos, respectivamente además de varios personajes que representan a un grupo o tipo concreto, “las prostitutas”, “los clientes del burdel”, “el pueblo llano”, “las autoridades” “los médicos” y “los españoles en México”.

2.3.2.1. Santa

Empecemos por Santa, la protagonista. En la novela existen varias descripciones de ella de acuerdo con la edad y circunstancia en que se encuentra la chica. La novela abarca su vida desde los quince años, hasta su muerte acaecida aproximadamente a los veintidós, estas son estimaciones ya que si bien al principio de la novela hay referencias claras a la edad de la muchacha conforme la historia se desarrolla estas referencias van haciéndose esporádicas, deshilvanadas, confusas y finalmente nulas.

Si bien todo autor elige cuidadosamente los nombres de sus personajes, ya sea para imprimir en éstos el carácter del mismo o para hacer alguna referencia a su papel dentro de la narración, muy pocos lo explican dentro de la misma, en el caso de Santa, el nombre de la protagonista es el único que tiene una explicación dada por el

narrador dentro de la diégesis, en ella se explica que la muchacha se llama Santa porque nació un primero de noviembre, día de Todos los Santos, y que a su madrina italiana le pareció mal que llevara por nombre Santos, así que se decidieron por el peculiar nombre de Santa. Este nombre es importantísimo en la narración y los otros personajes lo reconocen de inmediato como peculiar, llamativo, atractivo o motivo de burlas.

En las películas, sólo S31 incorpora brevemente la explicación del nombre en labios de la protagonista, quien cuenta la historia antes referida a su pretendiente Marcelino. También en las películas el nombre es motivo de sorpresas, extrañezas y juegos de palabras.

Retomando las descripciones que se hacen de Santa en la novela, es importante mencionar que muchos contemporáneos de Gamboa se basaron fundamentalmente en estas descripciones, estratégicamente colocadas, para colgarle a la novela la etiqueta de pornográfica, ya que las más extensas, detallan su cuerpo y otros rasgos físicos. A partir de estas descripciones podemos definir que era “trigueña, maciza” (Gamboa, 1994, pp. 149–154), alta, de pelo negro, negrísimo, largo hasta más abajo de la cintura, labios rojos y frescos, piel sedosa como durazno, con ojos de venada, negros y almendrados, de cintura estrecha, pies pequeños, piernas torneadas y pecho señalado.

Para las películas la descripción que se hace de Santa es equiparable a la elección de la actriz que la representó en la pantalla, la primera actriz en dar vida a Santa para S18 fue Elena Sánchez Valenzuela, ella tenía 18 años cuando la interpretó, Lupita Tovar (S31) contaba con 21 años; para S43 se eligió a Esther Fernández entonces de 26 años, y finalmente Julissa que con 23 años fue hasta el momento la última Santa cinematográfica. Todas las actrices estaban en su momento dentro de un rango de edad bastante cercano al que la novela sugería y en general se puede decir que no existen grandes variantes entre la novela y sus versiones cinematográficas, ni entre estas últimas con respecto a la descripción de Santa pues todas cumplen con cierto estándar de belleza, son trigueñas, jóvenes, etcétera.

Si bien la descripción física de la protagonista se concentra en la que de ella hacen el narrador y Genaro (quien realiza la descripción más detallada a petición del ciego Hipólito), muchos otros personajes hablan de su belleza y rasgos a lo largo de la novela, pero en cuanto a su personalidad, los calificativos corresponden casi por entero al narrador. Para él, la historia de Santa no es excepcional, sino que es “la historia vulgar de las muchachas pobres que nacen en el campo, y en el campo se crían al aire libre” (Gamboa, 1994, p. 35), lo realmente excepcional en ella, es su belleza, la cual es considerada como una tentación y un peligro para su entorno y para ella misma, “cuanta belleza en su cuerpo núbil y cuantas ansias secretas” (Gamboa, 1994, p. 40).

Conforme la historia se desarrolla observamos que los calificativos están más relacionados a su condición con respecto a la sociedad, que a su personalidad individual; así, mientras es una doncella en Chimalistac ella es: hija mimada, ídolo de sus hermanos que la celan y vigilan, gala del pueblo, ambición de mozos y envidia de mozas; sana, feliz, pura (Gamboa, 1994, p. 40). Pero tras esta primera fase, el narrador cuestiona la pureza de Santa tras hacer referencia a sus “ansias secretas” y llega más lejos, pues a la manera naturalista, el narrador explica, porqué Santa termina dedicándose a la prostitución, independientemente de la seducción del militar Marcelino, y basándose en un factor hereditario pues nos dice “es de presumir que en la sangre lleva genes de muy vieja lascivia, de algún tatarabuelo que en ella resucita con vicios y todo” (Gamboa, 1994, p. 75).

Pasa entonces de sana, feliz y pura a exactamente sus opuestos, pues tras su llegada a la ciudad de México al burdel de Elvira, ella se convierte en “barro impuro, pestilente y miserable (Gamboa, 1994, p. 128), que no puede buscar consuelo ni en la religión pues no puede ni mencionar “el divino nombre para no profanarlo con sus labios impuros” (Gamboa, 1994, p. 76). Este rechazo de la religión para con Santa es trasladado de forma contundente en dos de las adaptaciones, en S31, la Iglesia le da la espalda desde el momento en que la echa su familia y vaga sin rumbo, la escena es breve pero terminante, ella de pie frente a la enorme puerta de madera labrada de la iglesia, fuertemente cerrada, que permanece inalterable mientras la escena se

obscorece lentamente. Y más adelante en un diálogo extraído directamente de la novela, Santa, aún inexperta como prostituta le menciona a Hipólito que ellos no deben mencionar su nombre, al referirse a Dios.

Mientras que en S43, Santa, ya prostituta triunfante va a la iglesia a buscar consuelo tras la muerte de su madre, ahí su apariencia atrae una oleada de miradas que la juzgan y cuando una niña atraída por el brillo de su ropa intenta tocarla, la madre de esta, lo impide bruscamente como si aquel material fuera a ocasionarle algún mal; mientras que a la salida, en el atrio tiene lugar el pleito a golpes con Raquel que la llevará a la cárcel.



Fig. 9. Esther Fernández como Santa. 1943.

Por tanto, su destino estaba ya definido, teniendo en contra una herencia de lascivia difusa, y tras ser echada por la familia que la cuidaba y la religión que era protección y consuelo sólo puede descender cada vez más bajo en la escala social sin posibilidad alguna de redención, por ello engaña a “El Jarameño”, por eso se niega a aceptar el amor y la ayuda de Hipólito hasta que ya no tiene utilidad ninguna.

Es casi una declaración de principios, ella es seducida por Marcelino porque en su sangre ya existía cierta proclividad al mal y por lo tanto su caída en el mundo de la prostitución hasta niveles cada vez más ínfimos, su enfermedad y su muerte son algo que Santa buscaba desde el principio como una forma de castigarse y castigar a su madre y a sus hermanos por echarla de la casa, incluso lo declara en la novela “Vengo porque ya no quepo en mi casa, porque me han echado mi madre y mis hermanos; porque no sé trabajar y sobre todo porque juré que pararía en esto y no me creyeron” (Gamboa, 1994, p. 10). Este arranque autodestructivo de Santa fue eliminado de S31, conservado en S43 y S18 y llevado un poco más lejos en S68, pues en esta última versión Santa amenaza a su familia cuando la corren y los

responsabiliza a ellos de su futuro, incluso hacia el final de la película Santa le reconoce a Hipólito que sólo obtuvo “lo que quería”.

2.3.2.2. Hipólito

El coprotagonista de Santa es Hipólito, un pianista ciego que se enamora de ella desde que la conoce en el burdel en el que ambos trabajan. La descripción física de Hipólito es contundente, él es feo, repugnante y sin atractivos (Gamboa, 1994, p. 145), en la novela se utiliza la frase “estatua de bronce sin patina” cuando menos siete veces para describirlo, y las alusiones a sus ojos blanquicos en un rostro comido por la viruela son innumerables. Los adjetivos con los que lo describen tanto el narrador como él mismo son siempre los mismos: feo, repugnante, de puro feo espanta, feísimo, monstruo, desgraciado y aunque no existe ninguna referencia clara a su edad, es evidentemente mayor que Santa.



Fig. 10. Hipólito contando su historia a Santa. 1943.

En cuanto apariencia física, Hipólito es el personaje que más cambia a lo largo de las versiones cinematográficas. El primer Hipólito fue el periodista Alfonso Busson, de su caracterización el rasgo más destacado son los ojos, que en consonancia con la novela son de un blanco perturbador aparentemente sin iris, y aunque no es “un monstruo de fealdad”

tampoco era considerado un galán de cine o televisión como fue el caso de Enrique Rocha quien tenía 28 años y considerable fama al momento de hacer al mismo personaje en S68. Las versiones intermedias (S31 y S43) entre estos dos extremos confirman la tendencia de elegir para este papel a un actor joven y cada vez más atractivo para el público.

Hipólito es también el único personaje que tiene su historia personal (un personaje secundario Doña Nicasia, la regente de la pensión donde viven varios españoles vecinados en la ciudad de México, también tiene una historia personal dentro de la novela pero el narrador aunque da cuenta de ella, nos hace dudar de la veracidad de la misma), en ella se explica cómo llegó a ser la persona que conocemos en la novela, incluyendo un nombre para la enfermedad que le dejó ciego desde su nacimiento: la oftalmia purulenta -Ojtaimia en la novela-, el abandono de su madre en una escuela de ciegos y cómo en esa misma escuela aprendió a tocar el piano para subsistir. Esta historia está consignada en todas las películas, aunque únicamente S18 la representa con imágenes, mientras que en el resto la historia es contada (siguiendo a la novela) por Hipólito a petición de Santa en una tarde con pocos clientes.

El Hipólito de la novela ama a Santa casi desde el momento en que la conoció, la idolatra, pero sobre todo se consume por la pasión que le inspira la muchacha, él mismo lo dice definiendo esta pasión metafóricamente como una fiera que se ve obligado a controlar mientras lo devora. Busca la cercanía de la fémina, la ayuda, la protege todo lo que puede, pero en ocasiones esa fiera no pudo controlarse e Hipólito se vuelve brutal y salvaje buscando por la fuerza darle satisfacción a la pasión que lo consumía. El pianista ciego, representa en sí mismo al hombre humilde, desgraciado y vicioso que, aunque se sabe feo y miserable sin remedio, aún considera que tiene algo de bondad a pesar de sus acciones y desventuras.

El trato dado por las películas (exceptuando S68), al amor de Hipólito por Santa, creó todo un prototipo, el de mártir que se sacrifica; en ellas Hipólito es casi un santo y su pasión es transformada en un puro amor platónico pues no se atreve ni a tocar al objeto de sus sentimientos, ama a la muchacha de una forma casta, suplicando amor con canciones (sobre todo en S31 y 43), se aflige con las desventuras de la chica y siempre procura su bien aunque esto signifique entregar a su amada a un rival que le aventaja. S68 le da a este amor un trato diferente, más apegado a la novela, y con ello desmitifica la figura de Hipólito que sus antecesoras habían creado, en ella Hipólito no es desinteresado y sacrificado sino que espera pacientemente un

beneficio para sí mismo, no le importa que Santa pase penurias siempre y cuando éstas la lleven a decidirse por aceptarlo, es también en esta película en la única que se representa uno de esos arranques de desesperación consignados en la novela, en los que Hipólito enardecido intenta violar a Santa para obtener por la fuerza lo que no ha obtenido con base en atenciones.

2.3.2.3. Marcelino y “El Jarameño”

Marcelino y “El Jarameño” son los dos hombres a los que Santa amó, uno la sedujo y abandonó, provocando con estas acciones que la corrieran de su casa y terminara trabajando como prostituta; el otro pretendió rescatarla del burdel y es ella quien lo traiciona para volver a su vida anterior, son dos caras de una moneda, dos extremos en la vida de la protagonista.

Marcelino Beltrán era militar, “El Jarameño” torero; Marcelino era sólo un alférez enviado temporalmente a Chimalistac, aburrido de la vida del cuartel seduce a Santa por ocio, mientras que “El Jarameño” era un exitoso torero español de gira por la capital del país, que conoce a Santa en un burdel del lujo y que está dispuesto a llevársela como su querida.

Marcelino es uno de los pocos personajes, y el único con un papel relevante en la novela que tiene apellido, y aunque se consignan pocos elementos de su aspecto físico sabemos que es “agraciado, de bella dentadura” pero por demás “un macho común y corriente de veintidós años” (Gamboa, 1994, p. 55) a quien el narrador le cuelga calificativos tales como: taimado, inmolador, irresponsable, ignorante, vicioso descuidado y mujeriego, poco más se señala sobre su carácter.

Contrario a Marcelino, de “El Jarameño” jamás se menciona nombre propio y siempre se refiere a él bajo su apodo de torero. Según la Real Academia de la Lengua Española (RAE), Jarameño es:

- Perteneiente al río Jarama, España.

- Se dice de los toros que se crían en las riveras del Jarama, celebrados por su bravura y ligereza.

Poniendo pues en este apodo, no sólo su origen sino rasgos de carácter que serán fundamentales para el desarrollo del personaje dentro de la novela. Sobre su aspecto físico, hay varias frases dentro de la novela que lo describen, se habla de su afeitado rostro macareno, ojos negros, apasionados y expresivos de árabe, pantorrillas nervudas y sólidas, ancho de espaldas y cuello grueso (Gamboa, 1994, pp. 118, 212).



Fig. 11. Marcelino (Víctor Manuel Mendoza) en la película *Santa* de 1943.

En las películas, los actores elegidos para representarlo fueron Ricardo Beltri (S18), quien contaba entonces con diecinueve años y era hijo de inmigrantes catalanes; aunque no existe ninguna referencia en la novela a la edad del torero, cuando se filmó la película, Beltri cumplía bastante con la descripción en la novela, tan es así que, tras la exhibición de la cinta, el actor conservó el apodo de este personaje, el resto de su carrera.



Fig. 12. El Jarameño (Ricardo Montalbán) en plena faena. *Santa* 1943.

El segundo “Jarameño”, Juan José Martínez Casado, era cubano y tenía 28 años cuando realizó el papel; el tercero, Ricardo Montalbán (S43), mexicano, hijo de inmigrantes españoles personificó a “El Jarameño” a los veintitrés años, aunque no fue la única vez que representó a un torero pues unos años después tomaría un papel con la misma profesión en la producción

hollywoodense titulada *Fiesta*. El último “Jarameño” del cine hasta la fecha fue el actor de entonces veinticinco años, Julián Pastor, también hijo de inmigrantes españoles.

Salvo el cubano Martínez Casado, todos tenían raíces españolas cercanas, delgados, afeitados y con buen porte para lucir el “traje de luces” de un torero, ninguno llegaba a los treinta años, y en general poco se hizo para que estos actores recrearan de forma significativa los modismos españoles que aparecen en la novela, salvo una escena breve en S68, extraída directamente de la novela en la que “El Jarameño” llama “Pindonga” y “Charrana” (modismos españoles para callejera y pilla según la RAE) a la dueña del burdel Elvira.

En todas las películas se consigna la preparación previa del torero para la plaza, ya sea con propósitos dramáticos (consignar el mal presentimiento de Santa al quedarse sola, que dará pie a la traición de ésta) o por el gran reconocimiento del que gozaba en aquel entonces la llamada “fiesta brava”, pero todos los directores y guionistas le dan al público la misma posibilidad que “El Jarameño” le da a Santa de mirar cómo se prepara un torero, no sólo en vestimenta sino en los rituales que le acompañan.

En las cuatro cintas se eligió a hombres atractivos para representar a “El Jarameño”, lo mismo se hizo con Marcelino Beltrán, los actores que lo representaron, Donald Reed (S31), Víctor Manuel Mendoza (S43) y Carlos East cumplían perfectamente con el estereotipo de galán. Caso aparte, Fernando Sobrino (S18) de cuya participación no queda fragmento alguno, pero en las crónicas de José María Sánchez García, aparecen un par de fotogramas de los cuales podemos deducir que la elección del actor no difería en cuanto sus características físicas del resto de sus colegas.

Al no existir una descripción clara sobre Marcelino en la novela, los puntos de comparación entre esta y las películas son escasos; sin embargo, se puede decir que todos los directores omitieron aquello “del macho común y corriente” en favor de un galán de cine, además tampoco se consideró la edad del personaje (veintidós años)

perfectamente señalada en la novela, pues los actores oscilaban entre los 28 y 30 años. Otro punto desairado por los directores y/o guionistas es el grado militar de Marcelino, consignado como Alférez en la novela, en las películas pasa sin más a capitán o general, quizás por ser un término de uso popular y comprensible para los espectadores en un afán de colocarlo por encima de un simple soldado.

Ambos personajes juegan un papel decisivo en la historia de Santa, son partícipes y motores de momentos que definieron el desarrollo de la historia, en el caso de Marcelino, el momento crucial es cuando logra seducir a Santa, escena por demás complicada para representar en cine debido a las convenciones de la época, misma que representó un reto para cada uno de los directores pues no querían que su obra pudiera ser considerada inmoral y que por ello fuese objeto de la censura, la línea general fue en todos los casos “sugerir” lo que había pasado entre la pareja, con un beso, una toma cerrada de la mano de Marcelino subiendo la falda de Santa hasta la rodilla (escena de S68, por mucho la más atrevida en abordar este aspecto de la historia), hasta el uso casi cómico de retirar la cámara de la pareja, para enfocar a un estanque con patos.

Contrario a la escena clave de Marcelino, la escena fundamental de “El Jarameño” es filmada en todas las películas explícita y prácticamente sin alteraciones importantes con respecto a la descrita en la novela: el torero descubre la traición de Santa, amenaza con matarla, y un accidente provoca que una imagen religiosa caiga al piso, desatando la superstición del torero quien remata la escena con la frase sacada directamente de la novela: “Solo la virgen del cielo podría salvarte... ¡Vete Santa, vete porque si no yo me pierdo!” gracias al temor religioso del torero Santa se salva de ser asesinada pero paradójicamente se condena definitivamente a la prostitución, la enfermedad y a la muerte que sólo aguardarán un poco más.

2.3.2.4. Elvira, las prostitutas, Agustina, Fabián y Esteban

Tenemos aquí otros dos opuestos, en este caso colectivos; por un lado, Elvira, Pepa, Eufrosia y las prostitutas del burdel, por el otro están Agustina, Fabián y Esteban.

Estos grupos son dos mundos aparte, diferentes, opuestos, representan vicio y virtud en el tríptico que fue construido para S18, son el campo y la ciudad de la novela de Gamboa, es decir la perdición y la calma en la vida de la protagonista, lo socialmente señalado frente a lo socialmente aplaudido son dos núcleos sociales en sí mismos, el burdel y la familia.

Como núcleos sociales, tienen una estructura y una jerarquía. En el burdel Elvira es la dueña y por lo tanto la máxima autoridad, Pepa y Eufrosia son sus representantes y lugartenientes y al fondo se encuentran las prostitutas en su conjunto, las que deben obedecer, ser cuidadas o castigadas según se cumpla o no lo que se espera de ellas. Elvira y Pepa son españolas, en la novela se sugiere que ambas son o por lo menos fueron prostitutas en algún momento de sus vidas, mientras que Eufrosia es una pueblerina cuya labor en el burdel es el de empleada doméstica, sin relación alguna con la prostitución.

