

---

# La *Santa* de 1918: primera versión filmica de una obsesión

Julia Tuñón\*

**L**a obsesión es el personaje de una prostituta y se planteó primeramente en una novela. Federico Gamboa publicó en 1903 un libro que habría de darle la fama y el dinero que otras actividades le negaron. De las varias versiones filmicas que ha tenido la novela, la *Santa* más afamada es la dirigida por Antonio Moreno en 1931, porque durante mucho tiempo se consideró la primera película sonora. Ahora sabemos que la precedieron al menos siete cintas,<sup>1</sup> aunque sí inaugura el sonido directo, a cargo de los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez. A esta *Santa* tan mencionada la precede, en 1918, una primera versión de Luis G. Peredo<sup>2</sup> y la siguen, en 1943 la dirigida por Norman Foster y en 1968 la de Emilio Gómez Muriel. Orson Welles escribió un guión para *Santa* en 1940 y la historia se ha adaptado para televisión.

¿Qué existe en la historia que se nos cuenta para tener tanta estimación? La versión muda establece un paradigma que habrá de pautar las versiones que le siguen. Precisar su carácter es el propósito de este ensayo.

## La primera *Santa* de celuloide

*Santa* de 1918 se anuncia como una película "...basada en la popular y conocida novela de Federico Gamboa [...] cuidadosamente dirigida y adaptada al lienzo por el inteligente periodista

Luis G. Peredo".<sup>3</sup> Lo anterior propicia, según el cronista, que "...en el público metropolitano existe verdadera expectación por conocer este *film* que promete ser uno de los más logrados por nuestros artistas mexicanos".<sup>4</sup> Efectivamente la novela tenía un éxito probado: *Santa* era ya un *best seller*.

Elena Sánchez Valenzuela, la actriz principal, era una muchacha muy joven y de la alta sociedad, que actuó a escondidas de su familia.<sup>5</sup> En esos años, las actrices, llamadas despectivamente "cómicas", eran mal consideradas. La filmación en exteriores se hizo en locaciones de la ciudad de México y de Chimalistac y para los interiores se utilizó el patio del Cine Olimpia.<sup>6</sup>

La película se estrenó el 11 de julio de 1918. Costó cuarenta mil pesos y las ganancias fueron aproximadamente de trescientos mil,<sup>7</sup> lo que sugiere éxito, a pesar de las críticas negativas. Jaime Torres Bodet ("Celuloide"), escribe del filme que "...la influencia del cinematógrafo italiano se percibía en todos los momentos [...] sin gradación y casi sin arte. Los tipos y las costumbres se seguían con cierta fidelidad no exenta de monotonía, pero la esencia de la técnica nueva no existía aún".<sup>8</sup>

Conviene apuntar cuál era la situación del cine mexicano en estos años. En sus incios las películas habían expresado la obsesión por la objetividad, con el consecuente énfasis en el documental,<sup>9</sup> muy de acuerdo con el espíritu de los

hermanos Lumière, con el carácter breve de las vistas y el positivismo. Pero en los años que nos ocupan —según ha analizado ampliamente Aurelio de los Reyes— el cine mexicano inicia su veta argumental de ficción. La actuación del actor adquiere, entonces, importancia. Se trata de filmes que se pretenden de arte y la influencia estilística del cine italiano es notable: “...se buscaba una expresión corporal similar a la de los actores italianos, con espasmos y exageración de gestos”.<sup>10</sup> Los temas más comunes son melodramas familiares y pasiones tormentosas, triángulos amorosos, incestos. La primera película con argumento fue *La luz* (¿Ezequiel Carrasco?) de 1917 y está inspirada en *El fuego*, película italiana de Piero Fosca actuada por Pina Menichelli.<sup>11</sup>

La cinematografía mexicana apostó al melodrama y al culto de estrella frente al espíritu objetivo de los primeros años. Esto implicó cierta enajenación de la realidad propia: “Las cinco películas hechas por Mimí Derba se referían a condes, duques y palacios por completo fuera del contexto mexicano.”<sup>12</sup> Son películas que se dirigen a un público que busca distraerse, cansado de los problemas derivados de la Revolución mexicana. Hacia 1919 la influencia norteamericana en la industria se hace presente.<sup>13</sup> Es interesante la opinión de Alfonso Reyes al respecto:

El cine italiano —tan cursi y tan sentimental— es lento, porque posee una “virtud dormitiva”, no por preñez de intenciones y de matices; es lento, además, porque padece “delectación morosa” [...] está lleno de compases muertos [...] Frente a esta concepción del cine, la concepción yanqui representa el gusto por la aventura folletinesca, por el exceso de movimientos y de episodios; y se encuentra, así, más cerca de los orígenes, más cerca de la etimología del cine.<sup>14</sup>

