

Santa: una historia que llegó para quedarse

Martha Vidrio

Resumen

El objetivo del presente estudio es el de revelar las estructuras subyacentes de la novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa y el filme homónimo (1918) dirigido por Luis G. Peredo. Mediante un diseño comparativo se observaron las diferencias y similitudes de dos disciplinas que, aunque distintas, pertenecen a un grupo, el de contar una historia.

Palabras clave: Adaptación, literatura, naturalismo, cine, cine mudo.

Introducción

Una novela marca el cine mudo en México: *Santa*, escrita en 1903 por Federico Gamboa, “la más leída” de las novelas mexicanas hasta que Mariano Azuela escribe su obra, *Los de abajo*, en 1916. “Emparentada”¹ por la crítica con la célebre *Naná* de Émile Zola por las características del personaje principal y el oficio que ejerce.

Esta novela es una de las obras de la literatura que más se han adaptado al cine mexicano y ha ejercido una gran influencia en los temas tratados a lo largo de cien años. Se filmó con el mismo título y siguiendo la anécdota de la novela en 1918, escrita y dirigida por Luis G. Peredo; en 1931 Antonio Moreno dirigió la adaptación que escribió Carlos Noriega Hope; en 1943 Norman Foster dirigió una nueva versión de la novela, Alfredo B. Crevenna y Francisco P. Cabrera escribieron el guión, y, en 1968, Emilio Gómez Muriel dirigió el filme y Julio Alejandro se encargó de la adaptación.



Santa (1943), de Antonio Moreno

Hubo otras adaptaciones inspiradas en algún personaje de la novela, tal es el caso de Hipólito, el músico ciego. Por

ejemplo, en 1949 se realizaron dos películas: *Coqueta*, dirigida por Fernando A. Rivero, con un argumento de Mauricio Magdaleno y guión del mismo realizador y Carlos Sampelayo, con la colaboración de Álvaro Custodio. En este filme, Hipólito se llama Rubén, “músico ciego y sensiblero consagrado desde tiempos de *Santa* como ángel en el cielo del cabaret o del burdel”.² El otro filme: *Hipólito el de Santa*, de Fernando de Fuentes con un argumento de Miguel Gamboa.³ Janet Alcoriza y Luis Alcoriza escribieron el guión cinematográfico. La historia se centra en el músico ciego que después de dos años de la muerte de Santa conoce a una joven ciega y pobre, la ayuda, ella recobra la vista, cuando mira por primera vez a Hipólito siente repugnancia y lo abandona.

La influencia de la novela y la película *Santa* se refleja en la gran cantidad de melodramas de prostitutas que se realizaron en los años cuarenta, por mencionar algunos: *Flor de fango* (1941); *Virgen de medianoche* (1941); *Casa de mujeres* (1942); *La bien pagada* (1947); *Pecadora*; *Aventurera* (1949); *Callejera* (1949); *Mujer de medianoche* (1949) y *Perdida* (1949).⁴

Algunas preguntas surgieron a partir de estas primeras observaciones: ¿Es el naturalismo una influencia en el cine mexicano?; ¿Cuáles son las características de la novela naturalista?; ¿Se respetan estas características en el filme *Santa* de 1918?; ¿Cuáles son las características que hacen del filme una gran influencia en el cine mexicano.

1. El naturalismo

El naturalismo es una corriente literaria europea de finales del siglo XIX, desarrollada fundamentalmente entre 1880 y 1900.

Esta escuela exige la reproducción exacta de la realidad y recoge en particular su visión cotidiana, prosaica y muchas veces desagradable, contempla al hombre marcado por la herencia y por el medio ambiente en que se desarrolla, y estructura una corriente literaria comprometida con la humanidad, al ser descarnada crítica de la sociedad.

Émile Zola (1840 – 1902), inspirado por los métodos de la ciencia positivistas intentó transferir a la novela el criterio científico. El punto de partida del novelista experimental ha de ser la observación. La misión del autor consiste en someter la realidad a una serie de experimentos cuya finalidad estriba en formular hipótesis, controlar su veracidad y luego extraer de todo ello las leyes científicas sociales que tienen para la sociedad el mismo valor que las leyes biológicas y químicas encierran para sus respectivas ciencias.

Zola elaboró en el prólogo de la segunda edición de la novela *Thérèse Raquin* (1868), los lineamientos que han de seguir los novelistas:

1. La labor del autor consistirá en “hacer mover los personajes de una determinada historia a fin de demostrar que en la misma sucesión de los hechos, ocurrirá tal cual lo exige el determinismo de los fenómenos examinados”.
2. El novelista debe saber “lo que una pasión determinada, actuando en un medio concreto y en unas circunstancias determinadas, producirá desde el punto de vista del individuo y de la sociedad”.
3. El autor no debe “crear”, sino controlar su relato para que se atenga al dogma positivista del determinismo, o sea que hará ver que todo, incluso las acciones y decisiones más personales del ser humano, no son hechos libres, sino férreamente determinados por una serie de factores (ambiente, herencia, educación, etcétera.) que se pueden analizar y prever científicamente.⁵

Para Zola, la descripción, no es sólo el hecho de describir, sino de “completar y determinar”. El hombre, no puede ser separado de su medio, su vestido, su casa, su provincia, le complementan. Las descripciones de la novela naturalista son prolijas y extensas, y el lenguaje, un fiel trasunto de la realidad social de cada personaje.

