

Antonio Moreno: *Santa* (1931-1932)

Kurt Hahn

(Julius-Maximilians-Universität Würzburg)

La película, rodada entre el 3 de noviembre de 1931 y el 5 de enero de 1932 en los estudios de la Compañía Nacional Productora de Películas y en locaciones del D. F., constituye, sin duda, un momento crucial en la historia del cine mexicano. *Santa*, de la que se habla, ciertamente no solo significa un gran avance respecto a la tecnología cinematográfica, dado que es el primer largometraje en el país con sonido directo, es decir: “con una banda sonora paralela a las imágenes en la misma tira de celuloide” (García Riera 1992: 48). La película, dirigida por Antonio Moreno y protagonizada por la espléndida Lupita Tovar, relaciona asimismo el pasado con el futuro del cine mexicano, ya que se integra en una herencia cultural más amplia, al mismo tiempo que dinamiza el incipiente proceso de su profesionalización e industrialización. Resumimos los tres aspectos básicos en los que este artículo se propone profundizar: *Santa*, primero, marca el comienzo del cine comercial en México, donde, en la misma época y en el otro extremo de la gama estilística, Sergej Eisenstein sigue experimentando con modelos vanguardistas. *Santa* inicia, en segundo lugar, una interacción de los medios de comunicación, un diálogo entre creación textual y creación visual, entre literatura y cine que no se efectúa sin rupturas significativas. Y, por último, con *Santa* y la protagonista homónima se construye un verdadero mito cotidiano cuya rápida difusión se debe a una estética altamente convencional que enlaza una narrativa melodramática con imágenes estereotipadas de lo femenino. Conviene preguntarse, por lo tanto, en qué medida los propios procedimientos fílmicos van fijando y reforzando la representación machista de la mujer con la que es posible explicar, en gran parte, el éxito de la película y su impacto sobre la cultura popular. Pues, es a partir de dicha *melodramatización* que *Santa*, “la joven ‘lanzada al fango’” (Monsiváis/Bonfil 1994: 119-120), pudo convertirse en la heroína humilde del pueblo mexicano y proporcionar al poder patriarcal de la nación un reflejo idealizado.

I. Ficha técnica e historia de la filmación

Pero al principio hay que recordar algunos datos de la ficha, ya que el elenco, el personal técnico y las condiciones financieras influyen considerablemente en la atmósfera de cursilería nostálgica, creada por la producción a pesar del original novelesco de otro signo.

Así, la sola elección del director debe otorgar a la *Santa* mexicana un aire *hollywoodense*, porque Antonio o “Tony” Moreno (1887-1967) figura, por aquel entonces, entre los actores famosos del cine mudo de los Estados Unidos. El emigrante de origen español, cuyo nombre real es Antonio Garrido Monteagudo Moreno, trabaja para las grandes empresas Vitagraph, Paramount y Metro Goldwyn Mayer y, después de varios papeles secundarios, deviene uno de los *latin lovers* más cotizados en Hollywood. Lo demuestra su actuación en películas como *The House of Hate* (1918) al lado de Pearl White, *My American Wife* (1922) junto a Gloria Swanson, *The Temptress* (1926) con Greta Garbo o la comedia romántica *It* (1927) junto a Clara Bow y un joven Gary Cooper. Con el advenimiento del cine sonoro, Moreno, debido a su acento español, se ve obligado a reorientarse, se dedica al doblaje, rueda un film en castellano y también se coloca detrás de la cámara. De ahí que, a comienzos de los años treinta, dirija tres largometrajes en México (*Santa* [1931-1932], *Águilas frente al sol* [1932] y *Revolución*, también llamada *La sombra de Pancho Villa* [1933]), entre los cuales *Santa* es la obra más notable puesto que su historia se adapta muy bien al estilo de ‘cine hispano’ importado por Moreno desde California¹.

La Compañía Nacional Productora de Películas², bajo el mando de Juan de la Cruz Alarcón, contrata igualmente en Hollywood a todo un equipo cinematográfico para prevenir el fracaso de su primera producción: Tanto los ingenieros de sonido, los hermanos Joselito y Roberto Rodríguez, como el fotógrafo Alex Phillips son traídos de la meca del cine. Lo mismo vale para la protagonista mexicana Lupita Tovar (nacida en 1910) que, a la sazón, acaba de empezar una prolífica carrera como actriz en las versiones hispanas de clásicos *hollywoodenses* como *La voluntad del muerto* (*The Cat Creeps*, 1930) o *Drácula* (1931)³. Se puede agregar el caso de Donald Reed (Ernesto Ávila Guillén, 1901-1973) que encarna al primer amante de Santa y cuya procedencia mexicana es disimulada por su marcado acento estadounidense. Otros papeles centrales, entre ellos los del pianista ciego Hipólito y la patrona del burdel,

¹ La carrera de Moreno se reconstruye detalladamente en Fernández (2000).