En estos primeros años del cine argumental se observan los temas que la industria cinematográfica mexicana desarrollará en los años venideros: la influencia del paisajismo y los tipos populares será notable en el cine de Emilio Fernández; *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera,

1919) anticipa las películas de corte histórico, *Tepeyac* (Carlos E. González, 1918), las de tono religioso.<sup>15</sup> *En defensa propia* (Joaquín Coss, 1917), es un melodrama casero: “La primera película que se basa en las relaciones familiares; boceto del tema de las madres que proliferarán en el cine sonoro.”<sup>16</sup> Una película muy importante será *La tigresa* (1917), que tiene una influencia italiana palpable. Conviene mencionar la descripción del personaje femenino:

...símbolo de la mujer pérfida y felina que en su cabeza loca de eterna soñadora siente las ansias continuas de ser la protagonista de “un poema cruel y doloroso”, no importándole destrozar corazones ni agotar sentimientos, sino que su eterna inconformidad la arrastra hasta engañar a un pobre mancebo que no tiene más desdicha que la de ser pobre y humilde. Eva, la suprema mujer falaz, fomenta la pasión de un obrero. Le hace consentir en ser su amada, lo provoca con sus ansias y lo hipnotiza con sus ojos.<sup>17</sup>

Más tarde, continúa el crítico: “Surge el zarpazo. Eva se casa con Ernesto, joven de su alcurnia, de su clase.”<sup>18</sup> El muchacho acaba en el manicomio en donde, pese a su encierro, tendrá oportunidad de ahorcar a la mujer. Me he detenido en plantear el sentido de esta película por los contrastes que podremos apreciar con respecto a *Santa*.

El cine de estos años está pautado por un propósito nacionalista. De los Reyes ha destacado entre sus corrientes al “nacionalismo cosmopolita” que muestra la influencia italiana en escenarios naturales y el “nacionalismo romántico”, derivado del género chico, con una tesitura realista y naturalista.<sup>19</sup> Éste es el estilo de *Santa*, a pesar de su influencia italiana, pues, como *El fuego*, se organiza como un tríptico: Pureza, Vicio y Martirio. Cada uno de los episodios es precedido por actitudes simbólicas de la bailarina de origen ruso Norka Ruskaya. La película que se conserva y que yo pude trabajar carece de esta estructura: el inicio se ha perdido y también la introducción al “Martirio”, aunque conserva el baile de Ruskaya en “Vicio”.

“*Santa* es el germen del tema de la ‘buena prostituta’.”<sup>20</sup> En 1919 se filma *María*, por Rafael Bermúdez Zataráin, basada en la novela homónima de Jorge Isaacs. Los modelos femeninos en las pantallas mexicanas se apuntan: la madre (*En defensa propia*), la mujer ideal o “la amada”, en términos de Silvia Oroz<sup>21</sup> (*María*), la buena prostituta (*Santa*) y la devoradora (*La tigresa*). Es un catálogo de obsesiones respecto a la mujer.

Lo anterior tiene importancia si tomamos en cuenta la preocupación que existe en esos años por la influencia del cine. Los críticos se preguntan si las películas tienen la culpa de que los jóvenes se besen<sup>22</sup> o de los delitos callejeros. Hipólito Seijas realiza una encuesta y concluye que “...el cinematógrafo no es el único responsable [...] es sólo uno de los instigadores, uno de los cómplices —y no de los de primer orden— de nuestra alarmante y creciente criminalidad, pero tiene en ella su parte y su responsabilidad”.<sup>23</sup> Se debate ampliamente qué sentido debe tener la censura.<sup>24</sup>

En este marco podría pensarse que la factura de *Santa* permite presentar un modelo de celuloide para las mujeres, alternativo de la madre y la amada y construido como reacción a *La tigresa*. Un crítico de *Revista de Revistas* confiesa “...que me pongo de buen humor al ver esa invasión de tigresas en este país de costumbres patriarcales y de puchero español... aquí, donde la mayoría de nuestras mujeres rezan el rosario junto a la rueda familiar, y viven amuralladas en sus habitaciones...”.<sup>25</sup> *Santa* ofrece una versión edulcorada de la novela, aunque aprovecha el morbo que producía como gancho comercial. El modelo femenino es muy diferente al de *La tigresa*.

## La novela

Elena Sánchez Valenzuela decía que *Santa* era una “...novela que leían a hurtadillas las mujeres de México, de tal manera que su circulación enorme era subterránea”.<sup>26</sup> Federico Gamboa la escribió con el nacimiento del siglo, en el auge del porfirismo, siendo secretario de la Legación Mexicana en Centroamérica.