Los personajes de Elvira y Pepa no son considerados relevantes en S18, de hecho ni siquiera se les puede diferenciar (en caso de que en verdad estén) del resto de las prostitutas en las pocas escenas del burdel que se conservan, mientras que en S31 las características que la novela le da a estos personajes, se unifican en Elvira (Mimí Debra); en S43 y S68 coexisten los dos personajes claramente



Fig. 13. Las prostitutas y sus clientes bailan en el burdel. 1943.

diferenciados, Elvira (Fanny Shiller y Beatriz Bas respectivamente) es una mujer todavía bella, bien arreglada y con cierta educación por oposición a Pepa (Consuelo Monteagudo y Emma Roldán) ya envejecida y claramente vulgar.

Las prostitutas, muchachas, pupilas o mozas, españolas en su mayoría según Gamboa. Todas ellas son tratadas como un conjunto, un cuerpo uniforme sin rasgos

específicos de individualidad. Son un grupo equivalente a un escuadrón militar, “legión formidable” o brigada según las palabras del autor. Muchos calificativos se utilizan a lo largo de la novela para caracterizarlas, a veces estos son simbólicos: “son el amor y el deseo, la tentación y la carne” (Gamboa, 1994, p. 179), “lobas devoradoras, lupas ultrices” (1994, p. 237), otras tienen que ver con aspectos concretos de su oficio: “sus pobres cuerpos de alquiler, infecundas hetairas” (1994, p. 237) o sobre su condición frente a la sociedad: “atrofiados cerebros deapestadas sociales, desamparadas, ramera y despreciables” (1994, p. 237). Representantes de un oficio inextinguible, son el espejismo de la belleza y la tentación, pero al final no son más que esclavas a merced siempre de maltratos y humillaciones. La novela nunca utiliza la palabra puta, pero hace referencia a ella de forma inequívoca y después simplemente coloca puntos suspensivos en el espacio destinado a ella.

Si bien se trata a las prostitutas como un conjunto, existen dos excepciones, la primera es obviamente la protagonista, y la segunda es una prostituta apodada “La Gaditana”, el apodo ubica su lugar de nacimiento en Cádiz, Andalucía, española como las otras, se coloca un paso adelante en la narración al manifestar un amor particular por Santa y con ello Gamboa por intermedio del narrador tiene la oportunidad de definir la homosexualidad femenina en los términos de su época es decir como un “vicio antiguo, ancestral y teratológico que de preferencia crece en el prostíbulo” (Gamboa, 1994, p. 158) y que además es incurable. Sin embargo, esta dura definición queda matizada cuando Gamboa hace que uno de los personajes principales (Hipólito) de a Santa (y al lector) una definición diferente (y polémica para su tiempo) al explicarle el comportamiento de su compañera en estos términos: ¡Pues eso Santita es amor, aunque no lo parezca! (1994, p. 159).

En las películas, las prostitutas son asimismo un grupo de mujeres jóvenes, se sabe por voz de Elena Sánchez Valenzuela (Santa en S18) que las que aparecían en la primera versión cinematográfica eran auténticas prostitutas, es una elección evidentemente en busca de realismo. Cabe señalar que sólo en S18, el ambiente del burdel de Elvira tiene cierto aire depresivo y decadente, las prostitutas de las otras películas son en general un grupo de mujeres alegres, sonrientes y animadas.

Incluso fuera de la sala donde atienden a sus clientes, ellas sonríen charlan animadamente, sienten curiosidad por la recién llegada y cierto cariño por el músico ciego, gastan bromas entre ellas, y se alegran tras la llegada de los clientes que son llamados candorosamente en S43 “los novios”. Por otro lado, en S31 queda de manifiesto, cuando dos muchachas defienden a Santa de un cliente en estos términos: “¿Crees que porque traes aquí unos cuantos pesos puedes hacer lo que quieras con una de nosotras?”, cierto sentido de solidaridad entre ellas.

Sólo unas cuantas frases esparcidas a lo largo de los films dan cuenta del papel socialmente señalado que juegan, así vemos exclamar a una de las prostitutas (S43) ¡pobre muchacha! al conocer a la recién llegada; mientras que en S31 un cliente exclama al conocer el nombre de la nueva integrante de la casa: ¡Santa, vaya nombre de niña para este lugar!; también en esta versión, Genaro, tratando de ver a Santa por una rendija, exclama que no puede distinguirla (a la chica nueva) en medio de tantas (hace una pausa significativa) “señoritas” remarcando esta última palabra. O cuando en S68, un cliente al conocer a Santa como “la nueva” exclama airado: “nueva mi hermana”. Y por supuesto, sin olvidar la famosa escena directamente sacada de la novela y replicada en S18, S43 y S68 en la que Eufrosia le pregunta a Santa ¿Por qué va usted a echarse a esta vida?, es decir a una vida de paria social.

Mención aparte merece S43, en esta adaptación ocurre algo que no existe en ninguna otra, la creación de un personaje totalmente nuevo y ajeno a la novela, este personaje es un prostituta llamada Raquel, quien era la más exitosa de la casa de Elvira antes de la llegada de Santa y toma un papel relevante en la historia modificando varios aspectos de la trama original, Santa quita a Raquel, primero el lugar preponderante en el burdel, luego a su cliente principal “El Jarameño”, es debido a una pelea callejera con Raquel que Santa termina detenida por la policía, lo que propicia su partida con “El Jarameño”. Esta escena sustituye la parte en la que el cura echa a Santa de la iglesia, (acorde a la novela) y al final se reencuentran en el burdel de mala muerte en el que Santa ya enferma va a parar, es ahí en medio de la miseria en la que se reconcilian y apoyan. De esta manera director y guionista insertan en su película toda una historia paralela.

En cuanto a la personalidad de “La Gaditana” y la homosexualidad femenina presente en la novela, fueron borradas prácticamente en todas las versiones cinematográficas, salvo una breve insinuación en S68 en la que el personaje de “La Gaditana” lanza miradas de celos y rencor a una Santa rodeada de admiradores, sólo un instante, tras el cual se mantiene como amiga de la protagonista. En S18 no hay huellas de ella, igual que en S31 en la que no se consigna ni su nombre, y por último en S43 se convierte en un nombre dentro de una conversación breve. La homosexualidad es el único de los temas tratados que mantuvo su estatus de tabú para el cine. En el periodo en el que fueron filmadas todas las versiones ya que ni S68, filmada más de sesenta años después de publicada la novela se atrevió a consignar este aspecto con la misma claridad que Gamboa en su libro.

En la familia, Agustina la madre es la máxima autoridad (autoridad legada tras la muerte del padre); Fabián y Esteban, los hermanos de Santa e hijos de Agustina, como “hombres de la casa” cumplen el doble papel de proveedores y protectores; al final se encuentra Santa, que en su calidad de mujer e hija debe obedecer y ser cuidada o reprendida de acuerdo con el cumplimiento o no de la función social que tiene asignada. De hecho, toda la novela (que se presenta a sí misma como una historia con fines de educación moral) es una serie de “consecuencias” del primer mal comportamiento de Santa.



Fig. 14. La familia expulsa a Santa. 1918.

La madre de Santa es representada en la novela como una anciana, siempre investida de toda la autoridad que sus canas y su papel de madre le confieren, esto queda de manifiesto en el juicio del que la familia hace objeto a Santa, tras descubrirse (por un aborto) que la muchacha ha sido seducida por Marcelino, pues en este momento Agustina tiene el protagonismo absoluto.

Habla enumerando los pecados, haciendo reclamos y dictando la sentencia, los

hermanos, aunque presentes únicamente están ahí para apoyar a su madre en lo que ella decida.

S18 consigna esta parte con una escena contundente, en un extremo la familia nuclear mancillada, en el otro la expulsada, con la mirada baja, culpable. Agustina lanza los brazos al cielo, gesticula profusamente y cuando ha terminado su discurso se desploma en brazos de sus hijos mientras exclama ¡Vete! S31 modifica el esquema de poder en este núcleo, en esta visión, la fuente de autoridad esta en los hermanos, quienes primero advierten a Santa sobre los rumores que han escuchado en el pueblo sobre ella, así como sobre las consecuencias que podría acarrearle si comprueban la veracidad de los mismos. Son ellos quienes representan una amenaza real que Marcelino reconoce pues siempre se oculta de su presencia. La madre representa aquí un papel secundario y pasivo, limitándose a cocinar o llorar S31 descarta la escena en la que Santa es echada de su casa y por lo tanto no deja claro quién decidió este castigo y con ello quién ostentaba la autoridad última dentro de la familia. Pero remitiéndonos a las escenas previas, esta cuestión queda definida a favor de los hermanos, en detrimento de la posición de la madre.

Para S43 la autoridad última recae de nuevo en la madre de Santa, aquí también se consigna el juicio contra la muchacha con una distribución diferente pero igual de significativa, la madre a la izquierda, los hermanos a la derecha, Santa al centro oprimida y juzgada por ambas partes. Para finalizar S68 consigna a la madre de Santa como una mujer mayor pero no una anciana, que acusa y juzga con una palabra: ¡Perdida! pronunciada al percatarse del aborto, si bien hay una breve escena en la que Agustina corre a Santa de su casa, es una expulsión simple y llana, sin juicio, ni discursos.

2.3.3. Referencias culturales y populares

Si bien creo que cada película es una obra artística en sí misma, es claro que éstas guardan profundos nexos con la novela original, y que conforme fueron creándose las versiones cinematográficas, cada película tendió ciertas conexiones con sus

predecesoras. Sin embargo, el presente análisis tiene como punto de partida a la novela, y por ello quiero tocar algunos aspectos de la misma que han sido completamente sustituidos (como las referencias a otras manifestaciones artísticas, novelas, música, etcétera), por otros más acordes con los tiempos de la cinta o francamente eliminados de todas ellas.

Las primeras referencias a otras obras se encuentran al principio de la novela, (Gamboa, 1994) de hecho la primera hoja tras el título es un epígrafe extraído de la Biblia:

Yo les daré rienda suelta; no castigare a vuestras hijas cuando habrán pecado, ni a vuestras esposas cuando se hayan hecho adúlteras; pues que los mismos padres y esposos tienen trato con las ramera... por cuya causa será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido (Oseas 4:14, RV 1960).

Este texto es en sí ambivalente dentro del contexto de la narración, ya que por un lado parece justificar los “pecados” de las mujeres, y por el otro culpar a la afición que los hombres tienen por las prostitutas de los ya mencionados pecados, declarando así la misión moralizante de la novela.

Inmediatamente después, en la extraña carta en que Santa da introducción a su historia; en esas primeras líneas pide que no se le equipare con “las Lescaut o las Gautier” (Gamboa, 1994, hoja 1) por su manera de vivir, es decir, por haberse dedicado a la prostitución. Estos dos nombres corresponden a cortesanas famosas de la literatura, la primera hace referencia al personaje principal de la novela del Abate Antoine de Prevost titulada originalmente como *Historia del Caballero Des Grieux y Manon Lescaut* hoy conocida simplemente por *Manon Lescaut*, publicada por primera vez en 1731. Su historia escandalizó por mucho tiempo, pues trataba sobre una famosa cortesana francesa quien se sacrificó, por el bien del hombre que amaba, tras lo cual termina muerta.

El segundo apellido nombrado corresponde a la también cortesana, Marguerite Gautier protagonista de *La Dama de las Camelias* (Alexandre Dumas hijo, publicada en 1848), en esta novela también la chica se sacrifica y muere en la miseria y aquejada por una enfermedad. La protagonista pide que no se le compare con estas

mujeres debido a que a pesar de compartir con ellas el oficio y la forma de morir hay una diferencia que estimaba más importante, el sacrificio que estos personajes hicieron, y que Santa, aunque buscaba la redención por medio del sufrimiento, nunca hizo por nadie.

Además de las novelas, estos dos nombres no pueden separarse de las grandes óperas que también las inspiraron: *La Traviata* (sobre la Dama de las Camelias) de Giuseppe Verdi estrenada en 1853 y sobre *Manon Lescaut* la obra de Jules Masset y Giacomo Puccini. La posibilidad de que en este prefacio se refiriera tanto a las novelas como a las obras operísticas, se refuerza más adelante cuando el narrador hace referencia inequívoca a otra ópera famosa (*Carmen* de George Bizet) para decirnos que Santa desea que el público de las corridas “interiorizándose de sus amores, aplaudiendo a Carmen más que a Escamillo” (Gamboa, 1994, p. 220) como símiles de Santa y “El Jarameño”. Pero este no es el único símil que utiliza el narrador para definir a la pareja, también se refiere a ellos y a su idilio como algo que supera a *Los amantes de Teruel* (1994, p. 205) historia de amor trágico de Isabel de Segura y Diego de Murcilla que vivieron en el siglo XIII y de la cual se han realizado diversos trabajos artísticos como la obra de Tirso de Molina titulada *Los amantes de Teruel*, por sólo poner un ejemplo.

Es también dentro de este preámbulo que el narrador irrumpe con un “hasta aquí, la heroína” para tomar plenamente sus funciones y explicar los motivos castos y didácticos de exponer la historia de Santa, para ello se sirve de una cita de Fille Elisa, de Edmund de Goncourt (autor muy admirado por Gamboa) y firma al final como “F.G.”, esta declaración funde claramente al narrador (ente diegético) con el autor de la novela.

Existen varias referencias a la religión católica en la novela, alusiones a la virgen, por ejemplo, en la famosa frase de “El Jarameño”: La virgen de los cielos te ha salvado.; al Cristo, y a Dios en general, además de utilizar como recurso retórico, la imagen católica del bautismo como redentor de pecados: “Santa se bañará en el Jordán del

arrepentimiento y de él saldrá más blanca que los armiños” (Gamboa, 1994, p. 252) sin importar cuán abundantes sean éstos.

Pero la mayor cantidad de referencias hacia otras áreas de la cultura, corresponden a la mitología griega y romana, el narrador se sirve de personajes mitológicos para definir características específicas de sus personajes; gladiador o discóbolo son usados para señalar el carácter atlético del cuerpo de “El Jarameño”; daifa para la mujer (en esta caso la prostituta) que vive con un hombre (evidentemente) sin estar casada; sacerdote de Temis para los abogados y Jueces o sacerdotisas de Venus, nuevamente para las prostitutas.

En este rubro las cuatro películas, mantienen muy pocos de los elementos antes mencionados, si bien todas conservan las referencias católicas, con diálogos extraídos de la novela, poco más se puede decir del resto, las referencias literarias, así como las mitológicas son prácticamente inexistentes.

A pesar de ello las películas crearán sus propias referencias particularmente en la música, que será utilizada para acentuar el carácter español de algunos de los personajes (en todas exceptuando lógicamente S18) incluso en S43 se contrataron a una bailaora y un cantaor (bailarines y cantantes de música flamenca) profesionales para este fin. Mención aparte tiene la canción *Santa* que escribió Agustín Lara para el personaje y que fue utilizada en S31 y S43, ya que no es una referencia a otras artes, sino que es a la par que las películas una obra artística independiente, inspirada en la novela de Gamboa y al mismo tiempo una parte esencial de las películas.

Para finalizar, el papel del narrador en una novela es siempre motivo de discusiones, y cuando la mencionada novela es llevada al cine, se discute incluso su existencia. En la novela el narrador está dividido de forma muy general en homo y heterodiegético, diégesis es el mundo de ficción por lo tanto se refiere a si el narrador forma parte de este mundo, es decir es un personaje “que nos cuenta su experiencia como testigo” (Reis C, 1996 p. 160) o si no cuenta la historia desde fuera de la misma, es muchas veces identificado con el autor, en el caso de *Santa* esta

asociación es manifiesta; mientras que en las películas cuando se habla del papel del narrador, éste se asocia a los movimientos y énfasis que la cámara da a los objetos que mira, pero considerando que estas películas fueron creadas en una época en que el posteriormente llamado “lenguaje cinematográfico” estaba poco desarrollado, es temerario tomar un puñado de *close ups* y algunas tomas panorámicas y achacarles el papel de narrador.

Sin embargo, en la novela el narrador tiene un papel muy importante, no sólo como “contador” de la historia, sino que además da sus opiniones, habla pues del alcohol al que considera “enemigo de la especie, el que nos orilla a precipicios e infamias” (Gamboa, 1994, p. 254), describe el proceso por el que este va degradando lentamente y sin remedio; comenta sobre la ley y los juicios, considerándolos meros espectáculos en los que la gente se regodea en la desgracia ajena ve en los jueces y abogados meros actores ya que “mientras más indecencias sean denominadas sin eufemismos, mientras sea más dable gozar con el espectáculo tristísimo de un semejante caído donde nosotros no caímos” (1994, p. 262).

Tiene asimismo opiniones sobre las mujeres, a quienes califica como “la matriz de la vida y de la muerte” (1994, p. 232) y continuando con la idea de la dualidad en la mujer así define también a la esposa por oposición a la prostituta “¡alabastro la una, lodo la otra!” (1994, p. 295). Y, por último, sobre el sexo como manifestación también dual de amor y belleza por oposición al simple acoplamiento. En resumen, es este narrador, un crítico de su historia, capaz de sentir compasión por los personajes y al mismo tiempo de juzgar su carácter individual y como miembros de un grupo social.

Mientras que el hecho de que solo la primera eligiera actores noveles en contraposición con las otras que eligieron actores experimentados y en algunos casos famosos es una muestra de la profesionalización del oficio, así como de la industria en general.

Al final todas las adaptaciones han matizado la dualidad que la novela marca entre pureza y vicio, entre familia y burdel entre pueblo (en sentido simbólico) y ciudad, en favor de una idea más melodramática que coloca a los personajes (principalmente a

Santa) como víctimas de sus circunstancias. Se mantiene del todo la visión idílica del “pueblo” pues este es identificado con el entorno familiar y ambos a su vez con la pureza y la bondad. Otro aspecto diluido en favor del melodrama es la doble advertencia sobre los peligros inherentes a la seducción que podían ejercer sobre una muchacha inocente un hombre y la Ciudad de México. Este matiz (el melodramático) fue a la larga tan exitoso que aplastó toda la intención didáctica que su autor declaró en la novela o cualquier interés morboso que un tema como el de la prostitución pudiera despertar.

Capítulo 3

La Tregua

3.1. Apuntes sobre la vida de Mario Benedetti

El 14 de septiembre de 1920 nace Mario Orlando Hamlet Hardy Brenno Benedetti Farrugia, en Paso de los Toros, Uruguay; hijo del químico Brenno Benedetti y de Matilde Farrugia. Para 1928 nace el segundo hijo del matrimonio Benedetti, Raúl, compañero de Mario para toda la vida. En 1933, tras terminar su educación primaria, Mario abandona el Colegio Alemán, para ese momento Hitler ya era canciller y dentro del colegio se sentía ya la influencia del nazismo ejemplificada en la anécdota sobre el saludo nazi que el autor compartió en diversas oportunidades. Mientras tanto en Uruguay, el presidente del Consejo Nacional de Administración Baltasar Brum es depuesto por un golpe de estado tras lo cual se suicida como símbolo de protesta.