² La historia de la compañía se resume brevemente en García Riera (1992: 48 ss.) y Ramírez Berg (1992: 12 ss.).

³ Para la carrera de Lupita Tovar, véanse, entre otros, el libro de memorias publicado por su hijo Pancho Kohner (2011) y el rico homenaje en línea del autor Atticus (2010).

doña Elvira, son desempeñados por actores mexicanos, ya reputados del cine mudo, como Carlos Orellana (1900-1960) o Mimí Derba (1893-1953). Pero, a pesar de las medidas previstas de profesionalización, es preciso señalar que la filmación —cuyo presupuesto total se cifra en unos 45.000 pesos— se lleva a cabo en condiciones a menudo improvisadas. Sin ir más lejos, se pueden mencionar, por ejemplo, los problemas de grabación auditiva en los estudios, contruidos de vidrio, o los esfuerzos de los técnicos por revelar el negativo y hacer funcionar la banda sonora (García Riera 1992: 47-51). Estos y otros detalles documentan cuán difícil fue arrancar e instalar una industria de cine a gran escala, lo que, sin embargo, no desanimó a los responsables de la recién fundada compañía. Su tesón fue premiado por la acogida favorable de la película por parte del público; y uno de los motivos del inesperado triunfo radica seguramente en el hecho de que se escogió una trama bastante conocida en aquella época para implantar el cine sonoro en México:

Pues, hacia 1930, *Santa*, la novela del diplomático porfirista y escritor Federico Gamboa publicada en 1903, está a punto de convertirse en un *best seller*, en un clásico consagrado de la literatura nacional y en un argumento adaptado múltiples veces a otros medios y artes de representación (teatro, cine⁴, televisión o radio; véanse Pacheco 1993 y Glantz 2010: 41 ss.). De este modo, *Santa* no celebró su estreno en la pantalla con la película en cuestión, sino con una versión muda que el director Luis G. Peredo y sus actores, la mayoría no profesionales —los papeles principales los interpretan Elena Sánchez Valenzuela, Alfonso Busson y Ricardo Beltrí—, presentan en 1918 (García 1995; Sandoval 2005: 22 ss.; Vidrio 2011). Desde luego, no se pueden comentar aquí las peculiaridades artísticas de este precursor, conservado solo en parte. No obstante, ante la creciente mediatización y mitificación de la ‘buena prostituta’ cabe recapitular las grandes líneas del relato subyacente, la concepción de los personajes y la estética de la novela de Gamboa. Teniendo en cuenta tanto los paralelos como los cambios en la película de 1931-1932, se entenderá mejor en qué consiste y a qué actitud de recepción corresponde la fórmula de éxito que hizo de *Santa* un melodrama prototípico del cine mexicano en su época dorada. Pues, como advierte Carlos Monsiváis, este último

unifica en sus espectadores la idea básica que tienen de sí mismos y de sus comunidades, y consolida actitudes, géneros de la canción, estilos del habla, lugares comunes del lirismo o la cursilería, las tradiciones a las que la tecnología lanza en vilo, “a todo lo que permita la pantalla”; en suma, todo lo que un amplio número de casos termina por institucionalizarse en la vida cotidiana (2003: 261).

⁴ En cuanto a las películas en sentido estricto se cuentan por lo menos cuatro adaptaciones cinematográficas de la novela que datan de 1918, de 1931-1932 (la aquí discutida), de 1938 y de 1968; véase Sandoval (2005: 13-15).

II. La trama y la protagonista: la novela de Gamboa y el naturalismo romantizable⁵

Como es sabido, la protagonista original de Gamboa está forjada a base de las prostitutas que abundan en la literatura europea del siglo XIX. Por consiguiente, Santa comparte numerosas características con las cortesanas románticas como la *Marion de Lorme* (1831) de Victor Hugo, la *Dame aux camélias* de Alexandre Dumas Hijo (1848) o la ya naturalista *Fille Élisa* (1877) de Edmond de Goncourt, escritor profundamente admirado por su colega mexicano. Sería posible añadir otras fuentes intertextuales, pero, por supuesto, descuella entre las ramerías literarias el modelo imprescindible que el maestro del naturalismo Émile Zola brinda con su célebre *Nana* (1880). De hecho, Gamboa, al crear su heroína, toma prestados muchos rasgos de la predecesora francesa. Se apropia de la novela de Zola modificándola mediante un proceso creativo de “transculturación”⁶ y adaptándola a la situación sociocultural de su patria.