Al decir de José Emilio Pacheco *Santa* fue un

*best seller* y un *long seller*, por su éxito durable.<sup>27</sup> En su *Diario*, Gamboa escribe sobre sus ilusiones de que *Santa* le permita holgados medios para vivir, porque ninguna de sus obras (*Apariencias*, *Suprema ley*, *Del natural*, *Metamorfosis*) lo había hecho. El cine fue una de las maneras de lograrlo. De la película muda de 1918, Gamboa recibe 200 pesos, aunque según él le habían prometido 500<sup>28</sup> y con el éxito de la primera sonora recibió el 5 por ciento de regalías.<sup>29</sup> Esto explica el diálogo con José Rubén Romero, autor de *La vida inútil de Pito Pérez*. Decía Gamboa: “Así como me ve de decente vivo de una mujer: de mi *Santa*”, a lo que Romero le contesta: “pues yo le gano, porque vivo de mi Pito”.<sup>30</sup>

*Santa* narra la historia de una ingenua muchacha campirana de Chimalistac, cuidada celosamente por su madre y hermanos, que es seducida y abandonada por un militar de paso por la zona. Cuando la muchacha sufre un aborto es echada de su casa a instancias de la madre y se incorpora como pupila en un burdel de lujo de la capital, la casa de Elvira. En esta nueva vida *Santa* llega a tener un éxito notable y a ser poseedora de joyas, perfumes y ropa fina, mientras transcurre una vida disipada y alegre en la que no podrá evitar la vigilancia del estado ni una enfermedad venérea, común en esos años y en esos ambientes. *Santa* intenta hacer vida de pareja en dos ocasiones: con el torero “El jarameño” y con un estable hombre casado de apellido Rubio. En ambos casos ella destruye la relación por su carácter irreflexivo y su talante infiel, debidos ambos a una naturaleza congénita que la orilla a esa profesión, a los “gérmenes de antigua lascivia”, “conformidad fisiológica”<sup>31</sup> con el desorden erótico, según escribe Gamboa. Las crisis nunca dejan de ser atisbos en su conciencia y la mujer sufre un deterioro creciente, siendo auxiliada en los últimos tiempos por su enamorado Hipólito, un concupiscente pianista ciego que animaba con su música el burdel de Elvira. Cuando *Santa* muere de cáncer cervical, metáfora de la enfermedad venérea, Hipólito la venera y con sus rezos y devoción parece salvar su alma.

Se trata de una novela de influencia francesa, del naturalismo, cuyos exponentes más preclaros son Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, con su

pretensión de narrar la verdad de la vida humana. El naturalismo abreva del positivismo en su búsqueda de objetividad, y por eso muestra el mundo cotidiano y sus miserias: la prostitución, el adulterio, los engaños. Gamboa le llamaba “sincerismo”.<sup>32</sup> Rafael Sagredo piensa que se trata de la historia de una prostituta famosa por razón de un crimen, María Villa, “La chiquita”, que asesina a “la malagueña”, hecho que Gamboa consigna en su *Diario*. Por su parte, en una entrevista, el escritor explica que se inspiró en la vida de la campesina Emeteria.<sup>33</sup>

En *Santa*, Gamboa participa de las ideas de su época en torno a las clases bajas: el darwinismo social considera que cada grupo social ocupa el lugar a que su naturaleza le obliga, de manera que la pobreza es el signo de una inferioridad moral previa.<sup>34</sup> Por eso su *Santa* es irreflexiva y banal, corrupta por su propio gusto, comodina y sin voluntad, lujuriosa. No se trata de una mala persona, pero forma parte de los “pobres cuerpos de alquiler con sus atrofiados cerebros de apestadas sociales”.<sup>35</sup> Se ha comparado a *Santa* con *Naná*,<sup>36</sup> pero mientras aquella destruye, ésta es destruida por los hombres “en el eterno odio que en el fondo separa a los sexos”,<sup>37</sup> según Gamboa. En *Santa* el provocador del mal, el seductor, no es castigado.

*Santa* es una novela descriptiva que permite fácilmente su transcripción a la pantalla, aunque en el cine las largas descripciones deben ser representadas con gestos, elipsis y metáforas. El lenguaje del cine toma de la novela los recursos de los diálogos, la narración, la descripción, pero en ese proceso de traducción a imágenes en movimiento, el contenido se simplifica, generaliza y estereotipa, se produce una imagen concreta y no la abstracta que permiten las palabras. Por eso es importante destacar los elementos que se eligen para la narración fílmica, pues en la trama que se construye, indudablemente hay una creación del autor.

Como sucede a menudo con las novelas descriptivas del siglo XIX el tema de *Santa* narra el conflicto entre el sujeto y su ambiente, entre el mundo externo y el interno y tiene la intención precisa de despertar la emoción en su lector, pero en este caso procura también una enseñanza.