Zola, escribe entre 1871 y 1893, las veinte novelas cuyo título general es *Los Rougon Macquart, historia natural y*

social de una familia durante el segundo imperio, que incluye a *Naná*, una de sus novelas más editadas y traducidas a varios idiomas. Representada en el teatro y en muchas versiones para el cine. La escribió en 1880, demostrando que sus novelas sociales de la herencia son el resultado de la observación de los tipos humanos que pudieran justificar y ejemplificar sus teorías. Una pista podría ser las palabras que pone en boca de la misma Naná "... una novela que metía gran bulla: la historia de una cortesana... todo aquello era falso... le indignaba esa literatura inmunda, cuya pretensión era pintar la naturaleza".⁶

Zola tuvo muchos seguidores e imitadores y causó gran polémica en su época, la que no ha cesado. Entre sus discípulos en México, está Federico Gamboa, de quien la doctora García Barragán dice: "es uno de los pocos mexicanos a quienes la crítica señala como naturalista desde la publicación de su primer libro".⁷ Gamboa escribió novela, teatro, memorias desde 1889, sin embargo, *Santa*, su novena novela, publicada en 1903, hizo famoso a Gamboa, tanto por lo realista y humano, como por la "morbosa curiosidad"⁸ del público hacia una obra que se consideraba audaz.

Podemos observar la influencia de Zola en la obra de Gamboa a través de ciertas comparaciones en las dos obras. *Santa* de Gamboa y *Naná* de Zola tratan de prostitutas a finales del siglo XIX, una en México, la otra en París. Las dos son pobres y hermosas.

Las diferencias son sutiles en los dos autores, por ejemplo, para Gamboa, su campesina se hace prostituta más por las circunstancias que por su carga hereditaria; es víctima de su ignorancia y su falta de carácter para superar sus problemas. Para cumplir con los preceptos del naturalismo, el narrador en la novela, "presume", es decir, no tiene la certeza que algún tatarabuelo llevara en su sangre "gérmenes de lascivia": "...por lo pronto se connaturalizo con su nuevo y degradante estado, es de presumir que en la sangre llevara gérmenes de lascivia de algún tatarabuelo que con ella resucitara con vicios y todo".⁹

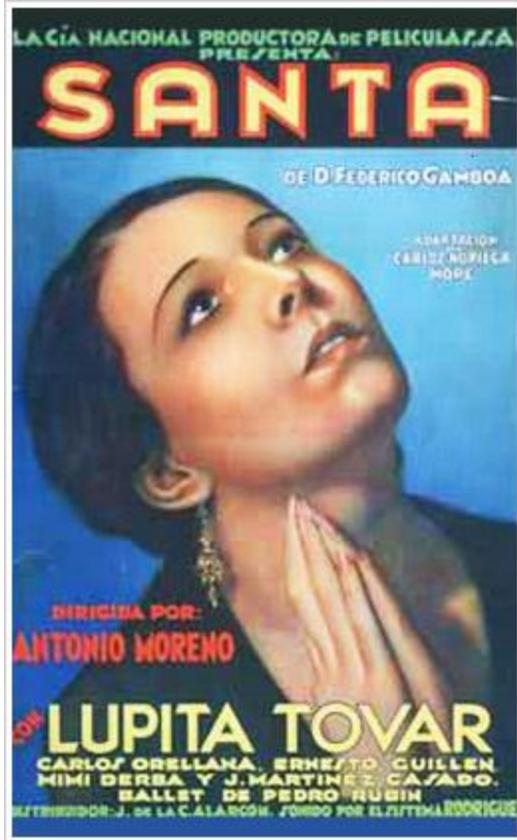
Zola, no supone, su prostituta es producto de sus taras hereditarias y del medio social que favorece su oficio: "la historia de una muchacha, vástago de cuatro o cinco generaciones de borrachos, de sangre viciada por una larga herencia de miseria y de embriaguez, que se transformaba en ella en un desarrollo nervioso de su sexo de mujer."¹⁰

El medio ambiente donde se desarrolla *Santa*, es en el campo, con las tradiciones de la época, familia conservadora que la idolatra. A ella la educan para conservarse virgen hasta el matrimonio, no para salir adelante por ella misma. Naná "recayó en el fango de sus comienzos de niña. Correteó, golpeó el empedrado con sus antiguas chinelas, a caza de una monda de cien sueldos."¹¹ El medio ambiente en las dos novelas ampara con su doble patrón moral el estilo de vida de las dos mujeres: permisivo para el vicio y exigente para la familia.

Las dos novelas suceden en una época donde la ideología sobre la prostitución es masculina, ensalza a la mujer sensual y la codifica como objeto. Las prostitutas se consideraban marginales porque trasgredían "las normas de la conducta impuestas,"¹² por lo tanto representaban un peligro a la sociedad, pese a que se consideraba al meretricio como un mal necesario.

La fatalidad - el destino vence a los dos personajes. Santa dice: "si parece que me empujan y me obligan a hacer todo lo que hago, como si fuera una piedra y alguien más fuerte que yo me hubiera lanzado con el pie desde lo alto de una barranca, ni quién me detenga!, aquí reboto, allá me parto, y sólo Dios sabe cómo llegaré al fondo del precipicio, si es que llego".¹³ "¿Qué dónde finalizaría con semejante vida? ¡Pues en el hospital y en el cementerio!"¹⁴ Algo similar siente Naná, quien "estaba sublevada, con el vago presentimiento de una desgracia que la azoraba por las noches, como si adivinase la presencia en aquella comarca de alguna fiera escapada de la jaula del domador."¹⁵

Federico Gamboa reconstruye un hecho atestiguado, un acontecimiento real, es el fruto de lo que él vivió en su etapa inicial en el México nocturno, de las tertulias, paseos, fiestas, cuando acompañaba al pianista Teófilo Pomar, que se convertiría en el pianista Hipólito de la ficción. De esta manera, siguiendo los lineamientos del naturalismo, sobre todo por influencia de Zola, Federico Gamboa escribe su novela *Santa*, 23 años después de *Naná*.