Algunos elementos de una sinopsis argumental —también válida para la película— señalan el parentesco entre las dos protagonistas fascinantes: después de ser desflorada por un militar, Santa, una joven de 19 años, tiene que abandonar su hogar en el pueblo Chimalistac. Se va a la capital, entra en el lupanar de doña Elvira y, al igual que la Nana de Zola, llega a reinar en el mundo de los placeres gracias a su atractivo sexual. “[E]n pleno periodo triunfal de su carne dura”, según el texto de Gamboa ([1903] 2002: 156), enloquece a todos los hombres y personifica, por lo tanto, la corrupción de la sociedad urbana. Asimismo, ambas protagonistas conocen momentos de nostalgia en los que sueñan con una inocencia irrecuperable, en el caso de Santa estrechamente ligada con la vida rural de su infancia. El campo como espacio idílico contrastado a la ciudad pervertida es otro tema reiterado en las dos novelas, aunque Gamboa desarrolle de manera más prolija el antagonismo topográfico. Ello no impide que las crónicas del descenso de Nana y Santa se parezcan mucho: un amante y potencial marido engañado —en *Santa*, el torero el Jarameño—, el

⁵ Lo siguiente se basa, mayormente, en un artículo mío que apareció bajo el título “Estereotipos de la feminidad e imaginario nacional: representaciones melodramáticas en el discurso novelístico y cinematográfico de *Santa* (1903/1918-1931/1932)” en Wehr/Schmidt-Welle 2015.

⁶ La noción de “transculturación” fue acuñada por el sociólogo Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), mientras que su aplicación para el análisis narratológico se debe a Ángel Rama y su valioso estudio *Transculturación narrativa en América Latina* (1982: 32-56). Rama completa el modelo tripartito de Ortiz (parcial desculturación, incorporaciones de la cultura externa y recomposición con los elementos supervivientes de la cultura originaria) por las fases de la “selección” y la “reinención creativa”.

regreso al barrio chino y la sucesiva decadencia física que conduce a la muerte, mientras que, a nivel alegórico, la patología de las dos mujeres adquiere un significado moral.

Pero, en rigor, las semejanzas terminan aquí, ya que la novela mexicana no respeta estrictamente las premisas teóricas de la escuela zoliana. Por lo general, el personaje naturalista es considerado un mero producto, sin libre albedrío, determinado por una cadena de factores como el medio ambiente, la herencia genética o la educación (Zola [1880] 1971: 55-97). En busca de los últimos resortes de la condición humana, Zola concibe, entre 1871 y 1893, su famosa genealogía familiar *Los Rougon-Macquart, historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*, cuyo título ya revela un programa narrativo y que incluye *Nana* como novena novela e “historia de una muchacha nacida de cuatro o cinco generaciones de borrachos, la sangre viciada por una larga herencia de miseria y embriaguez, que en ella se transformaba en una degradación nerviosa de su sexo” (Zola [1880] 1982: 200).

Gamboa, al contrario, solo sigue la normativa naturalista al diseñar personajes y acontecimientos secundarios. Por ejemplo, el narrador se expulsa detenidamente sobre los efectos negativos del alcohol, despliega un extenso discurso fisiológico o limita incluso la responsabilidad individual de los agentes narrativos a fin de pintarlos rigurosamente sujetos a sus predisposiciones. En cambio, la novela desatiende las leyes positivistas, literarizadas por Zola, cuando están en juego la evolución personal y la conducta de la protagonista. Si bien se presume en cierto momento que Santa “en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo” (Gamboa [1903] 2002: 127), eso no aclara por completo la rapidez con la que se acostumbra a vivir al margen del orden burgués, en el exceso voluptuoso de la prostitución. No prueba de ninguna forma, como lo supone el narrador, “que la chica no era nacida para lo honrado y derecho” (Gamboa [1903] 2002: 127). Su ruina progresiva, acompañada por el amor inquebrantable que le profesa el pianista ciego Hipólito, casa muy mal con una lógica férrea de causas y efectos. Ni taras hereditarias, ni inconvenientes sociales o convulsiones históricas motivan de modo concluyente el camino inexorable hacia la destrucción. Criada en el seno de una familia intacta, protegida por su madre y sus dos hermanos mayores y practicante de una piedad sencilla, Santa habría disfrutado de las mejores oportunidades para alcanzar un futuro sosegado como esposa honesta y madre. Hasta su infracción al orden establecido, vive en un ambiente sano, por lo que su caída es pura contingencia o bien se debe a su propia falta. En lugar de sugerir una coherencia entre la juventud feliz y el estado degradado de ramera, la novela acentúa simplemente el enfrentamiento de dos extremos que, en abstracto, se presenta como la eterna lucha entre el bien y el mal, entre la virgen y la mujer fatal.

De ahí que ya sean muchos los aspectos que separan la *Santa* literaria del *roman expérimental* propiamente dicho de Zola. Aunque Gamboa hace hincapié en la corporeidad de sus lugares y personajes (Alcántara Pohls 1997), no encontramos en las descripciones del México finisecular el feísmo de novelas a primera vista parecidas, tal como *Nana* o *La taberna (L'assommoir)*. Tampoco rige en el mundo ficticio un determinismo axiológico ni actúa el narrador omnisciente de *Santa* como observador imparcial que se abstiene de juicios didáctico-morales⁷. Del mismo modo, una naturaleza solidaria y las recurrentes premoniciones dejan entrever un romanticismo latente que, a más tardar, se destila en las últimas páginas. Con el arrepentimiento final de la prostituta moribunda, la novela presuntamente naturalista de Gamboa se evidencia como historia de redención, inspirada en el motivo bíblico del 'paraíso perdido'. Al mismo tiempo, se vislumbra otro significado, puesto que Santa, la puta, también puede pasar por antonomasia de la nación mexicana; y la única manera de salvar a México de la decadencia inminente reside en el retorno a un patriotismo puro y simple, un patriotismo cuyos firmes pilares son la vida campesina, la hegemonía del género masculino y un catolicismo tradicionalista.