Gamboa gustó de frecuentar prostíbulos y centros de vicio y declaraba que sólo el matrimonio y el nacimiento de su hijo lo habían salvado. Según él, escribir *Santa* le sirvió de catarsis y redención. Declaraba: “Tengo la conciencia de haber hecho casto y austero este libro sin que en ningún momento la página escapada de la naturaleza delicada y quemante de mi tema aporte al espíritu de mi lector nada que no sea una meditación triste.”<sup>38</sup> Se trata de un libro edificante que “previene a las muchachas contra la seducción y a los jóvenes contra la prostitución”.<sup>39</sup>

Sin embargo, se trata de un libro muy contradictorio: es una novela lujuriosa que pretende promover la castidad. Hay en el libro una descripción gozosa de la sensualidad y un gusto evidente en mostrar la buena vida de su protagonista. La carne de *Santa* se nombra “carne fresca, joven y dura”, “sabrosa”, “picante”, “mórbida”, “carne mansa y obediente, que no se rehusaba ni defendía, carne de extravío y de infamia”.<sup>40</sup> La relación con “El jarameño” es pretexto para la descripción evidente del placer. También la vida de lujos y diversiones de *Santa* es exaltada: las joyas que recibe, su ropa fina, las fiestas a las que asiste..., baste decir que su prestigio inicia cuando acepta ser desnudada y bañada con champaña.<sup>41</sup> *Santa* es una reina y su triunfo en el mundillo de las famas eróticas es notable. José Emilio Pacheco dice que “Hay que reconocerle a Gamboa el intento de devolver a la luz pública temas vedados por la generalizada hipocresía y darle a la sexualidad en la literatura la misma importancia que tiene en lo cotidiano.”<sup>42</sup> Por todo eso fue acusado de pornógrafo o erotómano y Mariano Azuela hablaba de su obra como de una mezcla de “gazmoñería y sensualidad”.<sup>43</sup>

No es gratuito ese énfasis en el cuerpo. Durante el porfirismo el cuerpo define a la mujer. El discurso médico se convierte en la autoridad frente al religioso, pero, aunque son tiempos que se quieren laicos, existe una continuidad palpable con las ideas católicas de separación entre cuerpo y alma y la observación del femenino con dos funciones excluyentes: como recinto de la maternidad y/o como objeto de placer. La conducta del género femenino se norma en forma estricta: a las mujeres las define su biología, pero

lo correcto es que ellas desconozcan su cuerpo. La prostitución se considera, entonces, la negación absoluta de los valores y normas de conducta debidos.

Pese al ideal, durante el porfirismo la prostitución estaba muy generalizada y se consideraba que las mujeres que se dedicaban a ella lo hacían por su natural y congénita debilidad moral.<sup>44</sup> El estado tenía un papel preciso como vigilante y organizador de la actividad, pues privaba un sistema reglamentista, con atención policial e inspecciones sanitarias periódicas y obligatorias bajo pena de arresto. Las muchachas eran organizadas en jerarquías: las había de primera, segunda, tercera o de ínfima clase y según su categoría pagaban sus impuestos. Su conducta quedaba rígidamente regulada pero las reglas no involucraban ni a clientes ni a lenones. La novela da cuenta de la constante violación a las normas.

En 1913 se suprime el reglamento existente desde 1898 y en 1914 se plantea uno nuevo para la ciudad de México. En 1916 los dos congresos feministas de Yucatán, auspiciados por el militar de ideas avanzadas Salvador Alvarado, debate el tema de la prostitución y lo trata como un problema de índole social. Entre 1915 y 1917, en Yucatán, se suprimen prostíbulos y los impuestos que sus integrantes pagan; se declaran nulas las deudas de las prostitutas a sus patrones; se dedican dos salas del hospital para el cuidado de las mujeres y se les permite libertad de movimientos, además de castigar con pena corporal al hombre que inocule enfermedades venéreas. En 1918 se crea, a nivel nacional, el Consejo y Departamento de Salubridad, como parte de la lucha contra las enfermedades de origen sexual que se habían incrementado por la crisis derivada de la Revolución. Son años de discusión respecto al tema, lo que podría explicar, en parte, la factura del filme que nos ocupa.

### De la novela a los filmes

De las diferentes versiones filmicas, la más famosa ha sido la de Antonio Moreno, que se hace con un equipo humano y técnico importado de

Hollywood. Su gran novedad es el sonido y, por ende, la música: escuchamos *Santa*, la célebre canción de Agustín Lara, pero además vemos bailar danzones, música española y norteamericana, como un *fox-trot*. Carlos Monsiváis ha dicho que la película se convierte en un modelo para el cine mexicano:

Esa que pecó por hambre y miseria y a la cual un amor redimió y consumió viene a ser la esencia de un personaje fundamental: la sufrida mujer mexicana [...] *Santa* se convirtió así en símbolo y destino del cine mexicano [...] esencializa el destino de la mujer en el melodrama mexicano: un sufrimiento callado, eterno, sin un reproche, una sonrisa de plena abnegación, la ternura constante, el padecimiento generoso.<sup>45</sup>