Mario Benedetti decide cursar su educación secundaria en el Bachillerato Número Dos “Héctor Miranda” que era de carácter público, aunque lo abandona al poco tiempo. Trabaja como ayudante y secretario, estudia taquigrafía y es atraído por la llamada escuela Logosófica, que busca el auto perfeccionamiento de cada individuo por medio de una educación individualizada y su líder Carlos Bernardo González Pecotche autodenominado Raumsol quien ya había incluido entre sus filas a los padres de Benedetti. En la escuela Logosófica sirve como secretario del líder, incluso se muda a la Argentina en compañía de este, pero en poco tiempo vuelve a Uruguay desencantado.

En la década de los cuarenta, la Segunda Guerra Mundial asolaba Europa y, a pesar de que Uruguay se declaró neutral, las simpatías de la mayoría estaban con los Aliados. En medio de estas circunstancias Benedetti decidió ingresar a la administración pública en la Contaduría General de la Nación. Para 1945 publica una

edición auto gestionada de sus poemas titulada *La víspera indeleble*, cuya portada era un dibujo realizado por su ya entonces prometida Luz López Alegre.

El final de la guerra trajo cierta bonanza a Uruguay, surgieron un gran número de revistas literarias entre ellas destacaba *Marcha*, un semanario fundado en 1934 dentro del cual Mario Benedetti fungió como director de la sección de cultura, este semanario es considerado parte fundamental de la llamada “Generación del 45” (Pedraza, 2009, p. 627). En 1946 Mario y Luz contrajeron matrimonio en la Iglesia Metodista, tras lo cual viajan por Europa; al regresar Benedetti continúa su trabajo en la oficina gubernamental y con su participación en *Marcha*, mientras crea y dirige la revista *Marginalia* junto con Salvador Miquel y Mario Delgado; sin embargo, este último proyecto sólo viviría durante seis números.

En Uruguay existían por esa época dos grupos de intelectuales. Estaban por un lado los “Lúcidos” quienes tenían un enfoque urbano y una preocupación nacional y por el otro los “Entrañavivistas” quienes eran más locales, centrados en temas campesinos y gauchescos. Estos grupos muchas veces enfrentados entre sí eran representados por las revistas *Asir* en el primer caso; *Marcha* y *Número* para el segundo (Pedraza, 2009, p. 628).

Entre 1947 y 1951 Uruguay experimentó un avance significativo hacia la industrialización, y a pesar de seguir dependiendo de las materias primas (principalmente carne, cuero y lana), se desarrollan políticas sociales educativas y culturales bajo la ya clara hegemonía de Estados Unidos en la región.

En 1959 Fidel Castro visita Uruguay, lo cual provoca que el entonces incipiente movimiento de solidaridad con la Revolución Cubana cobre fuerza, pues, aunque se le miraba con admiración por su lucha contra la dictadura de Fulgencio Batista, ningún partido político uruguayo se había manifestado abiertamente a favor de la revolución. En ese año Benedetti viaja a los Estados Unidos de Norteamérica para dar conferencias en varias universidades en donde ve de primera mano -según sus propias palabras- (Campanella, 2009, p. 94) el racismo y el desprecio que sufren los hispanos y los negros en aquel país. Publica *Montevideanos*, el ensayo *El país de la*

cola de paja y escribe *La Tregua*. Estas obras serán muestra no sólo de su madurez como escritor sino el inicio de su gran éxito con el público, por un lado, y de una ácida reacción de parte del sector intelectual y su rompimiento con la revista *Marcha*, por el otro.

En 1964, Mario Benedetti tiene contacto por primera vez con un país socialista, pues viaja a Rumania para participar en un encuentro internacional de escritores. Para ese momento Estados Unidos estaba en plena Guerra Fría con la U.R.S.S. y había roto relaciones diplomáticas con Cuba; mientras que en varios países de América Latina había guerrillas y gobiernos militares.

Durante 1967 dos acontecimientos cimbraron la conciencia del escritor, la muerte del "Che" Guevara y la irrupción en su país del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros. Ese año, marcó el futuro de Uruguay, ya que, tras la muerte del presidente, el General Óscar Diego Gestido, le sucede el vicepresidente Jorge Pacheco Areco y con él inicia un largo periodo de dictadura militar que conllevó a ilegalizar las organizaciones políticas de izquierda, la represión a estudiantes, el nacimiento de grupos de ultraderecha y la intensificación de las actividades de los Tupamaros. También en ese año, Benedetti funda y dirige en Cuba el Centro de Investigaciones Literarias, además de participar en la revista *Casa de las Américas* desde su cuarto número y hasta el sesenta y cuatro (editado en 1971).

En 1971 Benedetti viaja de emergencia a Uruguay, ya que su padre estaba gravemente enfermo, el cual murió poco después de la llegada del escritor. Tras su luto se involucra activamente en política como representante de la mesa ejecutiva en el Movimiento Frente Amplio, una organización que agrupaba comunistas, demócratas y otros grupos de izquierda con el objetivo de participar en las elecciones de ese año con su candidato, el general retirado Líber Seregni. Estas elecciones fueron denunciadas por manipulación de resultados, pero a pesar de las protestas, el Partido Colorado (impulsado por el gobierno militar) toma el poder.

A finales de 1973 un militante del Movimiento 26 de Marzo es aprehendido con acusaciones de nexos con los Tupamaros. En relación a este hecho Benedetti es

llamado a declarar, se presenta el 31 de diciembre, tras esto comprende el peligro que corre y el 1º de enero marcha a un exilio que duró diez años. Primero viajó a Buenos Aires, desde donde envía su renuncia a la Universidad; sin embargo, el ambiente político en Argentina ya era agitado y en menos de un año la Alianza Anticomunista Argentina publica una lista de escritores y artistas (que incluía a Mario Benedetti) a quienes se les dan cuarenta y ocho horas para abandonar la Argentina so pena de ejecución, por lo tanto, huir de nuevo fue inevitable.

Benedetti parte a Lima, Perú, pero la situación no era mejor ahí, y a los seis meses, policías irrumpen en su casa con la orden de deportarlo a Argentina. La fundadora de Casa de las Américas, Hayde Santamaría, amiga del escritor, logró salvarlo, enviándole un pasaje para Cuba, lugar donde residió hasta 1979. Durante ese tiempo las noticias sobre las dictaduras y su coordinación para capturar a los opositores fueron cada vez más alarmantes, algunos de los ex colaboradores de *Marcha* desaparecieron entre miles, todos los libros de Benedetti fueron prohibidos en Uruguay, desaparecieron de los estantes en librerías y bibliotecas. El escritor decide unirse a los grupos que denunciaron la barbarie y pidieron solidaridad internacional.

Contrario a lo que sucedía en su país, en México tuvo la oportunidad de publicar todas sus obras primero por mediación de Sealtiel Alatríste en la editorial Nueva Imagen y después con el también exiliado Guillermo Shavelzon en la llamada Biblioteca Mario Benedetti, lo cual le dio gran popularidad a pesar de los conflictos con el coloso televisivo Televisa y con el grupo de intelectuales encabezados por Octavio Paz, sobre quien escribió un artículo titulado *Mafia, Literatura y Nacionalismo*, publicado en *El escritor Latinoamericano* en 1979.

En 1977, se estrena en la ciudad de México *Pedro y el capitán*, a cargo del grupo de teatro independiente Teatro El Gapón. Esta obra de Benedetti sobre un hombre y su torturador es llevada a Bogotá, Quito, Madrid y Estocolmo entre otras ciudades, dos años después el libreto es publicado, traducido a varios idiomas y es premiada por Amnistía Internacional.

El año 1984 le trajo la tristeza de enterarse de la muerte de Julio Cortázar, con quien trabó amistad en Cuba y de Carlos Quijano fundador de *Marcha*. Pero no todo fueron malas noticias, tuvo la alegría de ver liberado de la cárcel al presidente del Frente Amplio, el General Líber Seregni con quien se reúne en Madrid, donde vieron juntos el triunfo del PSOE y con ello el afianzamiento de la democracia en aquel país. En cuanto a su obra literaria, Benedetti acepta la invitación de Joan Manuel Serrat para reconstruir sus poemas y verlos transformados en canciones, lo cual derivó en el disco *El sur también existe* lanzado al año siguiente.

Para abril de 1985, tras once años de exilio, Benedetti vuelve al Uruguay y el dos de mayo se une a Daniel Viglietti (quien también había decidido volver) para presentar el espectáculo "A dos voces", comenzó para él un periodo que llamó "el desexilio" (Campanella, 2009 p. 259) se reunió con viejos amigos que salidos de prisión como Mauricio Rosencof y Raul Sendic, recorrió viejos lugares etcétera. Esas nuevas experiencias dieron fruto en el libro de poemas *Preguntas al azar* (Benedetti, 1986).

La década comprendida entre 1988 y 1998 fue para Benedetti años de viajes, reconocimientos y publicaciones, acude a México, Brasil, Argentina y Cuba. Entre muchos otros publica *Canciones del más acá* (1988), *Las soledades de Babel* (1991), *Las borras del café* (1992), *Perplejidades de fin de siglo* (1993), *La vida es un paréntesis* (1998) y *El olvido está lleno de memoria* (1995), la cual tendrá repercusiones extraliterarias, cuando el centro de tortura de Chile Villa Grimald se transformó en el Parque de la Paz, y junto a los nombres de los 230 desaparecidos se colocó el verso que da título a esta obra (Campanella, 2009 p. 317). Es declarado huésped de honor por la Universidad de la Plata (Argentina, 1992), y participa en la película *El lado oscuro del corazón* (Subiela, 1992).

Paralelamente, el mundo vio incontables transformaciones; Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay firman el tratado constitutivo del Mercado Común del Sur (MERCOSUR) al que, con el tiempo, se unieron otras naciones sudamericanas; cae el Muro de Berlín (9 de noviembre de 1989), desapareció la U.R.S.S. (1991) y con ellos se derrumbaron los símbolos más importantes del comunismo internacional, a

pesar de ello Benedetti mantuvo su coherencia discursiva, aunque esto irritara a muchos.

Es en 2002 cuando llega por fin el pleno reconocimiento de su obra en su país de origen, es nombrado Ciudadano Ilustre de Montevideo, ocasión que aprovecha para declarar públicamente su alegría por el triunfo de Lula Da Silva en Brasil. Poco después recibe el doctorado *honoris causa* de la Universidad de la República (2004). Siempre fiel a sus posturas políticas no se detiene al año siguiente para denunciar el acoso que representa contra Cuba el embargo comercial (ya existente) sumado a las sanciones comerciales de la Unión Europea contra la isla en 2003, criticando al mismo tiempo a Fidel Castro por su posición a favor de mantener la pena de muerte.

El 2004 pierde a dos personas importantes, primero su esposa (el 13 de abril) víctima del Alzheimer, y después (el 31 de julio) a su amigo el general Líber Seregni. Ante la muerte de su esposa decide dejar definitivamente España, y donar su biblioteca personal al Centro de Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Alicante que lleva su nombre, para trasladarse a su casa de Montevideo. Una vez ahí tiene la alegría de ver triunfar a Tabaré Vázquez en las elecciones presidenciales uruguayas.

Finalmente, el 17 de mayo de 2009 muere Benedetti en su casa. Es velado en el Palacio Legislativo de Montevideo, tras decretarse duelo nacional. Fue sepultado primero en el Panteón Nacional del Cementerio Central de Montevideo. En 2014 sus restos fueron exhumados y llevados al nicho 148 dentro del mismo Cementerio Central, junto a los restos de su esposa, ya que fue una petición en vida del escritor.

3.2. La Tregua, la oficina novelada, la oficina filmada

Se sabe, por las cartas que Mario Benedetti le escribió a Enrique Amorin (citado por Campanella, 2009, p. 101) que la novela *La Tregua* fue escrita en 1959, a mano, en una mesa del café Sorocaba, de la calle 25 de Mayo en Montevideo, lugar elegido por el escritor debido a que las oficinas del Piria (lugar donde el escritor ejercía como contable) estaban muy cerca de ahí. En las mismas cartas cuenta que la inspiración

de la obra fue una anécdota ocurrida en 1957 a uno de sus compañeros de oficina. Fue publicado por primera vez, en diciembre de 1960, por la editorial Alfa, en Montevideo, Uruguay; la portada era una ilustración de Agustín Alamán.

La novela a modo de diario íntimo relata los sucesos en la vida de Martín Santomé empleado de oficina, 49 años, viudo desde hace veinticinco años, con tres hijos y esperando ansiosamente su jubilación, lo cual queda de manifiesto desde la primera frase de la novela “Sólo me faltan seis meses y veintiocho días para estar en condiciones de jubilarme” (Benedetti, 1985, p. 9) pero sin saber muy bien qué hará una vez que ese momento llegue. La novela inicia un lunes once de febrero de 1957 y concluye el viernes 28 de febrero de 1958.

3.2.1. La primera versión cinematográfica, Argentina 1974

La primera adaptación de *La Tregua* fue realizada en Argentina en 1974, como opera prima de Sergio Renan; el guion corrió a cargo de Aída Bortnik y del director. Fue estrenada el 1º de agosto de 1974, en Buenos Aires. Esta película es considerada muy importante para el cine argentino, ya que representó en 1975, la primera nominación al premio Óscar en la categoría mejor película extranjera. Sin embargo, esto no impidió que existiera un distanciamiento entre el director/adaptador de la película y el escritor de la novela, pues no compartían la misma visión en relación con lo cual Renan declaró a Rivas (2015):

El cine no es literatura visualizada. A tal punto que *La Tregua* provocó distanciamiento con Mario Benedetti por las diferencias entre su mirada y la mía. Yo asumí el rol que tiene que tener el director que es la de transmitir su visión, su mirada con todo lo que tenga de parecido y de diferente a la historia de la novela. Así fue en varias de mis películas posteriores basadas en novelas o cuentos. La relación con Mario felizmente se restableció.



Fig. 15. Cartel promocional *La Tregua*. 1974.

Esta película fue filmada en un breve momento entre dictaduras; sin embargo, la situación política y social de Argentina obligaría poco después a muchos integrantes del elenco a exiliarse, pues los nombres del director, los protagonistas Héctor Alterio (Santomé) Ana María Pichi (Avellaneda) y Luis Politti (Vignale) aparecieron junto al de Mario Benedetti (quien vivía en Argentina en ese entonces), en una lista de objetivos de la dictadura lo cual representó una directa amenaza de muerte.

3.2.2. La Tregua a la mexicana, 2003



Fig. 16. Cartel promocional *La Tregua*. 2003.

Rosas Priego-, "colaboró constantemente con nosotros, le pedimos varias modificaciones y las aceptaba sin problemas. Le pedimos aumentar la edad del protagonista, utilizar computadoras y varias cosas más".

La película fue filmada en cinco semanas, pero tardó cerca de seis años en realizarse debido al largo proceso para adquirir los derechos de la obra y los fuertes cambios que se realizaron a la adaptación del material original para trasladar la historia del Montevideo de los años sesenta al puerto de Veracruz lo cual llevó en sí mismo cerca de dos años. Fue estrenada el 17 de octubre de 2003 en la ciudad de México y al año siguiente presentada en el estado donde se filmó.

3.3. La Tregua acrisolada. Vida de oficina, Uruguay, Argentina y México

Como ya señalé la novela de Mario Benedetti está escrita como si fuera el diario íntimo de Martín Santomé, un Jefe de Sección de 49 años. Así tenemos un narrador homo diegético, que “escribe” con regularidad los hechos de su vida en aproximadamente un año (del 11 de febrero de 1957 al 28 de febrero de 1958) con excepción del periodo que comprende del 24 de septiembre de 1957 al 16 de enero de 1958 ya que “suspende” la escritura del diario.

El inicio de la novela es abrupto y claro, una fecha (lunes once de febrero) y una frase contundente, “Sólo me faltan seis meses y veintiocho días para estar en condiciones de jubilarme” (Benedetti, 1985, p. 9) este es el punto de partida, una declaración de urgencia ha contado cada día, a que llegue ese momento ansiado.

El orden es obviamente cronológico lineal, aunque incluye en algunas de las anotaciones referencias a hechos de su pasado, tales como su juventud, (escribe sobre los amigos que tuvo durante su adolescencia a raíz del encuentro fortuito que tiene con uno de ellos, Mario Vignale); el cortejo prematrimonial y posterior viudez (1985, p. 148); de su matrimonio, a través de la transcripción íntegra de una carta de su esposa fallecida, (1985, p. 146) dándonos así una dimensión profunda sobre los cambios que ha experimentado este hombre; quien pasó de tener “una buena, casi diría una excelente opinión” (1985, p. 50) de sí mismo, a sentirse “achacoso, gastado y menos vital” (1985, p. 92). También por medio de una carta que Jaime, su hijo le escribe al protagonista y que este transcribe íntegramente es posible saber que efectivamente Jaime se asume homosexual, que su hermano lo repudia y que al saberse rechazado decide abandonar la casa familiar.

La narración establece el deseo casi desesperado del personaje por jubilarse, y así tener tiempo para hacer “lo que quiera” aunque esto es un término ambiguo y el protagonista lo sabe, pues se pregunta a sí mismo qué hará una vez que llegue el tan esperado momento. El personaje se siente dividido, y su vida es muestra de ello, pues esta férreamente separada en la esfera familiar (casa, hijo, pareja) y la esfera

profesional/laboral (la oficina y su relación forzada con Vignale), y mientras nos cuenta la historia vemos la lucha interna (deseo, deber y obligación) del personaje.

En el film Renan elige escenas cotidianas a manera de introducción/presentación, con tomas cerradas de Marín Santomé despertando por la mañana, y haciendo su rutina diaria, lo que sirve para presentar al personaje y su entorno al mismo tiempo que intercala los nombres de las personas que intervinieron en la realización de la película, que incluyen desde los actores principales, hasta utileros, maquillistas, carpinteros y telefonistas, todo en aproximadamente cuatro minutos; cabe señalar que en estos créditos iniciales se manifiesta que la película es una “versión libre” de la novela de Mario Benedetti. Lo que da cuenta de una intención de interpretar la novela y no sólo de ilustrarla.

Por su parte la versión de 2003, decide iniciar la película con un conjunto de secuencias aéreas del puerto de Veracruz, nada más iniciar, los primeros nombres que aparecen son los de la productora (Cineproducciones Internacionales, Génesis Films) y aquellas entidades que prestaron los apoyos (CONACULTA, IMCINE, FOPROCINE y Gobierno de Veracruz) para tras un “presentan” desplegar los nombres de los actores, mientras la cámara “aterriza” a la entrada de una casa para presentarnos al protagonista durante tres momentos (desayuno, lectura y ver televisión) encadenados por fundidos; y regresar en un corte a las tomas del puerto, es en este punto en el que la película se declara “basada en la novela homónima de Mario Benedetti” algo bastante más genérico que su antecesora argentina. A lo largo de casi siete minutos presenta la vida cotidiana del protagonista, en un domingo y en un día de oficina, (casa-trabajo) intercalando con algunos diálogos breves y muchos planos, aéreos y fotos fijas del puerto de Veracruz.