III. La película de 1931-1932: comercialización, melodramatización y cine patriarcal

Sobre todo este aspecto es rescatado, enfatizado y amplificado por la película de la Compañía Nacional Productora, con el fin de elaborar un primer molde del melodrama fácilmente digerible en México. Desde el guión de Noriega Hope hasta el manejo de la cámara y el arreglo de los escenarios se advierte el empeño por suavizar aún más, en comparación con la versión muda de 1918, la novela de Gamboa. Ofreciendo una narrativa simple, códigos unívocamente descifrables y sensaciones intensas, la segunda realización filmica de *Santa* no solo se convierte en una película taquillera, sino que también transmite ciertos valores, o mejor dicho, ciertos lugares comunes de la mexicanidad. Al comentar el estreno del 30 de marzo de 1932 en el cine Palacio de la capital, un contemporáneo testimonia la eficacia de aquella estrategia a la vez comercial e ideológica: "Aquello fue increíble, unos 'llenazos' enormes, fue un éxito; yo que estaba fuera, veía salir a las mujeres llorando; en realidad, la película se hizo para la gente *high life*, pero el pueblo fue el que se identificó con ella" (citado según García Riera 1992: 50 s.).

⁷ Para el didactismo moral en la novela, véanse, entre otras, las posiciones de Pacheco (1993: 54-55) y Alcántara Pohls (1997: 155-165). El fuerte moralismo en la primera versión filmica es aclarado por Ramírez (1989: 98).

III.1. *Procedimientos de la hollywoodización*

Bastaría mencionar algunos de los procedimientos cinematográficos con los que la *Santa* sonora garantiza su lucro financiero y llega a consolidar, de paso, un verdadero *topos* de la autenticidad (Doremus 2001: 80 ss.) o incluso un modelo de autopercepción colectiva para el público poco especializado. Partiendo de una estética melodramática⁸ no puede pasar desapercibida, primero, la tipificación acusada de los caracteres cuyas contradicciones, intrínsecas en la novela, están eliminadas en gran medida por el largometraje de 1931-1932. El caso más extremo lo constituye, probablemente, el protagonista masculino, el pianista ciego Hipólito, interpretado por Carlos Orellana. Mientras que en el original literario de Gamboa se trata de un personaje monstruoso, ateo y depravado con unos “horribles ojos blanquizcos” (Gamboa [1903] 2002: 89, 128, 130) —atributo repetido a manera de estribillo—, este se ve casi sublimado en la adaptación fílmica. En vez de la repugnancia compasiva que le inspira a Santa en el libro, ahora el ciego está transfigurado gracias a su amor paciente, mantenido siempre en un nivel platónico. Si en la novela Hipólito hasta intenta violar a su ídolo, en el cine no sería más que el héroe trágico que, por último —cuando Santa muere— será recompensado por una doble unión amorosa y divina.

En segundo lugar, el equipo productor de *Santa* hizo todo lo posible para evitar imágenes chocantes o cualquier crudeza naturalista, de manera que no se muestran los pormenores físicos que pululan en la novela ni se imitan los exuberantes cuadros literarios de la ciudad viciosa. A pesar de largas tomas en la casa de citas, se omite, entre otros, el asesinato ubicado por Gamboa en el prostíbulo para poner de relieve el ambiente de delincuencia y, a modo de Zola, los impulsos bajos del ser humano. No encontramos nada parecido en la realización cinematográfica, cuya atmósfera sensual y lánguida queda garantizada por una *mise en scène* calculada, por *settings* antagónicos —o sórdidos, o pintorescos—, decorados y vestuarios costumbristas, efectos de luz o de música y por encuadres bien proporcionados. En consecuencia, parte del éxito de la segunda *Santa* en pantalla se debe a la canción homónima, el bolero de Agustín Lara⁹ y al acompañamiento musical en general que reúne influencias españolas,

⁸ Para las estrategias narrativas del melodrama, véase básicamente Brooks (1976). El melodrama del cine latinoamericano y mexicano lo estudian Oroz (1995), Vidrio (2001), García (1992: 153-162) y la lectura minuciosa de las tres primeras adaptaciones de *Santa* que ofrece Sandoval (2005: 13-66).