2. *Santa*: la novela naturalista

El incipit de la novela *Santa* nos introduce a un mundo de pecado y perdón a través de un epígrafe de Óseas,¹⁶ donde se dice que no castigarán a las hijas y a las esposas que han pecado porque los “padres y esposos tienen tratos con las rameras”. Enseguida se puede leer una carta dirigida al escultor Jesús F. Contreras,¹⁷ aparentemente la envía Santa; sin embargo la firma Federico Gamboa. En la carta, Santa promete que va a narrar su historia de sufrimiento. Se aclara mediante metáforas culturales que la heroína de la novela no está emparentada con “las Lescaut o las Gautier”.¹⁸

Como ya se mencionó, la novela narra las causas y efectos fatales de una mujer de la vida galante. Consta de dos partes, cada parte contiene cinco capítulos. En la primera parte se relatan las ilusiones y desilusiones de la juventud y el triunfo de Santa en el prostíbulo:

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

La segunda parte cuenta la decadencia, la enfermedad y la muerte de la protagonista:

- En el primer capítulo Santa engaña al Jarameño y éste la corre.
- En el segundo capítulo se narra que Hipólito se hace la ilusión de que Santa puede dirimirse. Santa vuelve a la casa de Elvira.

- En el tercer capítulo Santa se enferma y se va con el Rubio a quien engaña.
- El cuarto capítulo trata de una Santa aniquilada e Hipólito el único que la ama.

La novela termina de la siguiente manera: “El sufrimiento, el amor y la muerte, habían purificado a Santa”, según el criterio del ciego que la veló solo, junto a Jenaro y a Tiburón, su palomo, y la enterró en Chimalistac “pueblecito en que se meció la cuna blanca de Santa”. Hipólito visita la tumba de Santa ya sin lágrimas por la infortunada joven, vence su resistencia a rezar por considerarse a ambos “ella una prostituta, él un depravado y un miserable” y recurre a Dios y encomienda el alma de su muerta idolatrada a su Madre, para que ruegue por ellos, los pecadores.

Gamboa observa el problema, lo describe, bosqueja algunas causas, y la única solución que ofrece es la muerte de la protagonista, consumida por un mal incurable, cuya etiología tiene referencia directa al abuso del sexo, por el número y variedad de hombres que pasaron por su vida. Las consideraciones que hace Gamboa sobre el alcohol y las consecuencias nefastas que provoca: crímenes, prostitución, deterioro del organismo y muerte, refuerzan su intención moralizante. **19**

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

Las repeticiones o casi repeticiones de los mismos motivos, palabras o familias de palabras crea un efecto rítmico; los símiles y las metáforas contribuyen tanto al sonido lírico de la prosa como al sentido mismo. **20** Para destacar el oficio que practica Santa, el autor utiliza los siguientes sinónimos: “pecadora”, “reina de la ciudad corrompida”, “cortesana”, “azotacalles”, “daifas”, “hetaira”, “meretriz”, “mujerzuela”, “prostituta”, “ramera”, “carne de deleite”, “trofeo que a todos por igual pertenece.”**21**

Por las características de su actividad, la descripción física de Santa es muy importante para el relato. Gamboa describe exhaustivamente las caderas, ojos, cabellera, labios, senos, muslos, y pies de Santa. Cuando el autor se refiere a los cabellos de la protagonista dice: “las negras crenchas rebeldes, cayendo por sábanas y espaldas, como encrespada catarata”**22**; cuando se refiere a los labios: “como lugares de descanso para los labios enloquecidos, que de recorrer los urentes desiertos de su cuerpo joven, besando, besando...”**23**

Para reflejar sus miedos, se repiten las palabras que tienen que ver con la muerte: “mentalmente la muerte”, “morir ahí, en aquel instante”, “la muerte que con nosotros llevamos sin llevarla, la muerte que por doquiera nos acompaña sin que lo advirtamos (...) la muerte nos acerca”, “donde la muerte se presenta todo calla”, “dicen que los muertos, reposan en calma/ que no hay sufrimientos en la otra mansión (...) Santa los repetía sin descanso obsesionada ya por la muerte (...) que si el cuerpo muere, jamás muere el alma /y ella es la que te ama con ciega pasión”, “pero la muerte es la invisible, la superior a todo lo malo y a todo lo bueno, la muerte pulveriza a los individuos más fuertes y los proyectos más cuidados”, “el sufrimiento, el amor y la muerte habíanle purificado”.**24**

Luego, está su deseo de regeneración, sus plegarias, y el demandar el perdón: “como esperanzas del perdón”, “prosiguió bordando el plan de toda la existencia de arrepentimiento y enmienda, con la que se regeneraría poquito a poco, mucho más despacio que cuando se envileciera, pero lográndolo como remate a sus empeños”, “se arrepentía de haber engañado al Jarameño”, “¡no tenía culpa! ¡No se declararía culpable nunca!”, “lo mucho que había vivido en tanto poco tiempo y lo mucho que ambicionó sin conseguirlo; horrores de hetaira y purezas de doncella”.**25**

El autor maneja metáforas e imágenes como: “la muchacha, mariposa de campo”, “por malas artes le marchitaban el lirio de la vejez”, “la lluvia de monedas y caricias”. Y símbolos como: “la muerte acechando al alcance del labio que la nombre”, “¡El fuego!, mira; parece que arde la casa!... sí que ardía, pero ardía como de costumbre, en bestial, concupiscencia y nauseabundo tráfico, las llamas de lascivia”.**26**

Encontramos, en el libro de Gamboa, un personaje, que en su época de apogeo no alardea de cínica, ni es destructora, es infiel porque su destino es entregarse a todos los hombres por venganza, y más bien, despierta compasión, cuando la encontramos sin patria, sin casa, arrepentida y pidiendo perdón.

Los personajes que rodean a Santa en Chimalistac: la madre, los hermanos, el amigo de los hermanos, Valentín, pretendiente de Santa, Cosme, que le ayuda en las tareas de campesina, el padre Guerra, aparece “coyote”, el perro de la casa, y el gato; el alférez Marcelino Beltrán, le miente amor eterno, es el culpable de la deshonra en su perdición.