En ambos casos el inicio de la película tiene un doble propósito, sirve para darnos a conocer la rutina del personaje principal, y para hacer saber al público espectador quiénes son las personas e instituciones responsables de las películas, en la versión de 1974 se presentan primero a los actores principales, después al equipo técnico, a los guionistas y finalmente al director, no hay nada sobre las productoras de la cinta

Tita Tamames y Rosita Zeborain, sus apellidos que conformaron el nombre de la empresa productora, solo aparecen en el apartado de vestuario lo cual es raro en una época en la que ya los productores tenían una mención principal en la presentación o los créditos. Mientras que en la segunda se da como es costumbre prioridad a los productores que hicieron posible la creación de la película.

3.3.1. Escenarios y ambientes

El primer gran cambio que se dio en las adaptaciones cinematográficas es claramente el espacio geográfico en que ocurre la historia, ya que mientras en la obra de origen todo ocurre en Montevideo, para la adaptación de 1974, la historia se desarrolla en Buenos Aires y en la de 2003 está ubicada en el Puerto de Veracruz; además, ambos realizadores tomaron la decisión de ubicar la historia en “su momento” distanciando cada película no sólo en el aspecto espacial sino también en el temporal de la novela de Benedetti.

La narración se desenvuelve en la ciudad de Montevideo una ciudad que para Martín Santomé no es una sino dos, es decir la de los hombres a horario y esa otra la de “las frescas pitucas, la de los hijos de mamá, la de los viejos, la de las madres, de las niñeras de los jubilados y pelmas varios” (Benedetti, 1985, p. 14). Al principio hay tres espacios bien definidos en la vida del protagonista, la oficina, su casa y la calle. En la oficina pasa buena parte de su tiempo con un horario establecido de “8:30 a 12:00 para volver a ella a las 2:30 y salir definitivamente a las 7:00” (1985, p. 14), eso si no ocurre algo imprevisto que lo obligue a quedarse más tiempo.

Las descripciones de la oficina son muy escasas, fragmentarias, sabemos que es una “vieja casa importadora de repuestos para automóviles” (1985, p. 13) que frente al escritorio de Santomé hay una pared que lo sofoca, y que cuando esto le parece insoportable, tiene que salir con cualquier pretexto, asomarse a la ventana o cuando menos evadirse en las páginas de algún periódico.

Lo importante son aquí, las acciones, los chismes, las bromas, en resumen, el devenir cotidiano de este grupo de personas que, sin tenerse siquiera simpatía, se ven en la necesidad de compartir muchas horas; bajo la mirada vigilante de un gerente y un “Directorio” prácticamente anónimos. Como complemento a lo anterior es posible inferir del término “oficinesco”, (que es casi sinónimo de monotonía), algo tan común y falto de detalles llamativos que no es necesaria mayor descripción que la de un almanaque con un cuadro de Goya por ilustración el cual únicamente es digno de mención por lo fuera de lugar que se encuentra en relación al resto del entorno.

En cuanto a las películas, al tratarse de un medio audiovisual, la oficina no se puede sugerir, es necesario mostrarla; para ello Renan y Rosas Priego tomaron elecciones diferentes, casi opuestas para su escenario. Renan elige un espacio en donde domina el gris, las paredes, los muebles son todos de ese color, salvo una que otra silla de madera clara, un mueble enorme cubre toda la pared del fondo, es un estante cargado de cajas y papeles apilados vemos los escritorios ordenados en dos filas, equipados con máquinas de sumar, y más papeles; sin embargo, en la pared izquierda hay ventanales donde la luz del sol entra para darle una levísima luminosidad a las aéreas que alcanza.

Justo en el extremo opuesto a aquel estante, se encuentra el escritorio de Santomé con el único teléfono del lugar; desde ese punto domina con la vista todos los otros escritorios, pero cuya dirección última es al estante antes mencionado, la oficina del gerente es a su vez monocromática, con paredes blancas y puerta de madera. Incluso las personas visten con tonos monocromáticos en la gama del gris, blanco o negro.



Fig. 17. La oficina, recreada por Sergio Renan. 1974.

La oficina es un lugar genérico, no se habla mucho sobre el trabajo, y las actividades que ahí se desarrollan, sólo se dictan listas y cantidades que me permiten suponer que como en la novela se dedican a la contabilidad de una empresa de refacciones automotrices. En resumen, es un ambiente que tiende a la monotonía con tintes opresivos.

Mientras por su lado Rosas Priego, decide dotar a “la oficina” de un nombre y cambiar el giro al nombrarla “Agencia Aduanal Albatros” por medio de un letrado colocado a la entrada del edificio que la alberga, el cual está ubicado a pie del puerto. En la oficina veracruzana dominan los colores claros, con predominancia del blanco y el beige, los muebles son todos de madera clara, hay dos enormes ventanales de piso a techo con cortinas blancas, sobre una de las paredes adyacentes hay cuadros con fotografías y pinturas de barcos, plantas como decoración (incluso en los sanitarios vemos flores) y muchas lámparas que a pesar de ser pleno día y entrar la luz natural por todos lados permanecen encendidas, en otra pared observamos cinco relojes, cada uno con el nombre de un país.

Los escritorios de madera y cristal están dispersos por el área, el de Martín Santomé se encuentra a espaldas de uno de los ventanales, en un extremo la pared de los relojes y al otro los escritorios de sus subordinados. Todos los escritorios parecen limpios y ordenados, solo una computadora y papeles en cada uno, hay unos cuantos muebles que albergan más papeles cuidadosamente ordenados en cajas contenedoras y carpetas verdes. La oficina del jefe tiene los mismos colores dominantes, pero el mobiliario es el que dicta la jerarquía: sillones tapizados en cuero, objetos dorados en el escritorio, la fotografía de su hija, una laptop y piezas de arte que la decoran. Tenemos pues una oficina alegre y bulliciosa, llena de detalles y colores en franca oposición tanto a la versión cinematográfica como a la novela.

La novela en general escasea en descripciones sobre los lugares y entornos donde los personajes habitan, la casa que Martín comparte con sus hijos es alquilada, cada uno tiene su propia habitación, lo cual parece ser el único rasgo de confort; un comedor, una cocina y un cuarto de lavado, la más común de las casas. La

referencia más directa de la casa (y su menaje), la hace el protagonista para recordar que, tras su matrimonio, todo el mundo opinó sobre ella y su decoración, menos él “venía mi suegra y dictaminaba: A ustedes les hace falta un cuadrito en el living. Ni que decirlo dos veces. A la mañana siguiente aparecía una naturaleza muerta...” (Benedetti, 1985, p. 103) y después de quedar viudo fueron sus hijos quienes sustituyeron lo que había por objetos a su gusto, lo cual no representó mayor cambio pues tanto lo de antes como lo de después es descrito con palabras como “repugnantes o mamarrachos” (1985, p. 104).

Por lo tanto, el hogar de la familia es una oportunidad para los realizadores cinematográficos de recrear un ambiente a partir de cero. Y siguiendo con la línea anterior tomaron caminos opuestos. Renan, nos muestra la casa casi siempre desde dentro, ya que del exterior apenas vemos la puerta de entrada cuando Martín Santomé sale por las mañanas y vuelve en la noche. Desde el principio de la película hacemos un recorrido rápido por el interior mientras acompañamos al protagonista en su rutina de todos los días. Todas las habitaciones son pequeñas, hay un desayunador que junto con la cocina tienen paredes pintadas de azul intenso en contraste con los muebles blancos.

El comedor principal incluye tonalidades entre el café y el beige, al centro una mesa de cuatro plazas y una lámpara con cristales colgantes sobre ella. Una sala atestada de muebles demasiado grandes para el espacio, los sillones cubiertos por sábanas, todo parece viejo y estático. La casa cuenta también con una habitación utilizada como bodega, atestada de muebles, cajas, libros, ropa y muchos otros objetos sin un orden aparente. La habitación de su hijo Jaime es la única que vemos al detalle, acorde con la apariencia del



Fig. 18. Detalle exterior de la casa de Martín Santomé. *La Tregua*, 2003.

muchacho, las paredes albergan posters de Marilyn Monroe, Los Beatles; libros, discos, revistas y una televisión. Por todo lo anterior podemos ver que es una casa sencilla, que se ha podido permitir algunas comodidades, pero que está llena de objetos del pasado de Santomé mezclados con uno que otro elemento novedoso que han aportado sus hijos.

La casa familiar, en la versión mexicana, es bastante diferente. La primera imagen que tenemos de ella es del exterior, una fachada de una casa blanca de cuando menos dos pisos, que cuenta con acabados de lujo, tales como balcones, vidriera y un jardín, lo suficientemente grande como para tener árboles y palmeras. La sala-comedor es un espacio amplio con mucha luz natural, todos los muebles son en tonos claros, y las paredes tienen pinturas y fotografías, rodeando a una mesa de seis personas, completan la decoración, macetas, mesas pequeñas y una vitrina con platones y copas. Además, la casa cuenta con sala de televisión. Aunque esta parte de la historia se desarrolle sobre todo en las aéreas comunes (salvo un vistazo breve a la alcoba de Blanca) es claro que se trata de una casa de gran tamaño, que cuenta con muchas comodidades.

El resto del tiempo lo reparte en sus salidas a pasear, por las calles, (en la novela se mencionan diez nombres) y cafés como el mostrador de Sorocabana, el California o el Tupi, de Montevideo; todas áreas cercanas ya sea a su trabajo o a su casa; y su tiempo en casa con sus hijos. Contrario a la oficina que es un ente sin personalidad, las calles tienen todas nombres, los cafés en los que pasa sus momentos de ocio y angustiante espera también, son todos Montevideanos; por lo tanto, estos espacios forzosamente tenían que cambiar para las adaptaciones cinematográficas, en el caso de la argentina, los paseos son simples transiciones que llevan de un momento a otro de la narración, ya que la mayor parte de la diégesis ocurre en espacios cerrados.

Mientras en el caso de la versión de Rosas Priego, las calles, los cafés y los paseos no son simples transiciones, es en estos espacios abiertos donde ocurren las primeras interacciones no profesionales entre Santomé y Avellaneda, se encuentra

en una biblioteca, en el puerto, junto a varios barcos, después ya como pareja se les ve paseando por las calles, van juntos al supermercado, a cenar o al cine. Lo anterior es claramente contrario a la idea que el libro da de la relación de ambos pues según Santomé “Muy pocas veces salimos juntos. Ella siempre está nerviosa y cree que nos va a ver alguien de la oficina” (Benedetti, 1985, p. 135). Lo cual efectivamente ocurre en la película cuando el novio de Blanca los ve saliendo del cine.

Además, estos paseos y salidas de la pareja principal tienen un objetivo extra narrativo, el de lucir el puerto de Veracruz, mostrar su belleza y lugares más destacados; de hecho, buena parte de las transiciones temporales están marcadas por panorámicas veracruzanas, tales como un imponente barco atracado en el puerto, una toma aérea de la playa, vistas desde todos los momentos del día; el café del faro (el nombre aparece a cuadro y en los agradecimientos finales) y la universidad. Todas estas panorámicas, fotografías y transiciones están evidentemente dirigidas a retribuir el apoyo que los gobiernos estatal y municipal de Veracruz otorgaron a la producción del filme, lo cual no es malo en sí mismo, pero no aportan nada (y a veces entorpecen) a la narración.

Tras la aparición de dos personajes surgen momentáneamente otros tres espacios; por un lado, la casa de su amigo de la adolescencia Mario Vignale, un lugar ruidoso hogar de una familia extendida que además de esposa e hijos incluye a los suegros y hasta a los cuñados. Y por el otro debido a la aparición de Laura Avellaneda en la vida de Santomé, el departamento en el que viven su amor, y la casa de los padres de ella un lugar que de puro tranquilo parece congelado en el tiempo.

La anécdota del encuentro de Santomé con su amigo Vignale ha sido eliminada por completo de la versión de Rosas Priego. Por lo tanto sólo me quedan las escenas de la película argentina, en la cual se traslapa casi al dedillo el ambiente descrito en la novela, ruidoso, barroco y atestado de gente, la visita de Santomé a la casa de su amigo permite ver un comedor con una gran araña de cristal llena de luces al centro, justo sobre la mesa y rodeada de vitrinas con cristalería y estatuas de cerámica,

platos colgados de las paredes, una alfombra roja en las escaleras del fondo y diversos objetos dorados por todo el espacio que comprende el comedor y la sala.

Caso aparte es el departamento que alquila Santomé poco después de iniciar su relación con Avellaneda, este departamento es un lugar donde Martín elige todo, la ubicación, los muebles, y la decoración un espacio físico que es además simbólico porque separa sus encuentros ocasionales con mujeres anónimas de Avellaneda, a quien está dispuesto a dar un sitio en su vida. Santomé celebra encontrar el lugar correcto, y no le importa gastar sus ahorros en este proyecto, es algo que hace de forma egoísta, sin consultarle a nadie, aunque de alguna manera trata de justificarse señalando que nunca antes ha tenido esa posibilidad. En la novela cuenta que compró muebles, pero no da características. De hecho, lo siguiente es una lista de aquellas cosas que no le gustan de cierto tipo de muebles. La mayor descripción (aunque de todos modos escasa) ocurre cuando lleva a Avellaneda por primera vez al lugar, el departamento tiene tapizado color crema, y reproducciones de cuadros de Filippo Lippi, había pensado incluso en los platos de color amarillo (Benedetti, 1985, p. 105) por lo cual vemos que no es mucha la información, pero en *La Tregua* los escenarios son importantes sólo en la medida de su influencia para los personajes.

La adaptación mexicana de 2003 sigue la misma línea que llevó en la oficina, es decir opulento en relación a lo que sugiere la novela. Es un lugar de estilo moderno cuyo recibidor tiene paredes de diferentes colores en tonalidades rojas y anaranjadas, piso de madera y sillones con cojines multicolores, la sala es de tonos claros, mesas de vidrio, velas y cuadros, todo iluminado por la luz natural de grandes ventanas. Mientras que Renan ha elegido este espacio para simbolizar la creciente intimidad entre la pareja, en la primera escena en el departamento, el lugar es un espacio anónimo, paredes blancas una cama sin hacer, un montón de cobijas apiladas y un mueble color crema, poco más, hasta la actitud de los personajes es rígida, misma que se rompe con el llanto de Avellaneda poniendo fin a la escena en un fundido a negro.

Para la segunda escena en el departamento cuando la relación esta ya consolidada el cambio es manifiesto, la pareja entra corriendo entre risas, las paredes tienen cuadros, las sillas toallas sobrepuestas, la cama hecha, ya no a un espacio anónimo sino a un espacio conocido que les es familiar. La tercera y última escena en el departamento es hacia el final de la película, cuando Avellaneda ya ha muerto, y Martín Santomé acude a recoger las cosas que tenía en él, sus pertenencias están ya en una maleta, el espacio ha vuelto a ser ese lugar anónimo del principio; convirtiéndose así el departamento en el único espacio que cambia realmente con el personaje, alegoría del anonimato a la satisfacción para sumirse de nuevo en el anonimato.

En cuanto a la casa de los padres de Laura Avellaneda, es un lugar que la novela mantiene semi oculto en cuanto a su ubicación, de tantos nombres de calles que menciona el protagonista, (aproximadamente veinticinco diferentes) es justamente la calle donde ella vive la que no recuerda con exactitud limitándose a contarnos esquivamente: “es el 368 de una calle con nombre y apellido, algo como Ramón P. Gutiérrez o Eduardo Z. Domínguez, no me acuerdo” (Benedetti, 1985, p. 93), una casa con zaguán, balcones y vitrales feos por fuera, del interior nada se dice aunque el protagonista acude a esa casa en un par de ocasiones luego de la muerte de Avellaneda.

Para las películas, el exterior de la casa de Avellaneda es mostrada cuando Santomé la acompaña a casa; y su interior tras la muerte de ella en el encuentro que sostiene con su madre, en el caso de la adaptación de Renan se limita a uno solo en la sastrería, la escena es dominada por un maniquí, una máquina de coser y entre ambos una fotografía de Avellaneda, el lugar tiene además fotografías, cuadros, carpetitas sobre los muebles, pero las ventanas son pequeñas, haciendo que la luz sea irregular y llene todos los espacios de claroscuros. En cuanto a la versión mexicana, la casa de los padres de Avellaneda parece una sastrería próspera, (hasta hay una camioneta en frente con el nombre del negocio); sin embargo, el interior está en penumbras, y el desorden lo domina todo.

Por último y sólo mencionadas en la novela aparecen dos regiones fuera de Montevideo, una es Tacuarembó, lugar donde vivía la familia de Isabel, la difunta esposa del protagonista y desde donde ésta le escribió en algún momento, y la playa Carrasco lugar donde lleva Martín a Avellaneda en un día de paseo. Ninguna de éstas aparece en las versiones cinematográficas.

3.3.2. Los personajes

El personaje principal es Martín Santomé, él narra la historia a partir de su diario íntimo, después está su objeto amoroso Laura Avellaneda; su esposa fallecida: Isabel; sus hijos: Esteban, Jaime y Blanca; sus compañeros de la oficina todos nombrados por su apellido: Santini, Méndez, Muñoz, Robledo y Suárez; sus amigos de la infancia: Vignale, Prado Aníbal y Escayola y los padres de Laura, Rosa y Carlos.

3.3.2.1. Martín Santomé

Martin Santomé es el protagonista de la novela, suyo es el diario que la comprende, y por ende suya es la voz que nos guía por todo el relato. Martín es un uruguayo que trabaja en Montevideo como jefe de sección en una empresa de refacciones, tiene cuarenta y nueve años al inicio del relato, pues en el transcurso cumple los cincuenta y está a poco tiempo de jubilarse.

Sobre su aspecto físico tenemos pocas pistas, sabemos que según la opinión que él tiene, su cara “siempre invita a la confianza” (Benedetti, 1985, p. 28) que su piel empieza a aflojarse, que tiene arrugas en los ojos, y varices en los tobillos (1985, p. 64); se define en como un “tipo arrugado”



Fig. 19. Héctor Alterio interpreta a Martín Santomé. 1974.

(1985, p. 182). En cuanto a su carácter se considera a sí mismo alguien dividido, contradictorio, pues en él habitan el hombre “que está seguro siempre de donde pisa” y otro “soñador, febril y frustrantemente apasionado” para ofrecer a manera de conclusión que es un tipo triste que, sin embargo, tuvo, tiene y tendrá vocación de alegría” (1985, p. 11) todo en la misma página del diario.

Aunque la novela cubre un lapso específico en la vida de Santomé (poco más de un año), diversas anécdotas dan cuenta de su historia pasada: durante su primera infancia, específicamente a los cuatro años, era atormentado por sus padres con una historia sobre “Don Policarpo” (Benedetti, 1985, p. 24) un monstruo que iría por él si no comía, ello le ocasionó terrores nocturnos, mismos que no fueron limitante para que exhibieran su miedo a los amigos de la familia como una gracia infantil. De adolescente, tuvo un grupo de amigos, una pandilla como él la llama, a la mayoría dejó de verlos y a los pocos que frecuentaba era muy esporádicamente, se casó muy joven con Isabel, y también muy joven quedó viudo a cargo de tres niños pequeños, por lo que se dedicó a cumplir con sus obligaciones, a trabajar, a cuidar de ellos (pues nunca volvió a tener trato con la familia de su esposa) y, ocasionalmente, se permitía un encuentro sexual con alguna mujer anónima.