⁹ El texto de la canción reza así: “En la eterna noche de mi desconsuelo / tú has sido mi estrella que alumbró mi cielo, / y yo he adivinado tu rara hermosura / y has iluminado toda mi negrura. // Santa, Santa mía / mujer que brilla en mi existencia, / Santa, sé mi guía / en el triste calvario del vivir. / Aparta de mi senda todas las espinas, / calienta con tus besos mi



Imagen 1. Escena de la película. Santa con su amante platónico, Hipólito; reproducción según Atticus (2010).

norteamericanas y cubanas. Además, los numerosos fundidos en negro (*fades in* y *fades out*) sirven para pasar sin fisuras de un plano a otro y generan secuencias claramente delimitadas: Santa al ser seducida en un paisaje remoto, Santa en el camino al burdel o Santa desahuciada al ser operada en el hospital, escena fúnebre, dramatizada por llamativos juegos de sombra. Evidentemente, tal estandarización “a lo Hollywood” requiere también restablecer la cronología de la narración. El orden lineal de los hechos y acontecimientos, que en la novela está suspendido desde el comienzo *in medias res*, ya no tiene ninguna ruptura; ningún *flashback* perturbador, ninguna analepsis o, al revés, ninguna prolepsis enigmática complica la inteligibilidad, así que los espectadores puedan sumergirse libremente en la ilusión emocional.

El factor clave de la enorme acogida del filme es, no obstante, su visión idealizada de la feminidad. Sin tomar en consideración los desplazamientos culturales e históricos, la *Santa* del director Moreno asume y mexicaniza simplemente la figura de la inocencia profanada, de la *vierge souillée* que se perfeccionaba en el teatro y la novela melodramáticos del romanticismo francés (Lehning 2007, Przybós 1987, Brooks 1976). La asimilación superficial, pero afortunada en el plano económico engendra resultados estética e ideológicamente previsibles¹⁰.

Aunque el argumento se sitúa, mayormente, en los bajos fondos, la adaptación de 1931-1932 suprime los elementos problemáticos de aquel estrato social, es decir, todos los aspectos abiertamente sexuales y obscenos. Con motivo de estimular la curiosidad de los espectadores —masculinos en su sector dominante—, no renuncia, sin embargo, a alusiones escabrosas como una pierna desnuda, miradas tentadoras o un baile en ropa interior. Pero la verdadera historia de Santa es ahora la de la virtud perseguida, la de las flores pisoteadas que se ven, como presagio funesto, al término de la primera secuencia en la plaza de Chimalistac. No en vano, tanto el comienzo como el final de la trama ocurren en el pueblo natal de Santa, que espacializa los valores cristianos de la inocencia y del perdón. Siguiendo una estructura circular, las imágenes cinematográficas parten de un mundo edénico, pasan por las etapas de caída, castigo y sufrimiento para alcanzar finalmente la penitencia y la absolución de la protagonista.

desilusión. / Santa, Santa mía, / alumbrá con tu luz mi corazón” (citado según Zider 2007: 19). Respecto a la música de *Santa* y las aportaciones de Lara, véanse también Taibo (1984: 100-101) y Monsiváis/Bonfil (1994: 120).

¹⁰ Como señala Adriana Sandoval (2005: 29), el mismo Federico Gamboa se muestra bastante decepcionado con la segunda adaptación de su novela, cuyo guión no alcanza, en su opinión, el nivel de la versión muda: “¡Tremendo desengaño! Lo que he leído es muy inferior al arreglo de Luis G. Peredo”, apunta Gamboa al respecto en su *Diario* (1977: 260).

III.2. *Secuencias clave: Seducción-primer salvación-redención*

Si recorremos algunas fases cruciales de aquel relato bien conocido se imponen sobre todo tres momentos que merecen ser recordados brevemente por su intensidad simbólica. Nos referimos, por un lado, a la *prehistoria* harmónica de la tragedia en Chimalistac, donde, al comienzo de la película, se presenta el hogar de Santa con su madre y sus dos hermanos mayores. A través del lente de la cámara, el pueblo se torna en un paraíso primitivo que el solo lenguaje, por ejemplo el uso constante de diminutivos, distingue de la ciudad desenfrenada. Pero la impresión plácida cambia durante el primer encuentro de la heroína con su futuro seductor, el alférez Marcelino Beltrán (Donald Reed), y se pone de manifiesto que el paraíso está condenado a hundirse inevitablemente. De manera casi brutal, la galantería interesada del militar irrumpe en el mundo bucólico, anula sus normas de conducta y deshace los lazos sociales.