En la ciudad de México, en el prostíbulo se encuentra con Elvira, la dueña de la casa, Pepa, Eufrasia, las pupilas, ocho o diez, entre ellas la Zancuda y la Gaditana, quien está enamorada de Santa; Hipólito el pianista y Jenaro, el lazarrillo de Hipólito.

Los hombres de Santa son: General, un gobernador de algún Estado de la República, los viejos parroquianos y los nuevos, Rubio le pone casa a Santa, la degrada, recordándole su condición de mujer de todos, hasta que la corre por infiel. El Jarameño, torero, viven un remedo de relación honrada en la pensión, él la ceba todo el tiempo. Lo engaña con Ripoll. Cuando Santa se enferma, Jarameño la apoya sin que ella lo sepa.

En la casa de huéspedes se encuentran la dueña, Nicasio, tres pensionistas españoles, Bruno el ayudante del Jarameño. Ripoll, ingeniero frustrado, que se considera intelectual y superior. Ripoll huye cuando el Jarameño lo encuentra con Santa.

Al prostíbulo de la Tosca llegan anónimos “dueños de Santa” y el joven de dieciséis años que paga a Santa con sus “besos y juventud”.

Las dificultades que se observan en la novela para lograr su adaptación a una obra cinematográfica son: el estilo de Gamboa es poco atractivo en términos visuales, pues está compuesta por largos párrafos, que no impiden una lectura fluida; **27** *Santa* es una novela subjetiva: se maneja más la introspección que los diálogos. Solamente una versión libre podría funcionar, aunque se deben conservar elementos importantes como los personajes principales y el argumento original. Las virtudes de la novela para ser adaptada son: la estructura de la historia, las descripciones de Santa; las descripciones de los ambientes, las metáforas o símbolos, pues se podrían encontrar las formas visuales y la manera en que hablan los personajes porque se perciben pertenecientes a su clase social y país.



3. *Santa*: la primera versión cinematográfica

Para hacer una novela se requiere de un escritor, para realizar un filme se necesita un equipo técnico. En el caso de *Santa*, la película filmada en el mes de abril de 1918, aparecen en la ficha técnica los siguientes nombres: Germán Camus, como productor, el director y guionista fue Luis G. Peredo y Manuel Becerril el fotógrafo. También se necesitan actores, en este caso, *Santa* fue interpretada por Elena Sánchez Valenzuela, una joven de “buena familia”. El papel del ciego lo haría Alfonso Busson y el Jarameño lo representó Ricardo Beltrí. La mayoría de los

actores no eran profesionales.

Como ya se mencionó, la producción estuvo a cargo de Germán Camus, uno de los distribuidores y productores más activos en el cine mudo. De hecho, *Santa*, fue su primera película como productor. A Camus le interesó la adaptación de las novelas, los cuentos y hasta un poema de Amado Nervo, obras reconocidas por el público con un autor de prestigio porque pretendía atraer a los espectadores de clase media y alta a las salas de cine. Desde luego le interesaba recuperar el costo: \$30,000. Muy poco dinero para la producción del filme. En una entrevista realizada a Sánchez Valenzuela por Fernando Muños Castillo, la actriz revela que “los artistas teníamos que contentarnos con un lunch improvisado en cualquier tienda de abarrotes y casi siempre consistía en bolillos con queso añejo y rajitas con chipotle. De salarios no se hablaba”.

Luis G. Peredo (Zacatecas, 1892 – México, 1950) realizó cuatro películas de ficción. Las primeras fueron *Santa* (1918) y *Caridad* (1918), basada en un argumento del productor Germán Camus. Con *Caridad* no lograron el éxito esperado tal como lo obtuvieron con el filme *Santa*, al grado de que Camus suspendió temporalmente las actividades como productor. En 1919, Luis, junto con Federico Gamboa y Gonzalo Varela, produjeron *La llaga*, adaptación de la novela homónima de Federico Gamboa. El adaptador y director fue el propio Peredo; y en 1921 dirigió *Clemencia*, “proyecto aparentemente inconcluso”²⁸; en ese mismo año filmó una serie de documentales sobre el profesionalismo del ejército mexicano, el viaje del general Plutarco Elías Calles a Yucatán, Campeche y Tabasco; en 1924 dirigió un documental sobre los puertos libres mexicanos.

Según Perla Cuiik, Luis G. Peredo llegó a la ciudad de México en 1909 con 17 años. Su primer trabajo serio fue de maestro de dibujo y reportero en *El Imparcial* y *El demócrata*. Se interesó en el cine cuando entró como ayudante de Manuel de la Bandera en la materia “Preparación y práctica de cinematógrafo” en el Conservatorio Nacional de música y Arte Dramático. A partir de su experiencia como docente escribió un libro “El gesto en el arte”²⁹. De la escuela seleccionó a las alumnas que representarían los papeles femeninos en el filme *Santa*.

Después, entró a trabajar como publicista en la distribuidora de Germán Camus y Cía., Luis G. Peredo se empeñó en ser director de cine, quería crear películas como las que veía en los cines. Se sacó la lotería en 1918. Con ese dinero hizo la adaptación de *Santa*, convenció a Gamboa de venderle los derechos por doscientos pesos, él buscó a su actriz, parece ser que los padres de Elena le dieron la autorización para filmar únicamente una película, pero siempre que pudiera estar vigilada por algún miembro de la familia. Peredo aceptó todas las condiciones. Luego pidió el apoyo de Camus para dirigir la película *Santa*, fue, según José María Sánchez García, “una paciente labor de convencimiento hasta que logró contagiarle su entusiasmo por el proyecto”.

