

128



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

LA OBRA DE FEDERICO GAMBOA EN EL CINE MEXICANO (1918-1968)

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE: LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

NORA LUZ DE LA AURORA SAIS DE LA SERNA

DIRECTOR DE TESIS: LIC. RICARDO MAGAÑA FIGUEROA



MEXICO, DISTRITO FEDERAL



2001



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

# INDICE

	Página
INTRODUCCION	1
CAPITULO UNO. RELACION ENTRE CINE Y LITERATURA	5
1.1. La polémica de la adaptación	10
1.2. El escritor se acerca al cine	17
1.3. Un lenguaje propio	19
1.4. El cine en la literatura	25
CAPITULO DOS. FEDERICO GAMBOA (1864-1939)	32
2.1. La vocación de servicio y la pasión literaria	36
2.2. Narrativa	39
2.2.1. De su corriente literaria	43
2.3. Otras obras del autor	45
2.4. Un género aparte	47
CAPITULO TRES. UN NUEVO LENGUAJE PARA SANTA	50
3.1. De la novela al cine mudo	54
3.1.1. Primera adaptación cinematográfica	60
3.2. El cine habla	65
3.2.1. Segunda adaptación cinematográfica	70
3.3. La mejor versión	75
3.3.1. Tercera adaptación cinematográfica	78
3.4. <i>Santa</i> y sus secuelas de esperanza	81
3.5. Rumbo al letargo y el olvido	84
3.5.1. Cuarta adaptación cinematográfica	87
CAPITULO CUATRO. OTRAS ADAPTACIONES DE LAS OBRAS DE GAMBOA	89
4.1. <i>Santa</i> estrena rostros	91
4.2. ...y algunas de sus obras hermanas también	95

A mis padres, Gloria de la Serna y Adolfo Sais:  
Con inefable amor, por todo lo que de ellos soy.

A mis hermanos, Verónica, Angélica y Rubén:  
Por su cariño y estímulo.

A mi Tía Con:  
Por su ternura y confianza.

A Roberto:  
Un instante, un hálito de  
vida, una eternidad.

## AGRADECIMIENTOS

Al Poder Superior, fuente de toda energía.

A mi madre intelectual, la Universidad Nacional Autónoma de México, agradezco la savia de que me ha nutrido, sustancia invaluable que despertó inquietudes, curiosidades, anhelos de descubrir y pasión por el conocimiento. Por su gran alimento académico y, sobre todo, formativo para mi crecimiento personal, muchas gracias.

Al Centro de Educación Continua de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM por todo el estímulo y apoyo que, mediante el Programa de Titulación, presta a todos los universitarios interesados en culminar exitosamente sus estudios.

Agradezco profundamente a mi Director de Tesis, Lic. Ricardo Magaña Figueroa, por toda la orientación y estímulo que me ofreció a lo largo de esta maravillosa aventura del conocimiento que es la realización de la tesis profesional.

Por la amorosa manera de verter su conocimiento y la semilla sembrada en mi interior, agradezco a mi maestro Andrés de Luna Olivo la sugerencia de un tema cinematográfico-literario para mi investigación, y a su compañera Norma Patiño quien siempre confió en mi capacidad.

A mi hermana Ange, cuyo apoyo y palabras de aliento hicieron de este viaje intelectual, un trayecto en el que hubo remansos de tranquilidad en medio de arduo trabajo.

A mi amiga Nuri de la Cabada, por su infatigable y paciente interés en querer compartir el gozo de concluir un ciclo de mi vida universitaria. Gracias por creer en mí.

A mi amiga Verónica Guerrero, quien me alertó sobre el Programa de Titulación y motivó -con su ejemplo e inteligencia- a seguir adelante. En este Caos Ordenado todo puede ser posible.

A mi amiga Janet Ojeda Hill, cuyo apoyo logístico y acertadas sugerencias fueron un elemento esencial en la culminación de este trabajo. Gracias por tu tiempo y dedicación.