Por supuesto, la escena decisiva, el desfloramiento, que provoca la desintegración familiar y el destierro de Santa, se reduce en la variante fílmica a unas poses sugestivas sin exceder los límites de la decencia. Comparando esto con la novela de Federico Gamboa, se vislumbra hasta qué punto los responsables del primer cine comercial en México temen traspasar la moral vigente. Especialmente en lo que atañe al deseo femenino, el escritor fue más allá de lo que se atrevería el lenguaje cinematográfico tres decenios más tarde. Gamboa es lo más explícito posible y describe minuciosamente el acto sexual, insistiendo incluso en el “incomparable deleite, inmenso, único” (Gamboa [1903] 2002: 114) de la virgen al dejar de serlo¹¹. Por el contrario, la película elimina cualquier insinuación respecto al goce de Santa para no dañar la imagen reaccionaria de la mujer disponible a la voluntad masculina. Según el buen gusto burgués de la época, tan solo vemos cómo el militar y la protagonista corren por el campo, cómo él la coge de la cintura, la abraza y la deposita en el suelo. Mirándola larga y profundamente, la acerca y finalmente la besa. La secuencia termina con un corte abrupto y la cámara pasa a otro escenario menos comprometedor, una panorámica amena de un lago con patos (Sandoval 2005: 38-39). Todo el resto —y en particular lo que la asimetría sexual del desfloramiento puede tener de

¹¹ He aquí el párrafo del desfloramiento en el contexto novelesco (Gamboa [1903] 2002: 114): “Sin responderle y sin cesar de besarla, Marcelino desfloró a Santa en una encantadora hondonada que los escondía. Y Santa, que lo adoraba, ahogó sus gritos —los que arranca a una virgen el dejar de serlo. Con el llanto que le resbalaba en silencio, con los suspiros que la vecindad del espasmo le procuraba, todavía besó a su inmolador en amante pago de lo que la había hecho sufrir; [...] vibró con él, con él se sumergió en ignorado océano de incomparable deleite, inmenso, único, que bien valía su sangre y su llanto y sus futuras desgracias, que sólo era de compararse a una muerte ideal y extraordinaria”.



Imagen 2. Escena de la película.
Santa y su seductor; reproducción según Atticus (2010).

agresivo y humillante— se deja a la imaginación del público. Y no puede ser de otra manera, pues la paradoja del ‘pudor impúdico’ forma parte del doble juego con que el melodrama de la Época de Oro separa y une a la vez los contrarios: lo lícito y lo indecente, lo puro y lo perverso, lo socialmente santificado y lo prohibido.

Otro ejemplo impresionante del maniqueísmo lo aporta la situación en la que Santa engaña a su amante, el torero el Jarameño, desaprovechando así la oportunidad de abandonar la vida miserable del burdel. A fin de mitigar la infidelidad y la ‘culpa’ personal de la prostituta beata, la película modifica incluso el nexo argumental del original literario. No es por puro placer en consecuencia, sino por soledad y debilidad romántica que Santa engaña al torero y se entrega a su amor de juventud, Marcelino. En la toma respectiva, el Jarameño descubre in fraganti a su novia con el militar, tras lo cual expresa con gestos exagerados su intención de venganza. Furioso, abre el cajón de un mueble y saca un puñal para atacar al rival y a Santa que, en un breve inserto, se muestra llena de angustia. A causa del movimiento brusco del burlado, una estatua de la Virgen cae de la cómoda y casi se rompe. Despierto de su frenesí de celos, el Jarameño se detiene, vuelve en sí, deja caer el puñal, se santigua y prescinde finalmente de una venganza precipitada. La serie de planos concluye con un *medium shot* de la intimidada protagonista y con el enunciado del torero, tomado casi literalmente de la novela: “La Virgen de los Cielos te ha salvado. ¡Vete!... porque si no, yo me pierdo... ¡afuera!”¹². No es la única vez que la insistencia del imaginario católico convierte el vicio en virtud y opta, en peligro de muerte, por la vida. Agudizando los contrastes afectivos, el simbolismo religioso interviene a modo de *deus ex machina* e impide por lo menos la perdición espiritual de Santa. El público, en cambio, se beneficia de las lágrimas que purifican y hacen olvidar la decepción amorosa en la vida de la heroína.

Es característico del melodrama que, a pesar de toda desilusión o depravación terrenal, lleva implícito la supremacía del bien sobre el mal. Por ello, Santa, al fallecer, está unida metafóricamente con su bienhechor Hipólito. Como indicio, la última secuencia enfoca al ciego que está visitando, con su lazarillo, la tumba de la muchacha. La decora con un ramo de flores y toca tiernamente el nombre de la admirada en la lápida. En confirmación de la boda retrasada Hipólito se pone a rezar según el final de la novela: “Santa María, Madre de Dios... [...] Ruega, Señora, por nosotros, los pecadores...” (cf. Gamboa [1903] 2002: 362). De nuevo la Virgen aparece como doble celestial de la pecadora en tierra y salva a Santa, mediante el amor puro del pianista, para la eternidad. La

¹² El texto de Gamboa (1903 [2002]: 247) dice: “¡Te ha salvado la Virgen de los Cielos!... Sólo Ella podía salvarte... ¡Vete!, ¡vete sin que yo te vea!, ¡sin que te oiga!... ¡vete!... porque si no, yo sí me pierdo...”.

imagen de Hipólito en oración se funde poco a poco y la película acaba con la certeza de que la providencia divina ha guiado también el destino de la protagonista a la vez violada e inmaculada.