Para Jorge Ayala Blanco: “La cinematografía sonora nacional comienza rescatando la biografía de una prostituta y desde entonces no ha podido liberarse de la tutela de ese personaje. Todas sus producciones lo incluyen o lo implican.”<sup>46</sup>

Sin embargo, a pesar de la difusión de la *Santa* de 1931, es la versión muda la que establece la pauta a las que le siguen. Basarse en una novela de gran dimensión obliga al guionista a elegir una serie de contenidos a expensas de otros, y los que elige Peredo conforman un modelo. El filme modifica las ideas de Gamboa, que presenta a su personaje como un ser irreflexivo y banal, al sugerir su tesitura bondadosa y espiritual. La película despoja de lo “grosero y prosaico” a la novela,<sup>47</sup> pero, al hacerlo, define un prototipo. Peredo declaraba que el filme era absolutamente moral “...por haberse desechado de la novela aquellos detalles de crudo realismo que Gamboa consigna en su novela”; se trataba de una película “eminente moral”.<sup>48</sup> Pese a lo anterior, durante la filmación, el operador se escondía por miedo a incurrir en algún pecado.<sup>49</sup>

No obstante las modificaciones, la película es muy fiel a la novela, al grado de que no se entendería si no se conociera previamente el texto literario. Las escenas no tienen una coherencia narrativa y se dan por sabidas las diferentes situaciones, aun aquellas básicas, como el oficio

que desempeña la muchacha, pues nada en las imágenes o en el discurso da cuenta de que ella es una prostituta. El burdel, por ejemplo, nunca se nos muestra y los lugares que vemos son totalmente neutros. Es evidente que el filme se dirige a un espectador que ha sido antes lector.

Otro elemento de raigambre literaria son los intertítulos, pues el filme toma de manera textual muchos de los diálogos que son a menudo, por esta razón, excesivamente largos, al grado de ocupar varios cuadros o de tener que reducir la letra para incluir más información. En ocasiones aparecen entre comillas. Cuando Santa llega al burdel la portera le pregunta: “¿Por qué viene usted a echarse a esta vida?”, cita textual de la novela. En ésta la muchacha no le contestará a ella (como sucede en el filme), sino a la encargada: “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... porque juré que pararía en esto y no me creyeron.”<sup>50</sup> La fidelidad al texto es notable.

También la escena del repudio de la madre es calcada de la novela. Leemos: “La madre agrandada, engrandecida, sacra”, y observamos que actúa con gran dureza: “¡Vete, Santa!... ordenó la madre mancillada en sus canas ¡Vete... que no puedo más!”<sup>51</sup> y cuando en la salida Santa la mira por última vez tiene todavía la diestra levantada, “en solemne grupo patriarcal de los justicieros tiempos bíblicos”.<sup>52</sup> El diálogo que aparece en intertítulos y la descripción en imágenes son fieles al libro. Estamos en tiempos previos a la construcción de las madrecitas del cine mexicano, marcadas por las lágrimas y el apoyo incondicional a la prole.

Alfonso Reyes escribe en 1920: “El letrado es enemigo del cine [...] Hay que esforzarse por reducir a especie mímica todo lo que no es de esencia literal”,<sup>53</sup> y Jaime Torres Bodet, refiriéndose a *Santa*, consignaba que:

Un defecto muy grave [...] era la difusión inexpresiva de los letrados, que fatigaba al espectador y hacía, en cierto modo, ridícula —por inútil— la presencia de los intérpretes. Cuando el actor se convierte en ilustración movidiza de un libro, va siendo

sensato leer el libro y dejar de asistir al espectáculo.<sup>54</sup>

No cabe duda de que el mundo de las imágenes todavía no se maneja con precisión. La cámara fija y los limitados encuadres del filme son parte de lo mismo.

La Santa fílmica representa a la chica pobre caída en la prostitución, que logra separar los actos de su cuerpo y mantener la pureza de su alma para redimirse por el amor. La película se conserva incompleta e inicia con el abandono de su seductor y el descubrimiento del pecado de Santa, por lo que es echada de su casa. Inicia entonces el segundo segmento del tríptico, “Vicio”, con el baile de Ruskaya, y vemos la ciudad de México de la que aparecen algunas calles, Chapultepec y el centro. Santa llega en coche a casa de Elvira. La película brinca al idilio en casa de “El jarameño”, con besos incluidos, los preparativos para la corrida de toros y Santa que se entrega a su amigo Ripo (Ripoll en la novela) durante la ausencia del torero. En esta secuencia el intertítulo nos informa que a Santa la mueve “...la voluptuosa atracción que el peligro ejerce en los temperamentos femeninos [...] la curiosidad enfermiza de desafío”, texto tomado de la novela.<sup>55</sup> Miramos la suspensión de la corrida, el descubrimiento de la traición y el intento de asesinar a Santa. El filme nos lleva a la declaración de amor del ciego Hipólito, al abandono del segundo amante, Rubio, y al alcoholismo de Santa, que aparece bebiendo con un charro. Un intertítulo nos informa de su deterioro y vemos que Hipólito la recoge y la lleva a su casa. Sigue la visita del médico, la operación y muerte de Santa. Las últimas secuencias son el entierro, la visita de Hipólito al cementerio y santificación de Santa. Este desenlace había sido anunciado en las reflexiones acerca de la salvación del alma más allá de las conductas del cuerpo.