El 13 de julio, anunciaba la revista *Cine Mundial*, un artículo titulado “Valioso testimonio del cine mexicano”, en él se anunciaba el filme: “el propio Gamboa rubricó bajo su foto y lo mismo hicieron todos su demás intérpretes”³⁰. El estreno fue un sábado, en el Cine Olimpia, el 13 de julio de 1918. La película fue catalogada por algunos como un drama social urbano “eminente moral”. La película tuvo un gran éxito en taquilla.

Dicen los eruditos de la memoria que “perder la memoria es perder la identidad”. El cine como expresión de arte pone de manifiesto las características de la cultura, así, el cine mexicano pone de manifiesto nuestras particularidades: lo que somos. Gracias a Aurelio de los Reyes cuyos libros se han convertido en clásicos de la investigación sobre cine mexicano y a Emilio García Riera, hemos podido recuperar nuestra memoria.

Es una lástima que hayan sobrevivido únicamente 36 minutos del filme *Santa* de 1918, cuando, en pláticas con Iván Trujillo, durante el “IV congreso internacional cine mudo y mujer”, testifica que en la primera adaptación de la obra literaria se contaba la novela en 75 minutos.³¹ Emilio García Riera menciona que la obra fue concebida como un “tríptico cinematográfico”, “la cinta se dividía en tres partes correspondientes a las etapas de la vida de la heroína: pureza, vicio y martirio. Cada parte iba precedida de poses simbólicas de la bailarina Rouskaya.”³² En la versión que tuve oportunidad de ver, solamente aparece la Rouskaya en la segunda parte del tríptico titulado: “VICIO. Actitudes simbólicas de Narka Rouskaya”.

Así es que la visión de la historia que tenemos en el filme es parcial. No obstante, el 50% que podemos ver nos emociona y logramos entender el guión de la obra elaborado sobre el esqueleto de la novela. La historia que vemos

en pantalla gira, igual que la novela, sobre dos ejes, el más importante es el de Santa, en su camino inexorable hacia la destrucción. El otro es el de Hipólito, el músico ciego.

Nunca sabremos la cantidad exacta de situaciones que escogió el adaptador, únicamente podemos comentar sobre lo que vemos en pantalla durante los 36 minutos. La construcción de esta versión se basa en pocas páginas de la novela, en total son fragmentos de 67 páginas, de 312 páginas que tiene la novela.



A continuación se presenta una tabla en la que se anota 1) el número de páginas donde se encuentran los fragmentos que toma el adaptador, 2) el capítulo en el que se ubican y si pertenece a la primera o segunda parte de la novela y 3) la descripción de la situación.

Número de páginas, el capítulo donde se encuentran y situaciones de la novela

Páginas	Capítulo	Situación que vemos en pantalla
3	2 (1)	Santa abandonada por el soldado. Luego la recriminación de la madre y los hermanos.
5	1 (1)	Se resume la llegada de Santa al burdel y su presentación “Vengo, porque ya no quepo en mi casa...”
9	3 (1)	La amistad de Hipólito con Santa. Hipólito le cuenta a Santa, en un flashback, sobre su infancia. Hijo sin padre, “qué jamás se preocupó por él” y una madre que lo abandonó en la escuela para ciegos.
11	1 (2)	Se muestra la relación de Santa con Jarameño y la infidelidad de

		Santa.
7	2 (2)	Santa vuelve a la vida de prostitución. También. se narra la declaración de amor de Hipólito a Santa, quien lo rechaza.
3	3 (2)	Se resume la situación donde Santa había sido repudiada por Rubio y “sintiéndose atacada de insidioso mal, contrajo el alcoholismo”.
2	4 (2)	Santa borracha en una cantina de mala muerte, aparece la letra de una canción que habla sobre los muertos. Se vuelve treinta páginas atrás, donde ya se habla de lo que se pudre y se apolilla, para volver una más adelante, en la que Santa desesperada anhela a Hipólito.
27	5 (2)	Se cuenta la enfermedad de Santa, los cuidados de Hipólito, la operación, la muerte y el entierro .
Total 67 páginas		

No cabe duda que el adaptador hizo un trabajo minucioso en la lectura de la obra, toma un fragmento de una página, completa la situación con el fragmento de otra, vuelve, avanza, siempre completando un rompecabezas, tal como lo veremos en un breve ejemplo, una secuencia que sucede después del abandono del novio, la recriminación de la madre y los hermanos y la llegada al burdel. La secuencia trata del enamoramiento entre Jarameño y Santa y la traición.

La tabla representa el número de la página en la novela, la manera en que el director resuelve la puesta en escena y la situación que se presenta en el filme.

Secuencia: amor y traición

Pág.	Planos	Situación
186 y 187	Texto	Un texto que habla del nido de juventud
188 y 189	Plano completo	Se describe la forma en que se viste un torero y a Santa aburrída.
194	Texto	“Mira morena, mira cómo se viste un torero”

192 y 193	Plano completo	Jarameño le da un beso a Santa tipo Rodolfo Valentino
195	Texto	“Ahí está el coche maestro”
193	Plano completo	Jarameño se hinca delante de la virgen y se coloca la montera
197	Texto y 5 planos completos.	Jarameño se despide. La despedida abarca cinco planos completos, tres en contrapicado, donde los dos se besan y el adiós.
201	Texto	“Los amoríos deslizáronse tranquilos. Quietamente transcurrían las semanas” Y las amenazas del Jarameño. “si un día no me quisieras” “Quizás a ese miedo debiese la inmotivada infelicidad de Santa...” “un domingo traicionero, Santa engañó a El Jarameño”.
202	Plano completo	Santa besa a Ripoll, ella lo toma como si fuera Rodolfo Valentino. Ella se inclina sobre él.
	Texto	“La protesta del público por la mala corrida”
	Plano completo	Jarameño sale de la plaza
	Plano completo	Continúa el beso de Santa a Ripoll. Jarameño los encuentra.
	Inserto	Mano del torero con un cuchillo, lo encaja en el mueble, igual que en la novela.
	Plano completo	Santa hincada, suplicándole.
	Inserto	El Jarameño se esfuerza por sacar el cuchillo del mueble.
	Plano completo	Jarameño llora, le muestra la imagen de la virgen a Santa.