III.3. *Del machismo al nacionalismo: perspectivas de recepción*

La ampliación de los tópicos cristianos a lo largo de la versión *bollywoodizada* va acompañada necesariamente de una domesticación marcada de la identidad y libertad femenina¹³. Sin rebozo, la representación fílmica explota estereotipos machistas de la mujer entre los cuales cuentan la vulnerabilidad, la clemencia, la servidumbre y, siquiera en hipótesis, la maternidad. Subrayada por la actuación patética de Lupita Tovar, *Santa* encarna la perenne doble naturaleza de la feminidad, puesto que es a la vez casta y promiscua, ángel potencial y víctima del mundo libertino o conforme a su propio nombre: santa y puta. Tal y como sucede a menudo, justamente las innovaciones tecnológicas —cinematográficas en este caso— y su efecto de propagación favorecen los clichés, los mecanismos de exclusión y los roles de género rígidos. Al aparente progreso en el plano mediático se opone una concepción regresiva de la sociedad que vuelve a predicar la pasividad de la mujer, que castiga su transgresión de la jerarquía patriarcal y que exalta su sumisión voluntaria.

El nuevo código del sonido, inaugurado definitivamente en México por *Santa*, no hace una excepción en ese sentido, sino que intensifica aún la tendencia mediante diálogos dulcificados y la música ya discutida. No obstante, calificar el resultado de simple cursilería y diversión trivial, significaría subestimar el alcance de la película. “Im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin [1939] 1973) ninguna obra de arte o ningún medio de comunicación puede disimular su intencionalidad, no puede escudarse en una postura de esteticismo ingenuo y tampoco puede —ni quiere en nuestro caso— renunciar a un mensaje más o menos explícito de contenido político. Por consiguiente, la aseveración de Walter Benjamin de que “la industria cinematográfica tiene gran interés en aguijonear [la] participación de las masas por medio de representaciones ilusorias” (Benjamin [1939] 1973: 41) se ve confirmada por la eficacia de *Santa* en el espacio público. A fin de asegurarse la ovación de esas “masas” e imprimirse en la memoria colectiva, la película no se priva de ‘violar’, de nuevo, a la pobre chica de Chimalistac. Ahora se trata, claro está, de una violación simbólica, de una instrumentalización ideológica que

¹³ Con respecto a la imagen *bollywoodense* de la mujer en el cine mexicano, véanse Tuñón (1998: 23 ss.) y Hershfield (1996: 13 ss.).



Imagen 3. Escena de la película:
Santa en agonía; reproducción según Atticus (2010).

sublima a la heroína infeliz hasta convertirla en mera proyección patriótica sin semántica propia.

La “sufrida mujer mexicana” (Monsiváis/Bonfil 1994: 120), como Carlos Monsiváis la bautiza de manera ambigua, suministra al ‘gran relato’ (Lyotard 1979) de la nación uno de aquellos ídolos polifacéticos, inofensivos y generalmente aceptados que necesita para arraigarse. “*Santa* se inscribe en el proyecto nacionalista de los inicios del cine nacional que pretende transmitir las costumbres mexicanas”, aprueban, con matices, también otros críticos como la aquí citada Julia Tuñón (1998: 278-279), Aurelio de los Reyes (1987: 127) o Emilio García Riera (1992: 47), cuya crónica denomina a la película llanamente “la piedra inaugural de la industria del cine mexicano”. En su análisis comparativo, al que debemos muchas observaciones valiosas, Adriana Sandoval (2005: 13-66) elucida tanto la conservadora moral sexual del filme —el concepto de una “sexualidad de la mujer [...] peligrosa” (ibíd.: 14)— como “el triunfo religioso: la salvación del alma de la pecadora a través del sufrimiento” (ibíd.: 64) que escenifica *Santa* en imágenes tan insinuantes. Hay poco que añadir a la acertada interpretación de Sandoval, cuanto menos que la investigadora la esclarece con estudios detallados de las secuencias clave.

Solo se podría precisar que, a gran escala, no perdura la Santa contradictoria de la novela, cuya purificación esbozada no oculta su personalidad vacilante y sus pasiones demasiado desafiantes. En cambio, como corroborará la subsiguiente historia del cine mexicano, ha perdurado la Santa melodramática de la pantalla, la Santa redimida desde el comienzo, la Santa obediente, la Santa en el fondo virtuosa, la Santa cosificada que el público quiere ver y con la que se puede identificar una sociedad basada en el falogocentrismo. Y con ello prevalece, una vez más, la hegemonía de la mirada masculina o, según el competente juicio de la teórica Laura Mulvey, “the determining male gaze [which] projects its phantasy on to the female figure [...] displayed as sexual object” ([1975] 1999: 837).