Es curioso que algunas de las escenas que el filme destaca, como el descubrimiento de la infidelidad por “El jarameño” y el intento de asesinato o la del final tienen en la novela un espacio reducido. La película minimiza el talante gozoso de la mujer, la aceptación comodina de su vida y su carácter irreflexivo. La supresión de escenas

completas del texto convierten a Santa en una víctima y al afecto de Hipólito en un amor noble.<sup>56</sup> Podría pensarse que algunas escenas del filme se han perdido, como sucede con el inicio, pero no hay indicadores al respecto.

Las *Santa(s)* que le siguen completan algunos de los detalles mientras otros se modifican, pero todas siguen la línea de Peredo en cuanto a la tónica asexual de Santa y la moral propuesta. En la *Santa* de 1931 la infidelidad a “El jarameño” no la realiza con un amigo de él, tal como plantea la novela y en el filme de Peredo, sino con Marcelino, el militar que la había seducido. Con este detalle se sugiere que su móvil era el amor y se limpia más una figura que la novela insiste en presentar como concupiscente. Esta versión modélica sí incluye escenas del burdel. La de 1943 dota a la casa de Elvira de una atmósfera lujosa, como la describía Gamboa e incorpora algunos episodios significativos, como el del repudio que sufre Santa en la iglesia cuando va a rezar por la muerte de la madre, que habían suprimido las dos anteriores y tiene una fuerza narrativa innegable. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, en todas se mantiene la figura de la buena muchacha victimizada y convertida en prostituta.

Probablemente en esta imagen influye la crítica a las ideas del darwinismo social que se expresaron de manera precisa en los congresos feministas de Yucatán en 1916: la prostitución se observa como un problema social y no como el destino merecido para las mujeres que tenían la lascivia en su naturaleza, para decirlo como lo hubiera expresado Gamboa. En otros aspectos, en cambio, el filme parece muy cercano al porfirismo, por ejemplo en el énfasis dado a la operación de Santa, que muestra el interés por la práctica médica. Es curioso que, durante la secuencia de la intervención quirúrgica, Hipólito y el lazarillo aparecen dentro del quirófano, para mostrar la angustia que el suceso les produce. La *Santa* de 1931 ya recurre a la edición para mostrar escenas simultáneas en diferentes espacios.

Hemos dicho que la película de Peredo omite, sobre todo, la sensualidad y los lujos de la vida de que hace gala la novela. Ésta se manifiesta en gran medida por la descripción del cuerpo, las ro-

pas y la conducta. La novela de Gamboa refiere constantemente al cuerpo de Santa y las sensaciones que produce en quien lo ve o lo toca. Para él era codiciado porque permitía acceder “al delicioso sitio único en que radica la suprema ventura terrenal y efímera”.<sup>57</sup> Hipólito pide a su lazarillo una descripción minuciosa de los atributos de la muchacha, para poder participar de la admiración general. En la película se borran las escenas que dan cuenta de su cuerpo y sólo se observa su cara y antebrazos, lo cual parece adecuado al “buen gusto” de su tiempo.

La ropa que viste Santa es siempre amplia, esconde sus atributos físicos y sólo el cabello parece expresar un contenido erótico. Veamos: Santa aparece peinada con una trenza y vestida con una blusa amplia, falda larga fruncida y rebozo cuando es una inocente pueblerina. En el episodio con “El jarameño” la vemos vestida con una especie de bata hasta el tobillo, de color claro y zapatos de tacón, el cabello recogido. Durante su decadencia aparece otra vez con ropa sencilla, pero sucia y despeinada. Cuando Hipólito la recoge cubre su cabeza con una pañoleta blanca y lleva abrigo, y en las escenas que le siguen vuelve al atuendo popular. El cabello de Santa había sido descrito en la novela con lujo de adjetivos,<sup>58</sup> pues en esos años era un recurso erótico de las mujeres y me parece que es el único elemento que Peredo toma como metáfora del cuerpo. Cuando “El jarameño” está a punto de asesinarla, su cabello se suelta y aparece desordenado y agitado: es el único elemento corporal en todo el filme que sugiere vitalidad. En la *Santa* de 1931 también las trenzas parecen simbolizar la pureza y el peinado corto a la moda la vida disipada del burdel, pero en esta cinta la muchacha luce escotes, calza zapatos de tacón y en una escena memorable aparece en ropa interior. Su conducta muestra el estereotipo que ya se construye para las mujeres de vida liviana: ella fuma y bebe alcohol. La importancia del cabello aparece minimizada frente a la variedad de imágenes.