Un especial reconocimiento para mi jefe y amigo, Juan José Kochen Beristáin, quien nunca ha dejado de apoyarme en las lides intelectuales. Su entusiasmo y fe en la mujer es un nutrimento estimulante para mirar hacia nuevos horizontes.

Sería interminable nombrar a todas las instituciones universitarias, organismos públicos y privados, así como a muchas otras personas, profesores, familiares, amigos y compañeros que contribuyeron, de diversas maneras, a la conclusión de esta investigación. Para no omitir involuntariamente a alguien, doy gracias a toda la Humanidad.

## INTRODUCCION

Con esta investigación pretendemos acercarnos al estudio de la relación siempre apasionante, aunque a veces conflictiva, entre el cine y la literatura. En el arte de contar una historia, estos dos medios artísticos emplean un lenguaje propio, y es la manera en cómo se cuenta esa historia, la que los distingue, hermana y nutre mutuamente. Sus influencias, contactos, préstamos e intercambios recíprocos, han hecho de estas dos formas de expresión humana del arte un signo de nuestro tiempo. La literatura en el cine y el cine en la literatura representan una veta inagotable digna de futuros estudios.

A lo largo de este trabajo llevamos a cabo la descripción y análisis del contenido argumental de las películas basadas en la obra de Federico Gamboa, para destacar la importancia que cobra la relación entre cine y literatura y el papel que juega la adaptación cinematográfica a partir de un argumento literario, de la narración de una historia. Entre las cintas de interés para nuestra investigación sobresale *Santa* por su éxito, impacto social y número de versiones. Por tanto tomamos esta película como estudio de caso, aunque sin dejar de mencionar las adaptaciones de otras obras del autor. Así también tratamos de rescatar la relevancia de la obra de este escritor mexicano no sólo en la esfera literaria sino en el cine nacional como reflejo de una sociedad y, lo que es más importante, la relación que se da entre estas dos formas de expresión artística, el cine y la literatura, en una época determinada.

*Santa*, además de ser la primera película cimentada en el argumento de la novela homónima del escritor mexicano, en su versión silente, también es la primera cinta del cine sonoro nacional y la que tuvo mayor número de adaptaciones a lo largo del periodo que abarca 50 años en la historia de nuestro cine.

Federico Gamboa ha sido olvidado como novelista. Hay poco conocimiento de su obra literaria, la cual abarca no sólo novelas, sino también obras teatrales, cuentos, traducciones, y un género insólito en las letras hispanoamericanas, su *Diario*. Quizás la excepción es *Santa*, novela que se recuerda más en su forma cinematográfica. *Santa* es el reflejo de una ideología, de una manera de concebir a la mujer, la moral y las costumbres en la época porfirista.

El olvido en que se tiene sepultado a Gamboa tal vez se relacione con su adhesión al gobierno de Porfirio Díaz, en una época convulsionada, llena de cambios, protestas sociales, reivindicaciones. Sin embargo, su obra literaria es un retrato de la ciudad de México, en los albores de la Revolución, y de sus alrededores: barrios que la circundaban y que aún no estaban integrados a la urbe como Chimalistac y San Angel. Ambiente éste que mezcla la vida campirana con la citadina en la persona de la inocente provinciana seducida por el astuto galán militar.

En sus inicios, el cine mudo mexicano capta temas diversos: tanto tradicionales, una pelea de gallos, verbenas populares o el canal de La Viga, como la violencia y los efectos de la guerra civil, documentales sobre celebraciones cívicas, viajes oficiales, pasajes de la gesta revolucionaria y sus principales protagonistas. Tal vez la película más importante de esta etapa del cine mexicano es *El automóvil gris* (1919). A partir de la segunda década de este siglo, el argumento filmico cobra relevancia y con él surge un nuevo personaje: la prostituta, quien, a pesar de perder su virtud, no pierde su alma, erigiéndose como una mártir, un estereotipo de mujer "caída", cuyo fin representa una advertencia para quienes no cumplan con la moralidad imperante. Luego, este mito permearía la historia del cine nacional hasta nuestros días.