Bibliografía

- ALCÁNTARA POHLS, Juan (1997): “El cuerpo de Santa y la reducción experimental”. En: *Historia y Grafía*, n.º. 9, pp. 155-165.
- ATTICUS (2010): “Lupita Tovar: 100 años de vida, la Santa que llegó a Hollywood (Parte I)”. En: *Revista América Latina / paper blog*, 5 de agosto, <<http://es.paperblog.com/lupita-tovar-100-anos-de-vida-la-santa-que-llego-a-hollywood-parte-i-338036/>> [último acceso: 4 de septiembre de 2015].
- AYALA BLANCO, Jorge (1993): *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. México: Grijalbo.

- BENJAMIN, Walter ([1939] 1973): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, pp. 17-59.
- BROOKS, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination*. New Haven/London: Yale University Press.
- CRIOLLO L., Raúl Alberto/GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel (1998): *Tendencias del cine mexicano de los años 30*. México: Conaculta/Cineteca Nacional.
- DOREMUS, Anne T. (2001): *Culture, Politics and National Identity in Mexican Literature and Film: 1929-1952*. New York: Peter Lang.
- FERNÁNDEZ, Manuel Carlos (2000): *Antonio Moreno: un actor español en Hollywood*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- GAMBOA, Federico (1977): *Diario 1892-1939*. Edición de José Emilio Pacheco. México: Siglo XXI.
- ([1903] 2002): *Santa*. Edición de Javier Ordiz. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe (1993): *El Naturalismo literario en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1985): *Filmografía mexicana medio y largometrajes 1906-1940*. México: Cineteca Nacional.
- (1992): “1931: El año de Santa”. En: García Riera, Emilio: *Historia documental del cine mexicano, vol. 1: 1929-1937*. México/Gudalajara: Conaculta/Universidad de Guadalajara, pp. 47-54.
- GARCÍA, Gustavo (1995): “Melodrama: “The Passion Machine””. En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Mexican Cinema*. Traducción de Ana M. López. London: British Film Institute/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 153-162.
- GLANTZ, Margo (2010): “Federico Gamboa, entre Santa y Porfirio Díaz”. En: *Literatura Mexicana*, vol. 21, n.º. 2, pp. 39-49.
- HAHN, Kurt (2015): “Estereotipos de la feminidad e imaginario nacional: representaciones melodramáticas en el discurso novelístico y cinematográfico de *Santa* (1903/1918-1931/1932)”. En: Schmidt-Welle, Friedhelm/Wehr, Christian (eds.): *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 29-40.
- HERSHFIELD, Joanne (1996): *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: University of Arizona Press.
- KOHNER, Pancho (2011): *Lupita Tovar: The Sweetheart of México. A Memoir*. Bloomington: X-Libris Corporation.
- LEHNING, James R. (2007): *The Melodramatic Thread. Spectacle and Political Culture in Modern France*. Bloomington: Indiana University Press.
- LYOTARD, François (1979): *La condition postmoderne*. Paris: Éditions de Minuit.
- MONSIVÁIS, Carlos (2003): “Función corrida (el cine mexicano y la cultura popular urbana)”. En: Valenzuela Arce, José Manuel (ed.): *Los estudios culturales en México*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 261-295.
- MONSIVÁIS, Carlos/BONFIL, Carlos (1994): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: El Milagro.

- MULVEY, Laura (1975/1999): "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: Brady, Leo/Cohen, Marshall (eds.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, pp. 833-844.
- OROZ, Silvia (1995): *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PACHECO, José Emilio (1993): "Camino de santidad". En: *Proceso*, n.º. 861, pp. 54-55.
- PRZYBÓS, Julia (1987): *L'entreprise mélodramatique*. Paris: Corti.
- RAMA, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RAMÍREZ, Gabriel (1989): *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Cineteca Nacional.
- RAMÍREZ BERG, Charles (1992): *Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press.
- REYES, Aurelio de los (1981): *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños, vol. 1: 1896-1920*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Cineteca Nacional.
- (1987): *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas (Linterna Mágica, 10).
- SANDOVAL, Adriana (2005): *De la literatura al cine: versiones fílmicas de novelas mexicanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SANTA* (1931/2009). Dirigida por Antonio Moreno; con las actuaciones de Lupita Tovar, Carlos Orellana, Raúl de Anda; basada en la novela de Federico Gamboa. México: Televisa (Colección México en la pantalla).
- TAIBO, Paco Ignacio (1984): *La música de Agustín Lara en el cine*. México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- TUÑÓN, Julia (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México/IMCINE.
- VIDRIO, Martha (2001): *El goce de las lágrimas. El melodrama en el cine mexicano de los años treinta*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- (2011): "Santa: una historia que llegó para quedarse". En: *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, año 3, n.º. 4, <<http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/index.php/articulos/137>> [último acceso: 4 de septiembre de 2015]
- ZIDER, Beila (2007): *Una pasión y dos Quijotes. Don Quijote de la Mancha y Agustín Lara*. San José: EUNED.
- ZOLA, Émile ([1880] 1971): *Le roman expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion.
- ([1880] 1982): *Nana*. Traducción de Carlo de Arce. Bogotá: Oveja Negra.