Sería interesante conocer el vestuario y los peinados de *La tigresa*, para comparar y analizar cómo se construía el prototipo de la devoradora, pues en el lenguaje cinematográfico la ropa es un símbolo que muestra y define a los personajes.

La intención de Peredo no es mostrar la perversidad de Santa sino su asexualidad y su situación de víctima.

El intertítulo de la parte final del filme nos explica: "Mandó poner Hipólito en el sepulcro una lápida consistente, para poder leerla y releerla de la única manera que sabía leer, con el tacto de sus dedos", y miramos entonces al hombre recorriendo con sus manos las letras del nombre de Santa, mientras reza y ruega para que sobrevenga "lo que nuestras madres nos enseñan cuando niños", o sea la fe. La pantalla se regodea en el horizonte cargado de luz y el rostro de iluminación del ciego. La novela dedicaba a

esta escena una escasa página. Este filme santifica a una prostituta y transmite la enseñanza de la necesidad del sacrificio para obtener la redención. Se distancia así, en forma notable, de las pasiones novedosas que sugiere *La tigresa*. En el marco de una Revolución que procura cambios sociales se privilegia un rasgo de la mentalidad católica tradicional: esta película ofrece algo que quería ver un sector de la sociedad, ávido de tranquilidad: la reiteración de los conceptos conocidos que, a pesar del desorden, otorgaran un mínimo reposo, lo que podía verse "de la única manera que se sabía leer", "lo que las madres nos enseñan cuando niños": la esperanza.

## Notas

<sup>1</sup> Entre otras *El águila y el nopal* (1929) y *Dios y ley* (1929). Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. I, México, Cal y Arena/Universidad de Guadalajara, 1992, p. 11.

<sup>2</sup> Director Luis G. Peredo. Argumento basado en Federico Gamboa. Producción Germán Camús. Fotografía Manuel Becerril. Intérpretes: Elena Sánchez Valenzuela, Alfonso Busson, Ricardo Beltri, Fernando Navarro, Clementina Rebolledo, Norka Ruskaya. Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano. 1896-1920*, México, Filmoteca de la UNAM (Colección Filmografía Nacional, 5), 1986, p. 122.

<sup>3</sup> *Excelsior*, 26 de junio de 1918. Citado por Felipe Garrido, *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*, México, Imcine, 1997, p. 314.

<sup>4</sup> Felipe Garrido, *op. cit.*, p. 314.

<sup>5</sup> Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989, p. 95.

<sup>6</sup> Jaime Torres Bodet (Celuloide), "El cinematógrafo en México", *Revista de Revistas*, 16 de mayo de 1926. Citado por Garrido, *op. cit.*, p. 521.

<sup>7</sup> Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 97.

<sup>8</sup> Felipe Garrido, *op. cit.*, p. 521.

<sup>9</sup> Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, UNAM-Dirección de Difusión Cultural (Cuadernos de cine/21), 1973.

<sup>10</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. I, *Vivir de sueños (1896-1920)*, México, UNAM-Cineteca Nacional, 1981, p. 202.

<sup>11</sup> Aurelio de los Reyes, 1981, p. 204.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>13</sup> Aurelio de los Reyes, *A cien años del cine en México*, México, Imcine/Miguel Ángel Porrúa/INAH, 1996, p. 43.

<sup>14</sup> Alfonso Reyes, "Jules Romains, Danogoo-Tonka, au les miracles de la science", *La Nouvelle Revue Française*, París, 1920. Citado en Alfonso Reyes, Martín Luis

Guzmán, Federico de Onís, *Frente a la pantalla*, México, Dirección General de Difusión Cultural (Cuadernos de Cine/6), 1963, pp. 51-52.

<sup>15</sup> Aurelio de los Reyes, 1981, p. 208.

<sup>16</sup> Aurelio de los Reyes, 1996, p. 41.

<sup>17</sup> "La tigresa", *Hipólito Seijas* (Rafael Pérez Taylor), *El Universal. Por la pantalla*, 28 de agosto de 1917. Citado por Manuel González Casanova, *Las vistas. Una época del cine en México*, México, INEHRM, Secretaría de Gobernación/Museo Casa de Carranza, 1992, p. 137.

<sup>18</sup> Manuel González Casanova, *ibid.*, p. 138.

<sup>19</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987, p. 68.

<sup>20</sup> Aurelio de los Reyes, 1996, p. 42.

<sup>21</sup> Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1995, p. 64.