Los actores elegidos en las películas para el personaje de Santomé fueron Héctor Alterio (la versión argentina) y Gonzalo Vega (la de Rosas Priego). Alterio nació en Buenos Aires, Argentina, tenía 45 años cuando interpretó al personaje principal de *La Tregua*, era un actor conocido sobre todo en teatro cuando tomó el papel; sin embargo, sería *La Tregua* (y su nominación al Oscar) lo que le colocó bajo la mirada de todo el mundo, con admiración o con odio fanático, tan es así, que fue justo durante la promoción de *La Tregua* en el festival cinematográfico de San Sebastián que se enteró que la organización paramilitar de su país Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) le amenazaba de muerte (compartiendo tan infame destino con el autor de la novela y el director de la película) por lo que tuvo que permanecer en España, un exilio que se transformó en permanente pues al día de hoy aún vive en ese país (con el tiempo también obtuvo la nacionalidad española), a lo largo de su

carrera ha realizado más de cien trabajos cinematográficos además de otros tantos en teatro y televisión.

Por su parte Gonzalo Vega era ya un actor conocido en México (principalmente debido a su trayectoria en televisión) cuando encarnó en 2003 a Martín Santomé, a sus 57 años. Además, Gonzalo Vega hace constar que conoce la existencia de la versión antecesora y la opinión que ésta le merece al decir al diario *El Norte*: “Se hizo una versión cinematográfica bastante malona en Argentina hace 40 años” (29 de noviembre de 2002) es cuando menos negativa.

Es posible ver que los realizadores, tomaron decisiones muy libres en cuanto al actor que encarnaría al personaje principal, uno eligió a un conocido actor teatral, el otro a una estrella de la televisión mexicana. Los 45 años de Alterio estaban mucho más cerca de la edad del personaje de la novela, que los 57 de Vega; sin embargo, esta fue una decisión premeditada del director a quien le parecía que “hoy día un varón con esa edad es muy joven por eso se le agregaron diez años más, para poder jubilarlo de una empresa” (Proceso, 16 de septiembre de 2003). Esta decisión fue tomada (según las propias palabras de Rosas Priego) con la autorización de Benedetti.

El Santomé de Alterio es un hombre que siempre viste trajes oscuros, con una mirada triste en sus ojos claros y una sonrisa forzada o apenas insinuada cuando la situación lo amerita, es un hombre que cumple con su deber, o más bien que realiza todas sus actividades como si fueran un deber. Que se esfuerza por acercarse a sus hijos busca conversar con ellos, conocerlos de alguna manera. Trata de ser correcto en todo y buscar el punto medio. Su encuentro con Avellaneda, lo hace arriesgarse, tímidamente a hacer modificaciones en su vida y sus hábitos.

Mientras que el de Vega es un hombre más bien sumido en el tedio, si el de Alterio es un hombre promedio, el de Vega representa a la clase media alta de nuestro país, donde las comodidades básicas están ya aseguradas; los hijos acuden convenientemente a la universidad, nunca se le ve de traje, ni siquiera corbata, lo que impera es la “guayabera” (prenda de vestir de hombre, con mangas cortas o

largas, adornada con bordados, y que lleva bolsillos en la pechera y en los faldones), más acorde con el puerto donde la película se filma. Vega entrega a un hombre que no se siente triste, pero sí aburrido, y confunde lo uno con lo otro, para él la relación con Laura Avellaneda le da la oportunidad de una distracción, de una nueva comodidad, pues, aunque se habla de amor e inseguridades, Vega presenta a un Santomé siempre seguro de sí mismo.

3.3.2.2. Laura Avellaneda

El segundo personaje en importancia y objeto amoroso de Martín Santomé es Laura Avellaneda, una joven de veinticuatro años, que llega a trabajar como auxiliar de resultados a la oficina donde Martín trabaja, cambiando con ello la monotonía de su vida por un breve tiempo. Según describe Santomé ella es una muchacha común, tiene la frente ancha y la boca grande (Benedetti, 1985, p. 20), lindas piernas, aunque no es una preciosa sonríe pasablemente bien (1985, p. 25), esta descripción se amplía cuando aumenta la intimidad entre ellos y agrega: “es flaca, sus hombros están llenos de pecas, su ombligo es infantil y pequeño igual que sus caderas” (1985, p. 127).

Las actrices que encarnaron a Laura Avellaneda en las películas fueron la argentina Ana María Picchio en la versión de Renan y la mexicana Adriana Fonseca para la de Rosas Priego; Picchio contaba veintiocho años al momento de representar el papel y tenía ya cierta trayectoria en el cine argentino; mientras que Fonseca tenía veinticuatro en concordancia con la edad de su personaje en la novela y fue su primera aparición en el cine mexicano, pues su carrera se desarrolla principalmente en televisión.



Fig. 20. Laura Avellaneda (Ana María Picchio).
La Tregua, 1974.

Sobre la apariencia de los personajes, la Avellaneda de Ana María Picchio viste casi siempre con tonos neutros acorde con el resto de los personajes, falda de tres piezas, blusa con cuello, manga corta, suéteres cuello de tortuga y abrigos en general; su cabello negro y largo a los hombros, peinado con un poco de volumen la complementan. El vestuario de Adriana Fonseca se compone de faldas y blusas de colores varios desde los rojos brillantes hasta los beige, al principio de la película lleva el cabello siempre recogido en una trenza, conforme se desarrolla la historia usa peinados más libres hasta que una vez consolidada la relación entre los protagonistas lo lleva completamente suelto mostrando simbólicamente la transición de la rigidez profesional a la soltura (literalmente) de la relación de pareja.

Continuando con la apariencia, las dos actrices son muy diferentes en cuanto a su aspecto físico, Picchio es muy delgada con busto discreto, ojos y cabello oscuros, si bien no podríamos pensar en ella como fea, el término antes mencionado de la novela “no es una preciosura” (1985, p. 25) es aplicable. Fonseca en cambio es una mujer con curvas pronunciadas ojos claros y cabello largo y castaño, algo que, si pensamos en la novela, se encuentra mucho más cerca de la descripción que Santomé hace de su fallecida esposa Isabel que de la que corresponde a Avellaneda. Es decir, prácticamente todo el estereotipo de una mujer que llama la atención por su belleza física.

Sobre el carácter del personaje, la novela nos hace saber que es una joven, muy cercana a su madre, de quien dice: “sabe todo lo mío” (Benedetti, 1985, p. 106) incluso ha adoptado varios aspectos de la filosofía de ella como propios, aunque no sucede lo mismo con su papá ya que “vive fuera de este mundo” (1985, p. 106), en

ambas películas se han conservado diálogos para hacer patente este aspecto de su personalidad. Además sus opiniones con respecto al sexo y los hombres son conservadoras, piensa que los hombres viven el sexo como “un trámite normal de obligación casi higiénica” (1985, p. 113) mientras que ella se siente “caída” después de tener el primer encuentro sexual con Santomé, ya que considera al sexo como un asunto de conciencia, pero al mismo tiempo se observa cómo las opiniones de esta chica van cambiando, cómo percibe y declara cambios en sus ideas a raíz de sus experiencias, pues si bien al principio de su relación ella hubiera preferido casarse, tras la continua intimidad ya no le parece necesario pues se siente segura de la relación en sí.

El tema sexo en las películas, siempre es complicado de abordar y da una muestra fehaciente de la apertura (o su ausencia) dentro de la sociedad y momento en que son creadas, pues las escenas sexuales son a veces eliminadas, sin importar cómo estén en el material que inspira la adaptación, otras son creadas y colocadas en la cinta como un elemento de atractivo. Así mientras que la película argentina, del 74, no tiene ni una sola escena sexual entre los protagonistas (pero sí se escenifica uno de los encuentros fortuitos de Santomé, semidesnudo incluido) y apenas aventuran un beso y mostrar brevemente a Picchio en ropa interior. La de 2003 tiene cuatro escenas de entre uno y dos minutos de duración con desnudos de ambos protagonistas, y acercamientos al pecho de la actriz.

Durante la mayor parte de la novela, esta chica es para nosotros, como para el narrador-personaje solo “Avellaneda” (siguiendo la costumbre de la oficina de llamarse todos por el apellido) y es únicamente hasta el final, cuando ella ha muerto que conocemos su primer nombre Laura. Para el protagonista este apellido Avellaneda no sólo representa a la persona que lo porta, sino que lo ha cargado de significados, como parte de un juego cómplice entre los enamorados. Así pues, dice el narrador “Avellaneda es un mundo de palabras... Hay un Avellaneda de reproche, otro que es aviso, otro más que es disculpa” (Benedetti, 1985, p. 122). Es tanta la interiorización por parte de Santomé de los significados del apellido Avellaneda, que cuando le informan que Laura murió, al principio no entiende, tiene que hacer un

esfuerzo para asociar el nombre de Laura con Avellaneda, para comprender todo el alcance de la noticia que transforma ese Avellaneda multi significativo, en una frase: “No está” (1985, p. 193) que únicamente puede ser vacío.

Este es un aspecto perceptible solamente en la película argentina, donde el personaje de Santomé se refiere siempre a ella como Avellaneda (salvo una excepción) para tras su muerte no volver a mencionar la palabra. Porque en la versión mexicana este elemento se pierde completamente ya que tanto nombre como apellido son usados indistintamente.

3.3.2.3. Los hijos de Martín Santomé

Parte importante de la esfera privada del personaje principal son sus hijos Esteban, Blanca y Jaime. Poco sabemos de ellos. De sus rasgos físicos, refiriéndose a Jaime, dice el protagonista: “no tiene una cara larga como la mía, no es nada feo” (Benedetti, 1985, p. 148) y una referencia indirecta y más bien frágil a la edad de los muchachos cuando Martín le dice a Avellaneda (quien tiene 24) que “podría ser su padre”, también se señala en la novela que el mayor es Esteban y el más joven Jaime. Por lo tanto, la apariencia física de estos tres personajes es en las películas, una creación completamente cinematográfica.

En la película de Sergio Renan los actores eran Luis Brandoni (Esteban), Marilina Ross (Blanca) y Óscar Martínez (Jaime). Para la versión posterior los roles correspondieron a: Arath de la Torre, Maite Embil y Rodrigo Vidal. Los tres primeros argentinos, los segundos mexicanos. Luis Brandoni y Óscar Martínez son actores de cine y televisión principalmente, aunque el primero también se ha desempeñado en la política de su país. En cuanto a Marilina Ross, tiene una carrera prolija como actriz, pero es conocida principalmente como cantante. En lo que se refiere a los actores de la versión de 2003, son actores de televisión, con algunas participaciones en cine y teatro (De la Torre y Vidal).

Si bien la novela ofrece pocos datos sobre la apariencia de estos tres personajes, sí hay un retrato claro de sus personalidades. Esteban el mayor, es un hombre desencantado, práctico, que parece tener un muro que lo distancia del resto de los miembros de la familia; cuando comparte con ellos, en las comidas por ejemplo, lee un diario o un libro (una barrera física) pues en opinión de su padre, “dirige la palabra como por obligación” (Benedetti, 1985, p. 72), alguna vez tuvo convicciones pero estas han sido sustituidas por una teoría, que le exige “desempeñarse en el estilo que exige el ambiente” (p. 56) tiene una jefatura en el servicio público, obtenida, se sugiere por un medio “que no sigue al de su conciencia” (1985, p. 109). Siempre molesto o incómodo, se plantea tras una enfermedad breve dejar el empleo.

Esteban en la adaptación argentina es un tipo hosco que poco participa de la trama, parece siempre aislado (en varios momentos escudado tras un periódico), confundido y sin un rumbo fijo en su vida, su vestimenta cercana a la de su padre (con colores monocromáticos y trajes) lo señala también como empleado de oficina. Siempre contestando con la menor cantidad de palabras posibles. Incluso en una celebración familiar queda de manifiesto su incomodidad, pues mientras sus hermanos literalmente corren a felicitar a su padre, él permanece distante en su silla. En las conversaciones en familia, por simples que estas sean, siempre tiene palabras de agresión (principalmente para con sus hermanos) o palabras cortantes que derivan en silencios incómodos.

Durante la única conversación que sostiene con su padre, estalla, en una mezcla de reclamos “el padre mira a su alrededor y dice; ¿Qué le pasará a este chico? ¡Pobre, que está siempre tan amargado”; miedo e incertidumbre- ¡me pasa que no sé cómo salir de esta trampa de hacer todos los días lo mismo! -” (Renan, 1974) para concluir la escena dejándose consolar y manifestando el dolor que siente por la ausencia de su madre.

La escenificación de Esteban por parte de Arath de la Torre es más cínica, y más agresiva que su símil argentino, tomando en cuenta que Rosas Priego, decidió darles más peso a los hijos de Martín Santomé incluyendo subtramas para cada uno, vemos más información sobre Esteban en relación tanto a la película anterior como a la novela. Siendo así que es un joven que



Fig. 21. Jaime y Esteban (Rodrigo Vidal y Arath de la Torre) escenifican una pelea frente a su padre. *La Tregua*, 2003.

trabajaba en un “club” y debido a ello logra obtener trabajo como servidor público, del cual se han desprendido frecuentes ascensos y una mejora considerable de salario durante un periodo corto de tiempo, lo que despierta la suspicacia de sus hermanos y del propio Santomé. Sin embargo, el joven parece orgulloso de sus logros y no duda en exhibirlos a la menor oportunidad. Todo se desmorona cuando es acusado de peculado (razón final de su meteórico ascenso) y amenazado con ir a la cárcel, entonces devela al niño asustado que necesita cuidado y protección, de su novia y de su padre, pero que al mismo tiempo rechaza este apoyo por temor a verse débil y vulnerable.

Su ira se dirige en general a sus hermanos, pero principalmente a Jaime, con quien llega a los golpes en más de una ocasión, la homosexualidad de éste lo ofende, pues siente que con ello “le falta al respeto” (Rosas, 2003) a la familia. Tanta es su indignación que incluso se lía a golpes en plena calle con los amigos de su hermano, habla con él, lo invita (y en algún punto trata de obligar) a salir con mujeres, para que lo “enseñen a ser machito” (Rosas, 2003), lo amenaza, discuten, vuelven a pelear a golpes todo como un intento de Esteban para “curar” a su hermano. Como guardián del honor de la familia, según su propia concepción, trata de usurpar el lugar de su padre vigilando los comportamientos y vestimentas de sus hermanos y siempre se siente frustrado porque estos intentos no dan ningún resultado.

Esteban es el prototipo del muchacho sin escrúpulos, que fundamenta en el dinero su idea del éxito, y es despótico para con todos aquellos que considera inferiores. Profundamente homofóbico y machista acusa a su hermana de vestir como “golfa” mientras que su novia viste de forma similar. Siempre frustrado en el ámbito familiar pues no puede obtener ahí la posición de autoridad que tanto desea. Y por ello descarga esta frustración con continuas agresiones físicas y verbales hacia aquellos a quienes no puede controlar.

Blanca es la única hija de Martín Santomé, sabemos poco de ella en la novela, cuando aparece, está siempre en el círculo de la familia, se encarga de cocinar y atender la casa. Y esa parece ser toda su vida, sin más ocupación, a veces se siente desgraciada, sin saber bien por qué (Benedetti, 1985, p. 21) pero ella más adelante da pistas sobre las posibles razones de su incomodidad, pues le dice a su papá: “Tengo la horrible sensación de que pasa el tiempo y no hago nada y nada acontece y nada me conmueve hasta la raíz” (1985, p. 21) a pesar de tener “una gran disponibilidad de energía” (1985, p. 22). Esta situación cambia una vez que tiene novio, no queda claro cómo aparece en su vida, simplemente surge en el relato y con ello vemos cambios en Blanca, cierta nota de rebeldía “mira papá, Diego no va a hacer esas visitas protocolarias. Nos encontramos en cualquier parte...” (1985, p. 60), cambios que su padre nota también pues, aunque no ve a Diego casi nunca, reconoce su presencia en la cara de Blanca, pues esta “amable, conversadora feliz” (1985, p. 97). Ella es pues la hija buena, prácticamente dócil, que permanece en casa hasta que llegue el momento de casarse, a pesar de sentir ya las inquietudes de ser y hacer más que sólo el papel tradicional.

Por su parte, la película del '74 presenta a Marilina Ross en el papel de Blanca, quien se ciñe bastante al personaje de la novela, se la ve cocinando, encabezando el festejo de su padre, llorando por la partida de Jaime, siempre en el ámbito de la familia. Sin embargo, el personaje de Marilina manifiesta una fuerte unión con su hermano Jaime, se alía con él y lo defiende de los ataques de Esteban siempre que puede. Vistiendo siempre con discreción, nunca un escote o la falda por encima de la rodilla, usa ocasionalmente los sesenteros pantalones acampanados.

En la única conversación larga que tiene con su padre, pasa de buscar unas fotografías, a poner de manifiesto el desorden de la habitación, para luego plantear una pregunta que parece preocuparla: ¿Cómo la querías a mamá? -dice- ¿Nunca se aburrieron?-continúa- su rostro muestra por un segundo la insatisfacción que le produce la respuesta de su padre, luego sonríe para plantear cuestiones que le parecen importantes: que no tiene con quien casarse, y que si así fuera no podría irse (pues el que no exista una mujer en casa es un impedimento) y que tiene miedo a que nunca le pase “nada” ya que piensa indirectamente que el matrimonio es ese algo que sí podría “pasarle”.

Blanca es esa mujer, que ha sido criada con raíces tradicionales, pero percibe que el mundo está cambiando, y ese cambio sugiere otras vías, otros caminos nebulosos, que aún no comprende del todo y para los que no tiene elementos de explicación, lo cual la confunde, sabe que tiene un camino trazado, pero percibe que podría haber algo más, algo diferente, sin atreverse a explorarlo.

Este personaje en la película de 2003 (encarnada por Maite Embil), tiene una historia no sólo bastante diferente, sino totalmente inventada. Para este personaje los guionistas han creado todo un perfil. Esta Blanca estudia en la Universidad una carrera que no le gusta, no tiene ideales, ha tenido muchas relaciones fallidas (que no le gusta que le recuerden) y que piensa que un cambio de apariencia mejorará su suerte en todos los aspectos de su vida o quizá en el único que le parece importante ya que atraerá a Diego, el muchacho que le interesa en ese momento.

En este orden de ideas primero la vemos lucir camiseta y pantalones de mezclilla para a las pocas escenas, sustituir los anteriores por faldas cortas multicolores, blusas, vestidos y tops con escote, con la intención de hacer surgir “la belleza escondida” (Rosas, 2003) según sus propias palabras. Lo cual efectivamente le gana la atención del joven que le interesa, ella piensa



Fig. 22. Blanca (Maite Embil) sonríe en la universidad. 2003.

que a pesar de ser llamada “golfa” por su hermano Esteban el cambio de apariencia ha valido la pena; sin embargo, esto se devela falso al final, cuando descubre (de forma humillante) que Diego solamente se acercó a ella para obtener sexo y ganar una apuesta con sus amigos. Después de la experiencia volvemos a verla como al inicio, mientras le dura la tristeza, para poco después entusiasmarse de nuevo esta vez con un muchacho que conoce en el trabajo de Jaime y así inicia de nuevo el ciclo.