	Texto	“Te ha salvado la virgen de los celos...”
--	-------	---

Luis G. Peredo apenas conocía la narrativa fílmica, sus actores son acartonados y la estructura de la narración es deficiente. La mayoría de los planos completos son teatrales (son los planos que predominan en el filme); los personajes de cuerpo entero y la interpretación se sintetiza en convenciones gestuales. Los pocos planos americanos, medios y cercanos permiten enfatizar algunos gestos de los personajes.

Sin embargo, maneja un *flash back* muy interesante, un manejo temporal audaz para la época cuando Hipólito cuenta los recuerdos de su niñez a Santa.

Otro acierto sería el trabajo cuidadoso en la estructura dramática. Si tomamos como ejemplo la secuencia que titulamos “amor y traición”, en la tabla anterior: notamos que la acción dramática está organizada en un orden climático; la tensión va creciendo hasta llegar al punto en que el torero pretende matar a Santa (un inserto igual que en la novela) cuando se ve la mano de Jarameño con el cuchillo en la mano, lo encaja en un mueble. Luego se ve a Santa hincada suplicándoles en un plano completo, enseguida viene otro inserto donde no puede sacar el cuchillo. Indiscutiblemente es un fragmento que emociona al espectador. La repetición de la imagen de la mano y el cuchillo, es un montaje que se torna significativo puesto que nos remite al toreo (código cultural) y contribuye a dar dimensión narrativa al relato. La tensión se hace más fuerte puesto que el espectador cree y siente que el torero está acostumbrado a matar, por lo tanto, puede matar a Santa. El desenlace sucede cuando Jarameño la corre y le dice que la virgen la salvó (de nuevo el director utiliza un código cultural cercano al público y que tiene un inmenso poder sobre la mente y los sentimientos en el pueblo mexicano: la virgen).

Son interesantes las panorámicas que maneja el director donde se muestra el campo (cuando los soldados se van y Santa suplica); la ciudad de México (Santa llega) y el cementerio (entierro de Santa) donde se pueden ver árboles y nubes que marcarán al cine mexicano, sobre todo con los filmes fotografiados por Gabriel Figueroa.

Ahora bien, en la obra fílmica se omiten o se perdieron, dos capítulos de la primera parte: el cuarto y el quinto donde se cuentan las siguientes situaciones:

1. En el cuarto se cuenta la muerte de su madre. Sus hermanos dicen que la madre la ha perdonado, pero no ellos “hazte el cargo de que también hemos muerto y Dios te ayude, infeliz”. Hipólito se lleva a Santa a un hotel para que sola piense en su irreparable pérdida. Quiere cambiar de vida. Va a la iglesia donde la repudian. Deja de asistir a la visita obligatoria sanitaria.
2. En el quinto se narra que Hipólito está enamorado de ella. Trata de prevenirla de que Jarameño, el torero, no le conviene. La Gaditana está apasionada por Santa quien la rechaza. Santa no cumple con el control sanitario y los agentes se llevan a “la joya de la casa”. Jarameño se compromete a curarla.

Se observa que el cuarto capítulo contiene elementos de dramatización interesantes. Por ejemplo, ante la muerte de la madre, el público podría preguntarse: ahora que ha muerto la madre ¿qué pasará con Santa?, ¿dejará el burdel?- Observar a Santa con su sufrimiento y las decisiones que toma crean una tensión en la obra y en el espectador.

En el caso de la situación: la Gaditana, apasionada por Santa, puede ser que nunca se filmara (pensando en la época) por ser una relación lésbica. Tampoco aparece la relación con el joven, que se encuentra en el capítulo cuatro de la segunda parte, donde empieza el descenso absoluto de Santa, quien no se explica cómo se despierta en un hotel deplorable, en brazos de un mocito de 16 años.

Se omiten en el filme las situaciones que permiten ubicar a la novela como naturalista, como aquellas descripciones de los espacios y de las personas, las que llegan al extremo de crudeza, por ejemplo, donde se describen los bajos

fondos sociales que no escatima el autor de la novela y que justifica cualquier degradación con el pretexto de la ley de la herencia.

Faltan las visualizaciones fetichistas que supone un pie desnudo, un hombro, unos ojos negros, aquí cabe señalar el talento de Gamboa para representar el erotismo dentro de la moralidad de la época. En la película falta ese tono voyeurista implícito en la novela.



4. A manera de conclusiones

Debemos recordar que fue necesaria la evolución del lenguaje cinematográfico para que el naturalismo, como lo concibe Zola, se apareciera en la pantalla. Según Gilles Deleuze, Erick von Stroheim (1885 – 1957) y Luis Buñuel (1900 – 1983) son los representantes del naturalismo en el cine porque “nunca se ha descrito con tanta violencia y crueldad, con su doble repartición social “pobres-ricos”, gente de bien – gente de mal”. **33** “Los depósitos de basura al que será lanzado un cadáver en *Esposas Frívolas* (1922) y *Los Olvidados* (1950)”**34** son ejemplos de espacios donde la degradación humana impone una predestinación sin salvación. Estas películas fueron filmadas cuando ya Griffith había impuesto el punto de vista en el cine**35** con lo que se lograba un impacto visual que se requiere para lograr mostrar una “realidad” como lo propone el naturalismo.