<sup>22</sup> "El cine y la moralidad", *El Universal*, 1 de septiembre de 1919. Citado por Angel Miquel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México. 1896-1929*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992, p. 124.

<sup>23</sup> Hipólito Seijas (Rafael Pérez Taylor), "Los delitos callejeros y los crímenes del cinematógrafo", *El Universal*, 3 de julio de 1918. Citado por Manuel González Casanova, *op. cit.*, p. 151.

<sup>24</sup> Según la prensa norteamericana, en 1917 Carranza implantó la censura para detener las películas denigrantes para México. En octubre de 1919 el *Diario Oficial* publicó el decreto de censura, con el principal fin de controlar los mensajes antimexicanos.

<sup>25</sup> "Películas nacionales", *Revista de Revistas*, 2 de septiembre de 1917. Citado por Aurelio de los Reyes, 1981, p. 207.

<sup>26</sup> José María Sánchez García, "Historia del cine mexi-

cano", *Cinema Reporter*, 22 de septiembre de 1957. Citado por Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 94.

<sup>27</sup> José Emilio Pacheco, "Santa cumple noventa años", *Intermedios*, México, Secretaría de Gobernación-RTC, febrero-abril, 1993, p. 7.

<sup>28</sup> Gabriel Ramírez, *op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>29</sup> Según un testimonio de Gustavo Sáenz de Sicilia. Citado por Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 50.

<sup>30</sup> José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 9.

<sup>31</sup> Federico Gamboa, *Santa*, en *Novelas*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1965, p. 768.

<sup>32</sup> José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 9.

<sup>33</sup> *El Universal Ilustrado*, núm. 328, 23 de agosto de 1923. Citado por Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 95.

<sup>34</sup> Véase Rafael Sagredo Baeza, *María Villa (a) La Chiquita*, núm. 4002. *Un parásito social del porfiriato*, México, Cal y Arena (Los libros de la Condesa), 1996.

<sup>35</sup> Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 846.

<sup>36</sup> Protagonista de *Les Rougon-Macquart* de Zola.

<sup>37</sup> Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 767.

<sup>38</sup> José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 9.

<sup>39</sup> José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 10.

<sup>40</sup> A modo de ejemplo va la siguiente descripción: la matrona observa a Santa que viste una bata y se fija en "...las rápidas y fragmentarias desnudeces de Santa: un hombro, una ondulación del seno, un pedazo de muslo; todo mórbido, color de rosa, apenas sombreado por finísima pelusa oscura [...] una de sus axilas puso al descubierto, por un segundo, una mancha de vello negro, negro". Gamboa, 1995, p. 730.

<sup>41</sup> Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 757.

<sup>42</sup> José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 9.

<sup>43</sup> José Emilio Pacheco, "Introducción" a Federico Gamboa, *Mi Diario. Mucho de mi vida y algo de la de los otros*, vol. I, México, Conaculta (Serie memorias mexicanas), 1995, p. XVIII.

<sup>44</sup> Véase Lara y Pardo, *La prostitución en México*, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1908. José Álvarez Amézquita, *Historia de la salubridad y la asistencia en México*, México, SSA, 1960. Julio Guerrero, *La génesis del crimen en México*, 1a. ed., París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901, 2a. ed., Porrúa, 1977. Sergio González Rodríguez, *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*, México, Cal y Arena, 1990. Rafael Sagredo, *op. cit.*

<sup>45</sup> Carlos Monsiváis, "Santa: el cine naturalista", en *Anuario 1965*, Departamento de Actividades Cinematográficas, México, UNAM, 1966, s.p.

<sup>46</sup> Jorge Ayala Blanco *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, p. 128.

<sup>47</sup> Aurelio de los Reyes, 1987, p. 70.

<sup>48</sup> *Cinema Reporter*, núm. 713, 15 de marzo de 1952. Citado por Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 98.

<sup>49</sup> José María Sánchez García, "Historia del cine mexicano", *Cinema Reporter*, 26 de abril de 1952. Citado por Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 97.

<sup>50</sup> Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 724.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 755.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 756.

<sup>53</sup> Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 55.

<sup>54</sup> Jaime Torres Bodet, "Celuloide", *op. cit.*, por Garrido, *op. cit.*, p. 521.

<sup>55</sup> Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 838.

<sup>56</sup> Se suprimen episodios completos de la vida de la prostitución en que se deleita la novela: las fiestas, chanzas, riquezas que esa vida le procuran a Santa y también las anécdotas que dan cuenta de un ambiente: la declaración ante el juzgado de un crimen en el que le toca declarar, el desarrollo de la enfermedad, su estadía en el hospital Morelos, las pulsiones homosexuales en el burdel, el carácter concupiscente de Hipólito y otras que no conviene enumerar.

<sup>57</sup> Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 784.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 798-799.



Galo Galecio, *La guamoteña*, xilografía, 1946. Colección "Lunes".