Por último, encontramos a Jaime, el hijo menor, es el único que claramente esta fuera del patrón tradicional, aunque no por decisión propia, su homosexualidad parcialmente oculta lo mantiene a la defensiva “en estado de pre-conflicto” (Benedetti, 1985, p. 66). En un momento de la narración, cuando sus hermanos lo descubren ante su padre, cimbra a la familia entera y los pone delante de sus propios prejuicios. Sus reacciones de violencia (Esteban), angustia (Blanca), culpa (Martín Santomé) y finalmente huida y desafío (el propio Jaime) son las reacciones propias de una familia ante una desgracia que se antoja inevitable. Incluso más adelante cuando Martín trata de explicarse las causas de esta “desgracia” se pregunta primero “¿Hasta dónde llega mi culpa y comienza la de él?” (1985, p. 131) para varios días después pensar que él hubiera preferido que fuera “ladrón, morfinómano, imbécil” (1985, p. 142) y para concluir que “Nada de lástima ni ahora ni nunca” (1985, p. 142) pues se trata del hijo que más quería.

De Jaime (al igual que sus hermanos) no tenemos mucha información de su apariencia física, únicamente una frase en la que su padre dice que “no es nada feo”, por lo demás no tiene otro conflicto que el ocasionado por su homosexualidad, tiene amigos, tiene un trabajo en el que es apreciado, es generalmente agradable con su hermana y padre, sin embargo es su lucha interna contra sí mismo, lo que genera la discordancia, se oculta porque percibe la hostilidad en todas partes. Es un ir y venir entre esconderse y exponerse, es decir, se oculta por omisión, tiene amigos que no le gustan a su padre y que Esteban califica como “podridos” (1985, p. 26) hasta el momento en el que Blanca le hace saber a su padre que Jaime es un marica y que esta palabra no es un insulto que eso lo dice su hermano de sí mismo (1985, p. 130).

Tras la revelación, Jaime se va de casa, dejando una carta en la que da a conocer parte de su conflicto, dirigida a Blanca con quien tiene la relación más cercana, donde incluye un párrafo dedicado a su padre, que éste transcribe en su diario, en ella habla de sí mismo con el término “inmunda persona” (1985, p. 170) y trata a su vez de justificarse diciendo: “todos mis amores fueron platónicos” pero no puede evitar la amenaza posterior “por ahora” (1985, p. 171). Es esta la última noticia que tenemos de Jaime en el relato, pues, aunque se le menciona brevemente después, en realidad no se sabe qué fue de él.

En las películas, los actores que representaron a Jaime fueron Rodrigo Vidal (versión mexicana, 2003) quien lo representó a los 30 años y Óscar Martínez (versión argentina, 1974) quien tenía 25. Los dos tienen una larga carrera como actores en sus respectivos países, han participado en cine, teatro y televisión. Sus apariencias físicas son en general muy diferentes, Martínez, de rostro alargado y complexión delgada, Vidal, de rostro infantil y complexión media. La ropa de Martínez es la señal más clara de la época en la que se filmó la película (los pantalones acampanados, camisas sin saco ni corbata de grandes cuellos y la variada paleta de colores que la conforman). Mientras que la de Vidal es neutra, con camisas y pantalones en colores claros y corte recto.

El Jaime de Martínez, es un personaje que tiende a la confrontación, continuamente hace saber a su familia que no se esconde, e incluso confronta a su padre cuando este teme decir la palabra “marica”, pero con todo parece un tipo alegre en general, queda claro lo cercana que es la relación con su hermana Blanca y participa de buen grado en las celebraciones familiares.

En la novela, no existe una confrontación directa entre Jaime y su padre, todo lo sabe por intermediación de Blanca y Esteban. Contrariamente, en ambas películas esta oportunidad sí se da, en ambas Martín habla con su hijo, quien le hace saber de primera mano sobre su conflicto y lucha. En la película de Renan, la ocasión se da cuando al llegar Santomé a su casa, Blanca le hace saber que Jaime se va de casa porque “él es como sus amigos”, ante la reacción violenta de Martín, que sacude a

Blanca mientras le espeta: “vos sabes lo que estás diciendo” ella rompe en llanto, lo que lleva a Martín rumbo al cuarto de Jaime, quien empaca sus cosas, dando lugar a la confrontación que el libro nunca permite.

Es el momento más importante para el personaje (Jaime) dentro de la película. La violencia inicial de Martín se ha disuelto y solamente busca comprender, las preguntas ¿Por qué?, ¿Estás seguro? ¿Cómo no me di cuenta antes? llenan el dialogo de Santomé en tono lastimero. Mientras Jaime responde desafiante al principio para irse desmoronando poco a poco (con un comentario al calce por parte del director mediante un poster enrollado del que únicamente se lee, “que tenía necesidad de un amigo”) para concluir con un abrazo entre ambos mientras Jaime llora desconsolado.

Tras la escena anterior no vemos más a Jaime, pero su presencia se hace presente indirectamente; unas escenas más adelante aparecen Alejandro Ferrero (amigo de Jaime) para solicitar unas herramientas, este personaje creado *ex profeso* para la película, es un confrontador, al poner de manifiesto un prejuicio concreto: la idea de que una persona no es homosexual, sino que se transforma en ello a causa de otro que lo ha “pervertido”. Así pues, en la película Santomé le da vueltas a esta idea, preguntándole al hombre si Jaime vive con él, para después preguntar en tono de reclamo si no es demasiado “grande” para ser amigo de Jaime. Como respuesta Ferrero, con tranquilidad presiona a Martín para que este ponga abiertamente sus pensamientos en palabras, hasta que se decide a hacerlo él de forma contundente y le dice: Usted piensa que yo soy el degenerado que pervirtió a su hijo y no se anima a preguntarme, pregúntemelo (Renan, 1974). Martín se queda sin palabras y finalmente declara la raíz de sus miedos: la ignorancia; porque él “no entiende nada de esas cosas” (Renan, 1974) aún sin atreverse a mencionar la homosexualidad concretamente.

Por su parte Jaime presentado en 2003 por Rodrigo Vidal para la versión mexicana, es anñado y débil. Habitual blanco impotente de las agresiones físicas y verbales de su hermano Esteban, quien lo golpea, aleja de sus amigos e insulta en cada ocasión

posible. Las respuestas de Jaime son normalmente defensivas, conciliadoras o quejas del maltrato sin llegar en ningún momento a una solución. Hasta que Esteban decide descubrirlo delante de su padre, “tienes un hijo maricón” (Rosas, 2003) son las palabras exactas, secundado por Blanca quien anima a Jaime a decirlo de una vez, Jaime acorralado termina diciendo “Es verdad lo que ellos dicen. Soy homosexual” ante la confesión, su padre grita: “lo que nos faltaba, carajo”, (de nuevo la reacción ante una inminente tragedia) lo cual provoca que Jaime decida irse de la casa para que no se preocupen más por él.

Después de estos acontecimientos, Martín Santomé es confrontado con sus prejuicios acerca de la homosexualidad, esta escena que podría considerarse como paralela a la Alejandro Ferrero en la versión argentina, ocurre de forma menos dramática, y más informal (mientras hace la compra en el supermercado), aquí no es un extraño quien enfrenta a Santomé con la realidad del hecho sino la propia Laura Avellaneda, a ella le confiesa sentirse confundido, indignado y avergonzado, mientras que ella le responde que únicamente se trata de una preferencia sexual y que al ser su hijo debe aceptarlo como es, y pone la relación de ellos como ejemplo, pues ante la diferencia de edad entre ambos podría calificársela como inmoral así que lo conmina a hablar con su hijo y pedirle que regrese.

Lo cual deriva, por supuesto en ese encuentro entre padre e hijo que, como Renan, Rosas Priego también quiso llevar a cabo. Ocurre por oposición al de Renan en un exterior, no es un acuerdo pactado, sino que Martín lo ve por casualidad y aprovecha la ocasión en una banca pública, primero algunas preguntas triviales, es Jaime quien decide hablar, le ratifica su amor de hijo y le pide perdón por “avergonzarlo”; tras lo cual se resuelve velozmente el conflicto cuando el padre le responde que “sea como sea, nunca lo avergonzará” (Rosas, 2003) para abrazarse mientras Jaime murmura: gracias. Una vez resuelto el conflicto, se ve a Jaime presente en el funeral de Avellaneda, dando a entender que la unión de la familia se ha restablecido.

Son pues los tres hijos de Santomé tres formas de enfrentarse a la vida, el que sigue los parámetros preestablecidos, quien lucha entre si seguirlos o no y el que

explícitamente es discordante a ellos. Son los tres motivos del autor y los directores para dar sus opiniones sobre temas concretos.

Dentro del ámbito familiar también están sus amigos de infancia, a quienes hace años que no ve, en la novela se mencionan cinco, Mario Vignale “El Adoquín”, Prado “El Conejo”, Aníbal, Falero y Escayola. De ellos sólo a Aníbal ve con cierta frecuencia, aunque con intervalos de varios años. Prado y Falero solamente son mencionados una vez, cuando hace un recuento de sus antiguos amigos y al mirar unas viejas fotografías.

En cuanto a Aníbal y Escayola la narración hace un antes y un después, primero una especie de remembranza sobre su aspecto físico y sus puntos más distintivos: Aníbal era católico, mujeriego, activo, creador y categórico; Escayola era un adolescente flacucho alto y nervioso, con una plática regocijante (Benedetti, 1985, p. 77) para luego al encontrarse con ellos muchos años después y descubrir vagamente lo que el tiempo les ha hecho: Ve a Aníbal “más gastado”, su bigote se ha deshilachado, está más flaco, para concluir que “Aníbal ha perdido su goce de vivir” (1985, p. 66) mientras que Escayola ha aumentado descomunalmente de peso y su plática ya no tiene ese toque gracioso sino que tiende a la tristeza.

Mario Vignale en realidad nunca fue su amigo, Santomé lo califica desde el inicio de la narración como “un imbécil que siempre se pegaba... la misma expresión pajarona, la misma carne fofa...” (1985, p. 34) lo encuentra por casualidad, no lo reconoce, ni su nombre y cuando casualmente asocia su nombre con el apodo se da cuenta que no ha cambiado, solamente ha reafirmado los rasgos que le parecían desagradables desde siempre.

En las adaptaciones, la versión de 2003 los elimina a todos, no hay ninguna referencia a su existencia, reduciendo el ámbito familiar de Martín Santomé a sus hijos. En cuanto a la versión argentina, únicamente conservan a Vignale, tomando de la novela casi exactamente las escenas del encuentro casual, y la visita de Santomé a la casa de Vignale, confiriéndole a la vida del protagonista un matiz más desolado al tener como único amigo a alguien que en el fondo le desagrada.

3.3.2.4. La vida en la oficina

El otro lado de la vida de Santomé se encuentra en su trabajo donde ha pasado buena parte de su tiempo. “La oficina”, como la llama genéricamente, es una pirámide jerárquica en la novela, el Directorio está en la punta de esa pirámide, personas que toman las decisiones y se infiere son los dueños, un grupo fantasmal, que existe, se sabe que está ahí, pero nada más. Santomé los describe como hombres “asquerosos y huecos” que cubren con una “sólida hipocresía”, “la soledad del que ni siquiera se tiene a sí mismo” (Benedetti, 1985, p. 156), sólo se menciona el apellido de su presidente Valverde. Santomé tiene la impresión de que no son personas sino cosas, aunque lucha contra ello y se dice a sí mismo que a pesar de todo son personas, aunque no lo parezcan. Después de ellos está el gerente, un tipo apodado “El Cangrejo” definido como “ordinario y cobarde” (1985, p. 142), quien es responsable del trabajo ante el directorio y de transmitir las decisiones de éste a todo el personal mediante los subgerentes y jefes de departamento. En este nivel, el de jefe de departamento, es donde se ubican Santomé, Martínez y Suarez, identificados únicamente con sus apellidos como el resto del personal.

A cargo de Santomé trabajan Méndez, Muñoz y Robledo y se les unen Santini Sierra y Avellaneda como nuevos empleados. Sobre el ambiente de oficina y las personas que ahí trabajan, Santomé tiene opiniones concretas, no los considera sus amigos, ni siquiera considera que exista la posibilidad, son personas que están obligadas a convivir juntas,



Fig. 23. El equipo de trabajo de Martín Santomé. *La Tregua*. 1974.

“hacen chiste, se intercambian quejas, se transmiten chismes, murmuran del directorio en general y adulan a cada director en particular” (Benedetti, 1985, p. 117)

que se unen para molestar exclusivamente para combatir el tedio, a veces con desastrosas consecuencias, como se ve en las dos anécdotas más significativas de la oficina que son burlas; la primera, una broma gastada a un joven del departamento de ventas llamado Menéndez, que pone al descubierto lo vacía de la vida de oficina, y el deseo anhelante de salir de ella. Y la segunda es un chisme y una burla ocurrida a Suárez, quien obtenía ventajas laborales por ser la pareja de la hija del presidente del Directorio y se vanagloriaba de ello; por lo tanto, cuando esta relación llega a su fin y por medio de una trampa lo corren del empleo todos se unen para regodearse. En ambos casos se pone al descubierto la mezquindad del ambiente de oficina, lo desesperanzador que es para los empleados y cómo los mecanismos de solidaridad y válvulas de escape solamente aumentan la toxicidad del mismo.

Las películas, han tomado cada quien una parte de las anécdotas de la novela, la argentina tomó la de Menéndez, redireccionándola a Sierra para escenificarla al completo: la emoción de éste, al creer que ganó la lotería, cómo maldice la vida de oficina y al gerente para al final desmoralizarse en el baño al saber la verdad y mandar a sus compañeros y su ofrecimiento de ayuda económica, literalmente a la mierda. También en la versión argentina y a raíz de otra burla, Santini reacciona a los gritos, preguntándoles si de verdad no quisieran una vida diferente, haciendo cosas diferentes en lugar de esa vida miserable (Renan, 1974), pero el intento de rebelión que impresiona a todos termina rápidamente cuando Santomé les pide que se calmen y todos regresan a sus labores en silencio. Por otra parte, la versión mexicana ha tomado la anécdota correspondiente a Suárez, escenificando varias escenas de su relación con la hija del dueño, su prepotencia, la forma en la que escala posiciones debido a ella y finalmente su humillante despido.

Es claro que Sergio Renan ha querido darle a la vida de oficina un papel importante en la narración equilibrándola con la vida familiar para ver cómo ambas se trastocan por la aparición de Avellaneda. Mientras que para Rosas Priego la historia de amor y los dramas familiares son en sí la historia, ya que la oficina es un simple espacio para conocer al interés romántico e iniciar la relación.

3.3.3. Referencias culturales y populares

Este apartado puede dividirse en tres aspectos, los primeros son las palabras, modismos o expresiones, el segundo los dichos populares, y el tercero las referencias propiamente dichas a otras obras de arte o sus autores.

En primer término, las palabras, a lo largo del texto se utilizan varias, generalmente adjetivos que son modismos propios de Uruguay a veces compartidos con otros países de América Latina. Tenemos pues, palabras como pituco (a) (Benedetti, 1985) que según el Diccionario de la Real Academia, refiere en Uruguay y en otras partes a un presumido, o a quien se esmera mucho en su arreglo personal, esta palabra es utilizada por Martín Santomé tanto para referirse a unas jóvenes anónimas que ve pasear por el parque (1985, p. 14) como para señalar el desagrado que le inspiran los amigos de su hijo Jaime (1985, p. 98) quienes a su vez utilizan de forma despectiva y a manera de queja el término “laburo” (1985, p. 98) para referirse al trabajo que le impide pasar tiempo con ellos.

En general los modismos utilizados en la novela sirven para calificar de forma negativa; a alguien que intenta sobornar se le define como “coimero” (1985, p. 19); a Suárez por utilizar su relación sentimental con la hija de un miembro del Directorio para obtener ventajas económicas se le cuelga la etiqueta de “cafisho”, es decir, proxeneta (1985, p. 37) o para expresar la sospecha sobre alguien (Esteban) que sufre de remordimientos por un comportamiento cuestionable se utiliza la expresión “tener una cola de paja” (1985, p. 109).

También dentro de la novela tenemos tres sustantivos con connotaciones ambiguas: gaucha y su derivación gauchada además de la palabra programa. Sobre gauchada, la Real Academia la define como: Ur. Arg. Servicio o favor ocasional prestado con buena disposición. La parte ambigua sobre este término la aporta la novela ya que en las dos ocasiones en que se utiliza son para referirse al gerente (Benedetti, 1985, p. 37) y a una institución del gobierno (1985, p. 93) de quienes no se puede esperar nada desinteresado por lo tanto el empleo es más bien mordaz o cínico. Programa (Benedetti, 1985, p. 45) es un término utilizado con las mismas connotaciones cínicas

que el anterior, utilizado por varones para referirse a relaciones románticas y sexuales pasajeras o furtivas.

En cuanto a dichos propiamente, tenemos dos, ambos empleados por Martín Santomé, quien una tarde tras un trabajo extenuante, manifiesta que “trabajo como un negro” (Benedetti, 1985, p. 103) y poco después buscando que su relación con Avellaneda se mantenga feliz con ayuda de la suerte decide “presionar a Dios” y “tocar madera sin patas” (1985, p. 111) expresiones opuestas, una con claros tintes histórico racistas (referencia al trabajo extenuante de la esclavitud negra) y la otra que mezcla la magia con la religión buscando obtener un beneficio.

Un par de frases más dentro de la novela están asociadas a la educación, entendida ésta como aquello que se espera de las personas ante una situación determinada dentro de la sociedad, así nos enteramos que son reglas tácitas de sociedad “que cuando uno se porta bien, no tiene que reconocerlo” (1985, p. 94), esto es algo que se enseña a las personas desde “chico”. Por su parte se espera que cuando a un hombre “lo tratan de cornudo” es decir que su mujer le es infiel; la reacción tradicional es responder con una palabrota (1985, p. 120) para zanjar la cuestión. Sobre las referencias a otras obras de arte, la novela inicia con el siguiente epígrafe:

Mi mano derecha es una golondrina
Mi mano izquierda es un ciprés
Mi cabeza por delante es un señor vivo
Y por detrás es un señor muerto

Vicente Huidobro (Benedetti, 1985.)

Este verso corresponde al poema *Canción de la Muertevida* del chileno Vicente Huidobro (1893-1948) con él, Benedetti da la bienvenida a su obra, a la dualidad de un hombre (su personaje Martín Santomé) que tiene ya muchos años anquilosado por la rutina y que la aparición fortuita del amor y la juventud le permiten plantearse

la posibilidad de vivir nuevamente, es entonces este verso, única referencia literaria en toda la novela, un resumen cifrado.

Hay además varias referencias musicales y cinematográficas, al protagonista le parece que una frase suya o el rostro de un santo tienen similitudes con el popular compositor nacionalizado argentino (aunque hay controversia en cuanto a su lugar de nacimiento que unos sitúan en Uruguay y otros en Francia) Carlos Gardel (1890-1935). También vemos a la pareja protagonista acudir al cine para ver a Alida Valli (1921-2006) “sufrir por” Farley Granger, sin ser mencionada en el texto la película en cuestión es *Senso* (1954) dirigida por Luccino Visconti la cual a su vez está basada en la novela del mismo nombre del italiano Camilo Boito y trata sobre los infortunados amores entre una condesa italiana y un oficial de la ocupación austriaca.