En *Santa* del cine mudo, no se encuentran los principios del naturalismo de la novela. A Peredo le faltó la garra para adentrarse en los mundos bajos: espacios y/o decadencia de los personajes donde se mueve Santa, a través de metáforas visuales que contiene la novela misma. Hipólito se queda, como personaje, en un nivel melodramático, lleno de sentimentalismo con insatisfacciones puramente personales. Es un santo en el filme si lo comparamos con la descripción que hace de él Gamboa: “lo que siguió, por lo pronto, fue la cátedra del perverso de Hipo”**36**.

¿Por qué es una historia que se repitió tantas veces y se sigue repitiendo?. **37** La historia en pantalla tiene la magia de lo prohibido y los elementos dramáticos suficientes para emocionar. El melodrama, tal como lo definen los teóricos de la dramaturgia, se refiere a sucesos de poca trascendencia social y maneja conflictos circunstanciales.**38** El filme *Santa* va más allá que el melodrama común y corriente donde suceden cosas que al parecer pueden ocurrirle a todo el mundo. La prostitución no es un oficio que pueda escoger todo el mundo y la degradación de Santa no es algo que le ocurra a cualquiera. Por otro lado, no es una reprimenda la que recibe Santa como suele ser en el melodrama tradicional sino que toca a la tragedia, en el sentido dramático la palabra trágico cobra un significado deductivo, equivale a inevitable. No se pueden evitar las consecuencias de un delito cometido contra las leyes que el espíritu universal ha decidido tener como absolutas: en este caso, Santa no puede evitar las consecuencias de su “pecado” contra sus padres y hermanos, contra lo divino. La muerte equivale a su redención, según la moral de la época.

Los efectos emocionales en los espectadores de la tragedia son la piedad y el miedo. Estas emociones básicas

incluyen un rango amplio de otras respuestas: comprensión, compasión, admiración, preocupación, respeto, terror. En este caso, sentimos piedad por Santa porque ha sufrido un daño y nos imaginamos en la misma situación. Esto se logra a través de la identificación del personaje: Santa fue una mujer enamorada y engañada. Son sentimientos que casi todo espectador ha sentido. Esto se logra también con la forma en que se usa la narrativa fílmica, aunque todavía primitiva, pero que alcanza a conmover al público con acercamientos al rostro e insertos puntuales y un hábil uso de los códigos culturales.

El presente estudio es todavía un trabajo inacabado donde las conclusiones se convierten en preguntas: ¿Vale la pena hacer investigación con películas incompletas? Una primera respuesta sería que sí vale la pena. Es a partir de esos fragmentos aislados con los que podemos reconstruir la historia del cine mexicano, conocer los estilos de los directores, sus temas preferidos, la evolución del lenguaje en el cine mexicano o la respuesta del público mediante la prensa de la época.

A través de los fragmentos y fotogramas aislados, de crónicas, de documentos y de trabajos históricos se ha podido reconstruir un fragmento de nuestro pasado cinematográfico. Ahora, podemos afirmar que *Santa* de Gamboa, desde su primera proyección en 1918, fue una historia que llegó para quedarse. Antonio Moreno, lo sabía bien cuando filmó, en 1931, la segunda versión de *Santa*. Cuando faltaban pocos días para el estreno, todo México sabía que se acababa de realizar una película donde “usted llorará mucho”, igual que en la primera versión que se realizó en 1918. Agustín Lara compuso la canción *Santa* para la película, hoy más famosa que la novela de Gamboa, donde expone las tristezas de un hombre que se verá iluminado sólo por Santa.

CITAS

- 1 Susana Becerini, estudiosa de la obra de Gamboa, adjudica las palabras entrecomilladas a José Luis Gonzáles.
- 2 Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo, 5, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993, pág. 30.
- 3 Señala Emilio García Riera, que el argumentista, hijo de don Federico Gamboa, “se inspiró en unos apuntes dejados al morir su padre, según la publicidad de la cinta, para escribir una pieza que se representó en el teatro Fábregas con Agustín Lara en el papel de Hipólito”, op. cit., pág. 118.
- 4 Cfr. Martha Vidrio, *El goce de las lágrimas: el melodrama mexicano de los años treinta*, Guadalajara, CUAAD / Universidad de Guadalajara, 2001.
- 5 Cfr. Los textos de Cristina Barros y Arturo Souto, *Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo*, Ciudad de México, Trillas, 1982; Raimundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ciudad de México, Porrúa, 1981, y el de Leo Llaetie, *Historia de la literatura francesa*, Buenos Aires, Amecalee, 1945.
- 6 Émile Zola, *Naná*, Ciudad de México, Porrúa, 1983, pág. 179.
- 7 María Guadalupe García Barragán, *El naturalismo en México*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pág. 51.
- 8 Ibid., pág. 52.
- 9 Federico Gamboa, *Santa*, Ciudad de México, Grijalbo, 1992.
- 10 Émile Zola, op. cit., pág. 116.
- 11 Ibid., pág. 141.