Dentro de la novela, se hace mención a varios pintores por parte del protagonista, señalando que nuestro oficinista es un hombre sensible al arte, capaz de reconocer una obra del Goya contenida en un almanaque olvidado de su oficina (Benedetti, 1985, p. 13) lo mismo que desear que en un su casa hubiera la posibilidad de tener una reproducción (y al mismo tiempo hace una crítica a los pintores contemporáneos) de algunos de los retablos toledanos de El Greco; de un lluvia de color impresionista de Monet o Renoir; tal vez llevarlo más lejos con un Gauguin (1985, p. 104). Sin embargo, cuando tiene la posibilidad de decorar a su gusto un espacio (el departamento que comparte con Avellaneda) decide replegarse a las imágenes celestiales de Fray Filippo Lippi que ella en su primera visita confunde con Botticelli (1985, p. 105).

Más adelante, Avellaneda utiliza los intereses políticos y filosóficos de su padre para subrayar su opinión de él (“vive fuera de este mundo”) pues cuenta que se reúne con amigos teósofos y glosa a Blavatsky (1985, p. 106), la fundadora de la Sociedad Teosófica (1975), autodenominada médium, clarividente y acusada por muchos de racismo y fraude. Así, con un solo nombre, Avellaneda hace saber al lector que su padre es básicamente ingenuo y propenso al esoterismo. Además, es un hombre

contradictorio ya que unido a lo anterior es anarquista, organiza reuniones en las que se discute sobre las ideas de los filósofos rusos Bakunin (Mijail, 1814-1872) y Kropotkin (Piotr, 1842-1921). Cabe señalar que la Teosofía era y es abiertamente opositora a la Logosofía, forma filosófico-religiosa la cual Benedetti se adscribió siendo muy joven y de la cual renegó años después al calificarla como un fraude. Es posible que, al mencionar a uno de estos sistemas, los teósofos, este haciendo un comentario sobre ambos.

Todo esto nos habla de una época en la que las ideas socialistas y anarquistas circulan por toda América Latina unas veces vistas con esperanza y otras con temor. Sobre el medio político local, hay una sola mención indirecta y es cuando una señora anónima que discute con Santomé en un camión se define como “Batllista” (Benedetti, 1985, p. 154) nombre que se le dio al movimiento encabezado por quien fue presidente de Uruguay en dos ocasiones (1903-1907 y 1911-1915) José Batlle y Ordoñez que pretendía construir un Estado distribuidor de la riqueza.

En cuanto a las películas, las referencias culturales son todas modificadas, no sólo por una cuestión propia de la construcción cinematográfica; sino que al ser escenificadas en países y en un momento temporal diferentes al concebido para la novela los realizadores consideran necesario eliminarlas o sustituirlas por aquellas que se encuentren cercanas al momento espacio temporal de sus creaciones.

En ambas películas las referencias a otras obras artísticas son casi nulas, la única excepción está en la música de cada película, que en el caso de la versión argentina es un tango que lleva el nombre de la película, escrito por el argentino Julián Plaza específicamente para la cinta y que él interpreta en compañía de su orquesta. Mientras que, para la versión mexicana de 2003, no hay una canción sino música ambiental que acompaña a los personajes y da énfasis al momento por el que están pasando.

Por último, es relevante señalar que a lo largo de la película mexicana se busca mostrar las locaciones en las que se filmó, Boca del Río y Veracruz, haciendo énfasis en sitios turísticos, con amplias panorámicas del puerto, sus bellezas y tradiciones,

además de insertar a lo largo de la trama, fotogramas donde se incluyen marcas comerciales a las cuales se les agradece por su apoyo en los créditos finales de la película.

En resumen, la transformación que se da entre una adaptación y otra reside en el tema central que pasa de la monotonía al amor transformando un drama en un melodrama. Este no es un asunto menor ya que desplaza o trastoca todo el enfoque dejando la impresión de no tratarse de la misma historia y en el fondo no lo es, el cambio geográfico mas el temporal parecen dar como resultado una trivialización, no es que en 2003 en México no exista o no sea un tema importante la monotonía laboral y sus consecuencias es que se realizó para hacerla más digerible y popular.

CONCLUSIONES

La vida cotidiana es un tema que atrae al cine desde sus orígenes, las primeras vistas como “Salida de talleres” (Lumiere 1895) o la famosa “llegada del Tren” (Lumiere, 1895) son solo algunos ejemplos. Los primeros cinematógrafos eran utilizados para captar unas cuantas escenas y luego ser exhibidas como curiosidades; a pesar de ello estas breves “vistas” ya contaban algo y al mismo tiempo se constituían en documentos de primera mano, sobre el mundo en el que fueron filmadas estas pequeñas películas por su intermediación es posible ver carretas, bicicletas y ferrocarriles, pero también las actividades diarias de ricos y pobres, el vestir y el actuar.

Poco después George Méliès, descubre la capacidad del cine para relatar ficciones, incluso inventa los primeros efectos especiales y trucos de montaje para recrear fantasías. El cine tendió puentes con otras artes narrativas como la literatura y el teatro, se nutrió con elementos de ambos y los entretendió con los propios, el movimiento y el montaje. El cine se expandió entonces y continúa haciéndolo, habla de magia e imposibles, sueños y pesadillas, pero nunca ha dejado su interés por lo cotidiano, lo familiar, la vida de las personas sus emociones y experiencias diarias, quizá esa sea la razón de su extraordinario éxito. El cine como la Historia ha querido abarcar todo lo que los hombres viven, piensan, sienten y sueñan.

Santa y *La Tregua* son dos novelas que tienen en común temas cotidianos cuya importancia ha trascendido en el tiempo, Estos son: La familia, el trabajo, la homosexualidad y las mujeres. En las novelas tanto Gamboa como Benedetti exponen situaciones en la que cada miembro se define por alguna de estas cuatro grandes etiquetas y con ello nos da un reflejo de las ideas que de ellas tenían. En este caso la señal se planta en la fecha de publicación de las novelas (1903 y 1960 respectivamente).

El cine de ficción clásico tiene y siempre ha tenido como función entretener y divertir, pero al mismo tiempo es un vehículo de transmisión de ideas, actitudes y prácticas sociales que se transforman o refuerzan por medio de símbolos. Si bien, estos símbolos no son la realidad, tampoco están ajenos completamente a ella. Y, por lo tanto, es a su modo una fuente más para la historia y como toda fuente histórica está sujeta a interpretación ya que ninguna es la historia en sí misma.

Cuando los cineastas toman las novelas para hacer su propia obra artística (las películas) no pueden y en muchos casos tampoco quieren sustraerse de su entorno, así como los novelistas tomaron ciertas experiencias de vida para crear sus historias, los cineastas incluyen su punto de vista en la película, su forma de ver, aunque también nos legan la forma en la que les es permitido hablar del tema en cuestión. Incluso aunque elijan ubicar la película en “el pasado” como es el caso de S43 y S68) lo que muestran es la idea que ellos tiene de ese pasado, mientras que manifiestan sus intenciones de tratar los temas desde su presente si eligen actualizar la historia, como es el caso de *La Tregua* en sus dos versiones.

El primer tema es la familia, en ambas existe un núcleo familiar con ausencia, Santa tiene a su madre y a sus hermanos, mientras que Martín Santomé representa el mismo el papel de padre de tres hijos adultos. La familia es representada en Santa como un lugar seguro, conocido en donde todos tienen sus actividades definidas la madre hace labores del hogar con ayuda de la hija y los hermanos salen a trabajar para sustentarlos a todos. Cada uno tiene cierta cuota de autoridad menos la hija Santa, la madre por serlo y los hermanos en su calidad de hombres. La familia de Santomé comparte esta organización, porque Blanca la hija es la única que se dedica a labores domésticas mientras que los hombres (hermanos y padre) tiene trabajos fuera de la casa.

La familia en Santa mantiene en todos los casos (películas y novelas), la idea del honor de la joven como una extensión del honor de la familia este honor consiste fundamentalmente en permanecer “pura” es decir no tener relaciones sexuales. Por ello cuando esto ocurre la reacción de la familia define la fragilidad de este honor. La

novela utiliza un aborto espontáneo para enterar a la familia que Santa ha sido seducida, esto ocurre meses después de la huida/abandono del militar Marcelino por lo cual no hay lugar a dudas de lo que ha pasado, cuando la muchacha se niega a revelar el nombre de su seductor la familia pierde la posibilidad de reclamar la reparación de la falta y por lo tanto el único camino que les queda es echarla de la casa familiar porque su deshonor “apesta todo cuento la rodea” (Gamboa, p. 80) es decir la deshonor se extiende a todos los miembros.

En los fragmentos de la película de 1918 no nos queda nada que clarifique cómo decidió el cineasta dar este proceso, solo vemos el resultado, la familia se une para informar a Santa que ha sido expulsada de la casa. Tomando fragmentos de la novela se refuerza el deber de expulsarla por las mismas razones anteriormente descritas es un deber expulsarla para proteger a los miembros restantes de la familia.

En S32 Antonio Moreno se separa de la novela, da autoridad a los hermanos por encima de la madre, son ellos quienes dictan lo que es correcto y lo que no (como salir sola de noche o dar de que hablar). Las “habladurías” juegan un papel importante son estas las que alertan a los hermanos, quienes amenazan a Santa e indirectamente a su enamorado (que reconoce su autoridad al ocultarse de ellos), es la duda que ellas han implantado lo que los lleva a interrogar a Cosme un niño que según ellos “sabe todo lo de Santa” y con ello se descubre el amorío. Así, el director evita el escabroso (y fácilmente censurable) tema del aborto. Es decir, los chismes y habladurías tienen peso para poner a la familia en alerta sobre posibles riesgos a su honor, pero no el suficiente para darlas por ciertas de inmediato.

Foster (1943) decide ser arriesgado y sugerir el aborto, aunque en aras de evitar la censura (ya que el Reglamento de censura cinematográfica (1941), cuidaba que no se atentara a la moral pública o se exaltaran los vicios) muestra a la protagonista apenada por el hecho y culpa al militar tildándolo de asesino. La familia a pesar del deshonor cuida de la muchacha durante su convalecencia y es hasta que recupera la salud que la madre le ratifica su amor incondicional, pero no puede ignorar su falta

por lo tanto le pide que se vaya. El director quiere mostrarnos no una familia que juzga y castiga sino una doliente cuya madre viste de luto por la tragedia que ha acontecido que se mantiene seria mientras tiene a su hija deshonrada delante pero apenas se va sufre por ella, mientras que la reacción de los hermanos es ira y vergüenza uno le dirige una mirada de rencor y luego un gesto altivo mientras que el otro inclina la cabeza para no mirarla.

Por último, S68 nos presenta no a una familia sino solo a la madre (aparecen los hermanos, pero son dos actores apenas visibles y sin diálogos). Una madre que juzga desde el primer momento y la llama perdida, la salida de Santa de la casa familiar no es una expulsión sino el resultado de un enfrentamiento entre ambas y culmina con la promesa de venganza de la joven, además la Santa de Julissa es la única que se alegra de que el aborto ocurriera pues piensa que un bebé era una carga que solo le hubiera generado más problemas.

Volviendo a *La Tregua* la familia aquí es la razón por la que Martín Santomé llegó al punto en el que inicia la narración, sus obligaciones para con ellos lo mantuvieron en ese trabajo y rutina hasta llegar a la edad de jubilación es decir hasta cumplir cincuenta años, considerando que la esperanza de vida en Uruguay en 1960 era de 67 años (datos Banco mundial) es casi toda su vida. Para cuando la narración inicia la familia se encuentra en proceso de cambio, los hijos ya adultos están en busca de su desarrollo personal y su padre tiene poca participación en las decisiones que ellos van tomando.

Los hijos ya no necesitan a un padre que se está haciendo viejo, pero le utilizan de paramento negativo para sus propias decisiones. Esto apenas se esboza en la novela, pero se amplía y afianza en la primera versión de 1974. Con catorce años de diferencia y otra ubicación temporal, el cineasta Renan refleja en los tres hijos los conflictos y transformaciones en los que se debatía la juventud de los setentas en Argentina. El mayor sigue los pasos de su padre, pero por obligación reaccionando con cinismo o indiferencia, la hija se siente insatisfecha, pero a pesar de todo siempre pone buena cara y se refugia en las labores hogareñas mientras que el más

joven se siente marginado por lo que llora y huye de la casa familiar. En la versión de 2003, el cineasta crea historias melodramáticas para los dos hijos mayores, así modifica la naturaleza del conflicto pasa de ser interno a deberse a circunstancias ajenas a ellos. Con esta decisión Rosas Priego resta importancia a los dilemas internos de la familia que insinuaba Benedetti y subrayó Renan en favor del melodrama juvenil y familiar.

El segundo gran tema es el trabajo, los dos protagonistas están definidos por sus actividades laborales, Martin Santomé trabaja como empleado de oficina y Santa es prostituta. El de él es considerado un empleo respetable; el de ella más que un empleo es una forma de vivir, algo que le acompaña todo el tiempo. La imagen de la prostitución en las versiones cinematográficas va de la mano con la moral y la censura, los creadores de S18 tenían en mente la ley de 1865 que imponía a las prostitutas la obligación de vestir recatadamente y no hablar a los hombres cuando estuvieran en compañía de una mujer “decente” incluso en las otras tres versiones hay trazas de esta ley y su reglamento (publicado en 1898) consignando las revisiones médicas semanales, el registro (en S68 fichaje) de la prostitutas y las penalizaciones por no cumplir con las disposiciones.

Tomo como referencia el reglamento porfirista porque salvo S32 las demás ubican su narración en este momento de la historia mexicana además muchas practicas descritas en la novela y las películas aún son leyes vigentes en el país a pesar de los cambios en leyes y reglamentos a lo largo del tiempo como la obligación que tienen las prostitutas de registrarse ante la Secretaria del Trabajo (Ley de 2014) a pagar impuestos o comprobar que su estado de salud es bueno (Reglamento de trabajadores no asalariados del Distrito Federal).

Por su parte, Martin Santomé trabaja en una empresa de autopartes, las versiones lo ubican en una empresa anónima y agencia aduanal respectivamente, no es que su trabajo lo defina, es algo más interno siente que el trabajo y la rutina que este le ha impuesto es una carga/condena que debe soportar o por lo menos lo hará hasta el

día de su jubilación, contrario a Santa cuyo estigma de prostituta no podrá abandonar nunca.

Trabaja en esa oficina por obligación primero, después por la costumbre y finalmente por la promesa de la jubilación cercana y el tiempo libre que viene con ella. Él continúa mecánicamente y es no pensar en ello lo que le ayuda a sobrellevar el día a día. La película argentina pone el tedio y la monotonía de este trabajo en el centro de la trama, utiliza todos los recursos cinematográficos a su alcance para ello: paleta de colores neutros en el escenario, el mobiliario y el vestuario, así como tomas cerradas que crean un ambiente opresivo. En 1974 gobernaba en la Argentina la viuda de Perón, María Estela Martínez; Chile y Uruguay habían caído bajo una dictadura militar y Argentina estaba en el mismo camino, ocurrían las primeras actividades de la llamada "Operación Condor", en general era una época difícil para el pueblo argentino y tener un empleo seguro era algo muy apreciado. Sin embargo, Renan veía el empleo de oficina como una labor que deshumaniza con base en repetición y monotonía. Si bien parece esta una película que tiene poco que ver con los sucesos que ocurrían en ese momento, la adaptación de Renan nos dice que sumirse en la rutina a forma de evasión no era la respuesta ni un refugio, era una trampa.

Rosas Priego diluye la monotonía de trabajo, el Martín Santomé de su película manifiesta estar deprimido a causa del tedio, pero esto solo está presente como discurso en un par de frases (extraídas de la novela), porque durante las horas de trabajo sus expresiones son de confort y hasta de alegría, es en su casa donde está a disgusto. El cineasta no ve el trabajo de Santomé como una carga. El romance y la diferencia de edad entre la pareja son temas presentes desde la novela, que sirven como pausa (literalmente como una tregua) una isla en un océano de monotonía que le devuelve al protagonista la esperanza, aunque sea temporalmente. La monotonía no es el tema central sino el amor y en función de ello el trabajo solo es un vehículo que proporciona la situación para conocer al interés romántico.

El tema de la homosexualidad tratado en ambas novelas era entonces un tema polémico y lo sigue siendo. *Santa* trata la homosexualidad femenina, *La Tregua* la

masculina. Si trazamos una línea transversal entre las dos novelas y las seis películas, veríamos que la homosexualidad es tratada con cambios y permanencias. Los cambios van de considerarla “vicio abominable” (*Santa* la novela), una enfermedad que es la peor de todas incomprensible, pero digna de compasión; una patología psiquiátrica (*La Tregua* 1974) a una preferencia sexual que requiere respeto (*La Tregua* 2003). Las permanencias son la aversión como primera reacción (en las dos novelas y las seis versiones cinematográficas) y la sensación de tragedia y las burlas (de nuevo las dos novelas y las dos versiones de *La Tregua*). Considero que es un tema común a ambos porque es tratado en las novelas, aunque en ninguna de las versiones de *Santa* se toca el tema este silencio también nos da pistas entorno a la opinión que de ella se tiene en el momento en que fueron filmadas, como veremos más adelante.

Estableciendo una ruta paralela, la homosexualidad masculina fue considerada en las dos versiones de *La Tregua*, los dos cineastas deciden crear una escena que en la novela no existe (Jaime confesando su homosexualidad a la familia) y que solo se toca de forma indirecta. En ambos la primera reacción es de rechazo, ira y después tristeza, en los dos casos el padre hace un esfuerzo para comprender a su hijo.

La versión de *La Tregua* de 1974 incluye un personaje creado expresamente para la película, este sirve para confrontar a Martín Santomé con sus ideas entorno a la homosexualidad, se pregunta si este hombre “pervirtió” a su hijo acorde con las ideas que prevalecían en la Argentina de los años 70 en la que la homosexualidad era una patología social, es decir, una enfermedad y como tal podía “contagiarse”. Baste decir que esa era la opinión vertida en el último congreso Nacional de Cultura y Educación en 1972 (Theumer, p. 113) y que fue refutado hasta un año después por la Asociación Americana de psiquiatría al eliminar a la homosexualidad como enfermedad de su manual de diagnóstico y tratamiento de trastornos mentales, lo que no modificó la posición de la Organización Mundial de la Salud, que la eliminó de su lista de enfermedades hasta 1990.

En ese momento también se pensaba que la homosexualidad era una enfermedad “que venia del extranjero” (Theumer, p. 112), este hombre es el extranjero simbólico de la familia es ajeno y desconocido, y por lo tanto con obscuras intenciones. Martín Santomé es la sociedad argentina que “no entiende nada de esas cosas”, mientras que veía atónita cómo esas cosas se organizaban en colectivos como el Frente de Liberación Homosexual (1971) se hacían visibles y presentaban demandas. Renan mantiene en las dos escenas referentes a la homosexualidad, la voluntad de comprender, que el libro no tiene.

Pasando a México *La Tregua* en su versión de 2003 tiene una actitud conciliadora, si bien la primera reacción es negativa, el cineasta agrega una escena de reconciliación entre Jaime y su padre en la que este último le manifiesta su total aprobación y cariño. En esta versión es Esteban el hijo mayor quien representa a aquellos que aún consideran la homosexualidad (aunque sea la de otra persona) como motivo de vergüenza, humillación y burlas mientras Martín Santomé busca adaptarse a la nueva circunstancia por medio del diálogo y la reflexión.

Entre 1974 y 2003 la relación entre el colectivo LGBT y las sociedades latinoamericanas ha ido transitando por diferentes caminos de forma lenta, progresiva y a veces sesgada, pero con pasos significativos hacia la tolerancia y el respeto. Me queda claro que Argentina y México son pueblos diferentes y cada uno tiene su forma de abordar el tema de la homosexualidad, pero la presencia de leyes o pronunciamientos oficiales parecidos en ambos países entorno a los homosexuales en estos dos momentos como la Ley nacional mexicana contra la discriminación promulgada en 2003, o los diversos intentos (2005, 2006 y 2007) de modificar la ley antidiscriminatoria de 1988 para que incluyera la preferencia sexual como motivo de discriminación, me lleva a concluir que se pueden establecer ciertas semejanzas entorno a la homosexualidad masculina.

Por su parte, *Santa* toca el tema entorno a la homosexualidad femenina, pero esto solo ocurre en la novela, en las películas no se menciona salvo quizá en *S68* quien incluye una mera alusión. En la novela era claro que el personaje de “La gaditana”

estaba enamorada de Santa y hace algunos intentos de acercarse a ella con intenciones románticas, pero Santa reacciona con incomprensión y después con repugnancia. La novela define este comportamiento como un “vicio que florece en los burdeles” (Gamboa, p. 157) pero que de todos modos merece definirse como una especie de amor, aunque deformado.

Nada de lo anterior es visible en las películas y la base puede ser la censura que se ejercía sobre la cinematografía mexicana S32 y 43 estaban regidas por el reglamento carrancista de Censura Cinematográfica (1919) y su Consejo de Censura que tenía como función autorizar o no la exhibición de una película en México (nacional o extranjera) a prácticamente criterio propio ya que la causal principal para denegar el permiso es que se considerara que la película tenía algo “denigrante para el país”, sin explicar las características que calificaban para denigrante; por lo tanto es fácil concluir que los cineastas valoraron el tema de la prostitución lo suficientemente atrevido como para agregar otro comportamiento considerado vicioso. De hecho, ya era un éxito si lograba pasar la censura informal que ejercieron en su momento el Consejo Eucarístico Nacional o la Asociación Mexicana de Protección a la Infancia. Por su parte S68 se regía por la Ley cinematográfica (1949) que incluía ya una clasificación de películas (las ya conocidas A, B y C) pero en cuyo reglamento (1951) se prohibía expresamente el lesbianismo (Art. 71 fr. II).

Si bien Gamboa había buscado protegerse (con medianos resultados) al plantear la enseñanza didáctica como objetivo de la novela, los creadores de las películas prefirieron eliminar el tema transformando a “la gaditana” en una más de las prostitutas. Como ya mencioné S68 incluye una pequeña alusión (La cara de desagrado de “la gaditana” ante el triunfo de Santa en el burdel) pero esta es tan tenue que podría hacer referencia a otra cosa, es decir, podría tratarse de un ardid para eludir la censura y dejar un guiño para ser entendido solo por los lectores de la novela o simplemente no significar nada relacionado con este tema.

Otro tema compartido son las mujeres, quiénes son ellas, cuál es su papel en la narración son preguntas que nos dicen qué actitudes, prácticas sociales, y labores

resaltan los cineastas en ellas. En *Santa* sólo cuatro tienen nombre propio: La propia Santa, Agustina (su madre), Doña Elvira y Doña Nicasia; dos más se las nombra por apodo: Pepa y “La Geditana”. Además del colectivo representado por las prostitutas, de estas últimas de las cuales forma parte Raquel, el personaje creado en S43 y del que ya hablamos. En *La Tregua* el total es de tres, dos con nombre propio Laura Avellaneda y Blanca Santomé; la tercera solo es conocida como “la hija de Valverde”.

En las películas sobre Santa se concentran una gran cantidad de elementos que marcarían a la cinematografía nacional, los dos más importantes, Agustina y Santa, tiene que ver con papeles asignados a mujeres. Agustina es el germen de la madre abnegada que sufre por las acciones de sus hijos, que los quiere a toda costa (impura y todo... escribió Gamboa) pero siempre fiel a lo honesto, a lo decente y al deber ser. Su participación en todas las películas ocurre en el hogar familiar, la vemos cocinando, limpiando, alimentando niños y animales; lleva trenzas y largas faldas de algodón (S18, 32 y 43) o un riguroso luto (S68).

Agustina es una madre severa pero que al final termina perdonando a sus hijos cualquier mala acción (ella por ser madre tuya te perdonó, Gamboa p. 130 y S43) como algo intrínseco a la maternidad. Tras Agustina innumerables madres sufrientes y perdonadoras, de las cuales Sara García fue su exponente por antonomasia, pasaron por el cine mexicano reforzando estas actitudes como virtudes femeninas y maternas por excelencia.

El cine mexicano se ha desarrollado, principalmente entre los años treinta y cincuenta (La llamada época de oro del cine mexicano) con base en personajes función (la buena, la mala, el galán, el amigo etcétera) y con Santa se lega uno de los que más trascendió, el de “la buena prostituta”. Santa inicia como hija, en ese papel se espera de ella obediencia y reclusión en la casa familiar que es percibido como un sitio seguro hasta que llegue el momento de ella misma cumplir el papel de esposa y madre que le corresponde. Esta es la primera característica de este arquetipo. Ella sigue todas las reglas que le dicta la familia hasta que casualmente se tropieza con el amor (el militar Marcelino) como fuerza irresistible (otro tema

recurrente en el cine mexicano) mismo que termina en engaño y abandono, es decir todo ocurre por culpa del destino, de las circunstancias o de un “mal hombre” (segunda característica).

Su belleza representa para ella un riesgo ya que esto atrae a los hombres, lo que ocasiona su desgracia y caída en la prostitución, con ello obtiene dinero y un aparente triunfo ya que ella siente aversión/miedo (S32, 43 y 68) durante la primera noche en el burdel de Elvira y ataques de ira/impotencia frente al Jarameño y Raquel (S43) o durante las revisiones médicas (S68) (Tercera Característica) siempre con la plena conciencia de su inferioridad o falta de valía derivada de su condición en prostituta, y manifestada por frases de auto denigración en diversos momentos de todas las películas, (esta sería la cuarta característica) para finalmente y como última característica, gracias a su bondad intrínseca lograr algún tipo de redención, que en Santa es la muerte subrayada en S32 y 43 por una aureola de luz sobre la cabeza de la protagonista.

Todas las características anteriores fueron sumándose, algunas estaban en la novela otras adicionadas por S18 y 32 y después enaltecidas por S43. Santa está en Elena (Aventurera, 1950), Leticia (Hipócrita, 1949) Magdalena (Por qué peca la mujer, 1952), Martha (Mujeres sin mañana, 1951) y un larguísimo etcétera que es protagonista de un género, el de las rumberas. Tenemos pues un personaje que sentó las bases de docenas de historias que ensalzaban por medio del cine ideas tales como: el hogar familiar como único lugar seguro para las mujeres; la belleza femenina como fuente de tentación para los hombres y de peligro para las poseedoras; el libre ejercicio de la sexualidad acarrea indudables desgracias, el sufrimiento y la auto denigración, eran las vías para obtener una redención, aunque sea simbólica.

Por su parte, las mujeres presentes en *La Tregua* son también mujeres función Blanca cumple el papel de hija y hermana, hace de mediadora y cuidadora de los hombres de su familia. Sin embargo, comparte con los personajes masculinos esa sensación de malestar para con su vida, en la novela se le menciona poco y el

malestar que demuestra parece resolverse cuando encuentra un novio, que le da, aparentemente, un nuevo objetivo, solo se revela mediante un noviazgo que ella considera diferente pues aclara a su padre, que no habrá visitas protocolarias sino que “se encuentran en cualquier parte” (Benedetti, p. 60). Este pequeño acto de rebelión le basta para sentirse dueña de la situación que por demás podría desembocar en el mismo rol, el de cuidadora.

En las películas el rol asignado a Blanca apenas cambia, sigue siendo mediadora entre los miembros de su familia, aunque pasa de cuidadora en la película de Renan a desear ser cuidada en la versión mexicana de 2003. Las dos Blancas manifiestan inconformidad con su situación presente, la primera de forma indefinida, solo por oposición al padre mientras que la segunda lo hace de forma más focalizada pues busca la razón y respuesta a ella en su apariencia física.

El otro personaje femenino es Laura Avellaneda, ella es esa “Tregua” que la vida le da al protagonista y como tal se revela fugaz. Sin embargo, por medio de ella se cuegan otras imágenes. En la novela y en la versión argentina ella representa una novedad en el ambiente laboral, es la única empleada en la oficina y para sus compañeros es la primera vez que trabajan con una mujer, sienten curiosidad por ella, la tratan con amabilidad y algunos como Santomé buscan un acercamiento romántico.

Esta veinteañera considera la primera relación sexual como algo definitorio en su vida y cuando esta finalmente ocurre se sorprende de no sentir “una diferencia” concreta, Laura se siente “caída” como Santa pero no exterioriza la necesidad de un castigo, sino que esto la lleva a la reflexión pues el matrimonio era algo que consideraba esencial pero “ya no” (novela y versión argentina), para ella el amor y sentirse querida ha tomado su lugar en importancia. La versión mexicana no muestra variantes, Laura mantiene el matrimonio como algo necesario y fundamental, aunque solo en el discurso al principio de la película, pues conforme se desarrolla la historia ella no menciona el tema y se aviene a las decisiones de Santomé.

La idea que de las mujeres se expresa en la películas no se aleja demasiado de las de las novelas, ellas viven en función de los demás, ninguna toma una decisión a partir de sus propios intereses y deseos, aunque estos estén en consonancia con el rol tradicional como es el deseo de casarse de Blanca, que en la versión argentina rechaza porque su padre la necesita, o el de Laura en la versión de 2003 sin sufrir alguna consecuencia grave como el abandono que vive Santa o la humillación proporcionada a Banca en la versión mexicana.

El análisis de las dos novelas y sus adaptaciones nos dejan ver cómo por medio de expresiones artísticas los grupos humanos se hablan entre ellos, se expresan sobre temas que consideran importantes en ese momento, cosas que los impresionan hoy y que con el paso del tiempo aún asombran o solo generan curiosidad, empatía y lastima. Como el foco de la atención se mueve, los juicios se suavizan lentamente, los estigmas que eran verdades universalmente aceptadas son cuestionados, justificados o rechazados. Incluso entre diferentes grupos separados por el tiempo y la geografía hay elementos que permanecen, se incorporan y enriquecen uno sin detrimento del otro.

Para concluir, toda película es una manifestación cultural, una expresión si se quiere de la cultura de masas, pero como tal inserta en un tiempo y un espacio históricos. Son fuentes novedosas que nos permiten ver una sociedad no como fue sino como se miraba a sí misma.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

El Norte (2002, noviembre 29). Tendrá Gonzalo un año de película. Recuperado el 5 de agosto de 2017, de <https://bit.ly/2HtoTyB>

Ley de la industria cinematográfica, Diario oficial de la Federación de México, Distrito Federal, 20 de diciembre de 1949 Recuperado el 12 de marzo de 2019 en <https://bit.ly/2TWlwaD>

Reglamento de supervisión cinematográfica, Diario Oficial de la Federación de México, 20 de enero de 1941 Recuperado en 12 de marzo de 2019 en <https://bit.ly/2L2y8sJ>

Rivas, A. (2015, abril 20). La tregua fue mi opera prima. Recuperado el 1 de agosto de 2017, de <https://bit.ly/2zn3zlx>

Theumer E. Políticas homosexuales en la argentina reciente (1979-1990s), Interdisciplinas 5, nº 11 (enero-abril 2017) p 109-126. Recuperado de <https://bit.ly/2Ntba0y>

BIBLIOGRAFÍA

Baldelli, P. (1970). *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Belmonte, I. (1998). *Textos literarios para la Historia Contemporánea*. Madrid: Debate.

Benedetti, M. (1985). *La Tregua* (3a ed.). Alianza Editorial.

Benedetti, M. (1986). *Preguntas al azar: 1986*. Madrid: Visor.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Campanella, H. (2009). *Mario Benedetti: un mito discretísimo: biografía*. México: Santillana: Alfaguara.

Capote, T. (1981). El escritor y el cine animado. En H. M. Geduld, T. Antongini, & I. Villena (Eds.), *Los escritores frente al cine* (pp. 216–217). Madrid: Fundamentos.

Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación estudios sobre historia cultural*. (C. Ferrari, Trad.). Barcelona (España): Gedisa.
- Chartier, R. (2007). *La Historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Chatman, S. B. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Company-Ramón, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Eco, U. (2002). Cine y Literatura: la estructura de la trama. En *La definición del arte* (pp. 201–221). Barcelona: Destino.
- Faro Forteza, A. (2006). *Películas de libros* (1a ed). Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ferro, M. (1977). *Cine e Historia*. (1977). Madrid: Gustavo Gili.
- Frago Pérez, M. (2005). Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica [Reflections on film adaptation from an iconological approach]. *Communication & society*, 18(2), 49–82.
- Gamboa, F. (1994). *Santa* (3ra ed. Facsimilar de 2da ed. Eusebio Gómez de la Puente 1910). México: Grijalbo.
- García Alain. (1990). *L'adaptation du roman au film*. París.
- García Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano* (Vol. I). Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, CONACULTA - IMCINE.
- Geduld, H. M. (Ed.). (1997). *Los escritores frente al cine* (2. ed). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ginzburg, C. (1991). *Historia nocturna*. Barcelona: Muchnik.
- Hunt, L. A., & Biersack, A. (1989). *The new cultural history*. Berkeley: Univ. of California.
- Mann, T. (1981). El film. En H. M. Geduld, T. Antongini, & I. Villena (Eds.), *Los escritores frente al cine* (pp. 150–154). Madrid: Fundamentos.
- Mann, Thomas. (1901). *Buddenbrooks: Verfall einer Familie; Roman*. Berlin: S. Fischer.
- Martinez Assad, C. (2008) *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México: GDF.
- Metz, C., Roche, C., & Jost, F. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (Vol. I). Barcelona: Paidós.

Pacheco, J. E. (1995). Estudio introductorio. En F. Gamboa, *Mi diario: mucho de mi vida y algo de la de otros. (1892-1896)* (pp. IX–XXX). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Prendes Guardiola Manuel, (2002). La novela naturalista de Federico Gamboa, Logroño: Universidad de la Rioja Servicio de publicaciones.

Reis, C. y Lopes, M. (1996) Diccionario de narratología, Salamanca: Colegio de España.

Ríos Saloma, M. (2009). De la historia de las mentalidades a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, (37), 97–137.

Rioux, J.-P., & Sirinelli, J.-F. (Eds.). (1999). *Para una historia cultural*. México: Taurus.

Sánchez García, J. M., Dávalos Orozco, F., Flores Villela, C. A., & Peredo Castro, F. (2013). *Historia del cine mexicano (1896-1929): edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García*. México, D.F.: UNAM.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Serna Alonso, J., & Pons, A. (2013). *La historia cultural: autores, obras, lugares* (2a ed.). Tres Cantos, Madrid: Akal.

Shaw, B. (1981). Acerca del cine. En H. M. Geduld, T. Antongini, & I. Villena (Eds.), *Los escritores frente al cine* (pp. 150–154). Madrid: Fundamentos.

Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.

Willians, R. (2001). El campo y la ciudad. México D.F.: Paidós.

Wolf, S. (2001). *Cine/literatura: ritos de pasaje* (1a. ed.). Buenos Aires: Paidós.

RECURSOS DIGITALES

Kroeber, A. L., & Kluckhohn, C. (1952). *Culture: a critical review of concepts and definitions*. Cambridge, massachusetts. Recuperado de <http://archive.org/details/culturecriticalr00kroe>

Pérez Villarreal, L. (2001). *Cine y literatura: entre la realidad y la imaginación*. Quito, Ecuador: Abya Yala. Recuperado el 25 de noviembre de 2018 de http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1404&context=abya_yala

FILMOGRAFÍA

Foster, N. (1943). *Santa*. México: Juan de la Cruz Alarcón.

Gómez, E. (1969). *Santa* [Cinta cinematográfica]. México, D.F.: Magna Films.

Moreno, A. (1931). *Santa* [Cinta cinematográfica]. México: Compañía Nacional Productora de películas.

Peredo Reyes, L. G. (1918). *Santa* [Cinta cinematográfica]. México, D.F.: [Germán Camús y Cía.].

Renan, S. (1974). *La Tregua* [Cinta cinematográfica]. TitaTamames-Rosita Zemborain.

Rosas, A. (2003). *La tregua* [Cinta cinematográfica]. Cineproducciones Internacionales S. A., FOPROCINE, Génesis Films /IMCINE.

Subiela, E. (1992). *El lado oscuro del corazón*. Recuperado el 22 de junio de 2018 de <http://www.imdb.com/title/tt0104662/>

Toscano, S. (1898). *Don Juan Tenorio*. Recuperado el 22 de junio de 2018 de <http://www.imdb.com/title/tt0383314/>

TABLA DE FIGURAS

Figura 1	Publicidad para la película <i>Santa</i> 1918.....	27
Figura 2	Cartel <i>Santa</i> 1931.....	28
Figura 3	Cartel para la película <i>Santa</i> 1943.....	29
Figura 4	Cartel de la película <i>Santa</i> en 1968.....	30
Figura 5	Santa y Marcelino pasean por Chimalistac.....	37
Figura 6	Fotograma fábrica de papel Loreto. 1931.....	40
Figura 7	El burdel de Elvira. <i>Santa</i> 1931.....	42
Figura 8	La cirugía de Santa. 1931.....	43
Figura 9	Esther Fernández como Santa. 1943.....	56
Figura 10	Hipólito contando su historia a Santa. 1943.....	57
Figura 11	Marcelino (Víctor Manuel Mendoza) en la película <i>Santa</i> de 1943.....	60
Figura 12	El Jarameño (Ricardo Montalbán) en plena faena. <i>Santa</i> 1943.....	60
Figura 13	Las prostitutas y sus clientes bailan en el burdel. 1943.....	63
Figura 14	La familia expulsa a Santa. 1918.....	66
Figura 15	Cartel promocional <i>La Tregua</i> . 1974.....	79
Figura 16	Cartel promocional <i>La Tregua</i> . 2003.....	80
Figura 17	La oficina, recreada por Sergio Renán. 1974.....	84
Figura 18	Detalle exterior de la casa de Martín Santomé. <i>La Tregua</i> , 2003.....	86
Figura 19	Héctor Alterio interpreta a Martín Santomé. 1974.....	91
Figura 20	Laura Avellaneda (Ana María Piccio). <i>La Tregua</i> , 1974.....	95
Figura 21	Jaime y Esteban (Rodrigo Vidal y Arath de la Torre) escenifican una pelea frente a su padre. <i>La Tregua</i> , 2003.....	99
Figura 22	Blanca (Maite Embil) sonríe en la universidad. 2003.....	101
Figura 23	El equipo de trabajo de Martín Santomé. <i>La Tregua</i> 1974.....	107