- 12** Ana María Atondo Rodríguez, *El amor venal y la condición femenina en el México colonial*, Ciudad de México, Instituto Mexicano de Antropología e Historia, 1992, pág. 337.
- 13** Federico Gamboa, op. cit., pág. 132.
- 14** Ibid., pág. 77.
- 15** Emilio Zola, op. cit., pág. 100.
- 16** O sea, es uno de los doce profetas Menores del Antiguo Testamento. Autor del libro que lleva su nombre.
- 17** Jesús F. Contreras es un escultor contemporáneo de Gamboa, ligado al grupo de la *Revista Moderna* (casa, club y órgano de los “modernistas literarios”).
- 18** *Manón Lescaut* es una novela de Antoine Prévost Francois, llamado el abate y Margarita Gautier es la protagonista de la novela *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas.
- 19** Cfr. Susana Becerini, “Análisis y comparación de dos obras naturalistas: *Naná* de Zola y *Santa* de Gamboa”, s/p.. Es un texto que la propia autora me facilitó.
- 20** Seymour Menton, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, 2ª edición, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- 21** Federico Gamboa, op. cit, págs. 75, 149, 210, 191 y 319, 22, 115, 44, 122, 228 y 107.
- 22** Ibid., pág. 191.
- 23** Ibid., pág. 207.
- 24** Ibid., págs. 128, 211, 233, 291, 311 y 323.
- 25** Ibid., págs.. 281, 127, 125, 207, 212 y 319.
- 26** Ibid., págs. 59, 65, 76, 40 y 165.
- 27** John S. Brushwood, *Mexico in Its Novels. A Nation's Search for Identity*, Austin, University of Texas, 1966.
- 28** Perla Ciuk, *Diccionario Directores: Cine Mexicano*, Ciudad de México, CONACULTA / Cineteca Nacional, 2000, pág. 486.
- 29** Ibid.
- 30** S / A, *Cine Mundial*, “Valioso testimonio de la publicidad del cine mexicano”, s / f, Ciudad de México, 1918, 11 págs..
- 31** Del 7 al 10 de junio del 2006, se realizó en Guadalajara el IV Congreso Internacional, Cine Mudo y Mujer. Fue interesante la conversación que sostuvimos con Iván Trujillo, el director de la filmoteca de la UNAM, sobre la película *Santa*.
- 32** “18/2”, en: *Santa, Filmografía mexicana medio y largometrajes, 1906-1940*, Emilio García Riera (Coord.), Ciudad de México, Cineteca Nacional, México, 1985, pág. 14.
- 33** Gilles Deleuze, *La imagen – movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, pág. 183.
- 34** Ibid., pág. 184.

35 Juan Miguel Company, *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 17.

36 Federico Gamboa, op. cit., pág. 85.

37 En el 2004, se presenta un filme realizado por tres autores: Micheangelo Antonioni, Steven Soderberh y Wong Kar Wai, este último filma una historia, *The Hands*, la mejor de las tres, con la misma estructura del filme *Santa*. La diferencia estriba en que el hombre enamorado de la hetaira, es un sastre que le hace sus vestidos con devoción.

38 Virgilio Ariel, *La composición dramática*, Ciudad de México, UNAM, 1989, y Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, Ciudad de México, Gaceta, 1986.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, Ciudad de México, Gaceta, 1986.
- Ariel, Virgilio, *La composición dramática*, Ciudad de México, UNAM, 1989.
- Atondo Rodríguez, Ana María, *El amor venal y la condición femenina en el México colonial*, Ciudad de México, Instituto Mexicano de Antropología e Historia, 1992.
- Barbachano Ponce, Miguel, "Santa: noventa años", Ciudad de México, *Siglo XXI*, 4 de julio de 1993.
- Barros Cristina y Arturo Souto, *Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo*, Ciudad de México, Trillas, 1982.
- Becerini, Susana, "Análisis y comparación de dos obras naturalistas: *Naná* de Zolá y *Santa* de Gamboa", s/p.
- Brunetta, Gian Piero, *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Brushwood, John S., *Mexico in Its Novels. A Nation's Search for Identity*, Austin, University of Texas, 1966.
- CIUK, Perla, *Diccionario Directores: Cine Mexicano*, Ciudad de México, CONACULTA / Cineteca Nacional, 2000.
- Cogy, Pierre, *El naturalismo*, Ciudad de México, Diana, 1967.
- Company, Juan Miguel, *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Del Campo, Xorge, *La prostitución en México*, Ciudad de México, Editorial A asociados, 1974.
- Deleuze, Gilles, *La imagen – movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Díaz Echarri – Roca, Franqueza, *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1966.
- Gamboa Federico, *Santa*, Ciudad de México, Grijalbo, 1992.
- García Barragán, María Guadalupe, *El naturalismo en México*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- García Riera, Emilio (Coord.), *Filmografía mexicana medio y largometrajes 1906 – 1940*, Ciudad de México, Cineteca Nacional, 1985.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 5, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993.
- Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Historia de la literatura mexicana, Ciudad de México, Cultura / SEP, 1982.
- Lazo, Raimundo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ciudad de México, Porrúa, 1981.
- Lletie, Leo, *Historia de la literatura francesa*, Buenos Aires, Amecalee, 1945.
- Menton, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, Ciudad de México, 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Nueda, Luis, *Mil libros*, Madrid, Aguilar, 1969.
- Núñez Becerra, Fernanda, *La prostitución y se represión en la ciudad de México (siglo XIX)*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México 1896 – 1930: Vivir de sueños/Bajo el cielo de México*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- S / A, "Valioso testimonio de la publicidad del cine mexicano", *Cine Mundial*, Ciudad de México, S / F.
- S / A, "Muy pronto se exhibirá en esta capital la película *Santa*", *Excelsior*, Ciudad de México, Miércoles 26 de junio de 1918, pág. 7.
- S / A, *Excelsior*, Ciudad de México, 7 de julio de 1918, pág. 5.
- Vidrio, Martha, "La adaptación de la obra literaria al cine mexicano", en: *Cultura, comunicación, y política*, Celia del Palacio (Comp.), Guadalajara, Cucsh / Universidad de Guadalajara, 2002.
- Vidrio, Martha, *El goce de las lágrimas. El melodrama en el cine mexicano de los años treinta*, Guadalajara, CUAAD / Universidad de Guadalajara, 2001

- Zola, Émile, *Naná*, Ciudad de México, Porrúa, 1983.

Dra. Martha Elena Vidrio Checa. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Fue fundadora de la Maestría en Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara y coordinadora de la misma (2001- 2005). Líneas de investigación: Guión Cinematográfico y la Adaptación de obra literaria al cine. Imparte clases en la Maestría en Literaturas Comparadas y en la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Universidad de Guadalajara. Ha impartido cursos en la Universidad de Zagreb, Croacia y en la Universidad de Bielefeld, Alemania.