En este estudio abordamos también la importancia que, en un momento dado, cobra una novela de "época" al trascender el ámbito literario para pasar al lenguaje cinematográfico. La historia de *Santa*, novela que sale a la luz en 1903 y que inspira cuatro adaptaciones cinematográficas.

*Santa* ha sido un tema de inspiración para el cine nacional. Su argumento, atrevido y cargado de denuncias sociales, amén del personaje de la prostituta, atrajo a directores, realizadores, adaptadores, tanto de origen nacional como extranjero, que deseaban incursionar en otros temas que no fueran los revolucionarios u oficiales. *Santa* representaba una visión de la realidad de fines del siglo XIX, además de ser un retrato de las costumbres, ideología y falsa moral burguesa predominantes en el México de fines del porfiriato. Sin embargo, se da mayor importancia a lo anecdótico en las adaptaciones cinematográficas que a la denuncia social y a la violenta crítica al régimen y sus iniquidades.

*Santa* fue el antecedente de una multitud de cintas-secuela con temas similares sobre prostitutas. Ubicada en el naturalismo, ha trascendido a otros medios y expresiones artísticas: cine, música, teatro y, recientemente, televisión.

Mas la trascendencia de la obra literaria de Gamboa en el cine mexicano no empieza y termina con *Santa*. La novela *La llaga* tuvo dos adaptaciones cinematográficas, una silente en 1920 y una sonora en 1937. Un año antes, en 1936, se realizó la versión cinematográfica de *Suprema ley*.

En el trayecto de esta investigación, tras la lectura de varias obras de Gamboa entre las que destacan *Santa* y *Mi Diario*, analizamos copias de las cuatro adaptaciones cinematográficas de su novela cumbre, para ver el tratamiento que los directores y realizadores dan al argumento original de *Santa* en la adaptación cinematográfica de la misma. Acudimos a fuentes bibliográficas de reconocida y seria autoría, fuentes hemerográficas, entrevistas y conversaciones con cineastas como Miguel Barbachano Ponce y Rafael Corkidi.

Consideramos importante advertir que las copias de las películas de que dispusimos presentan algunas fallas que se han agudizado con el correr del tiempo, su exhibición y manejo a lo largo de los años, amén de los obstáculos técnicos propios que planteaba la naciente cinematografía mexicana.

Algunas de las cintas presentan cortes bruscos, baja calidad en el sonido y en la imagen que, a pesar de los esfuerzos, cuidado y dedicación de las diversas instituciones que las conservan como importante acervo de la cinematografía nacional, no hacen la debida justicia al director y técnicos que las realizaron.

Por tanto, no pretendemos esgrimirnos como jueces o críticos de los realizadores que, en su momento, hicieron su mejor esfuerzo para entregarnos un producto de calidad con las herramientas y técnicas de que disponían, sino hacer un justo reconocimiento a los hombres -escritor, directores y adaptadores- que con su pluma, su cámara, su talento e imaginación dejaron plasmado en la pantalla un testimonio valioso del cine mexicano y, de alguna manera, de la historia de nuestro país.

El trabajo queda estructurado de la siguiente manera:

En el Capítulo Uno abundamos en el marco teórico-conceptual que sirve de columna vertebral a nuestra investigación: la relación entre cine y literatura. En este capítulo incluimos cuatro apartados. La polémica que ha causado la relación entre estas dos expresiones artísticas y que, finalmente, toma su forma en la adaptación cinematográfica a partir de un argumento literario. El acercamiento del escritor al cine. El desarrollo en el séptimo arte de un lenguaje propio. Y el cine en la literatura.

El Capítulo Dos nos da una semblanza del escritor y diplomático mexicano Federico Gamboa. Su vocación de servicio aunado a la pasión por la literatura. Hablamos de su narrativa y corriente literarias, así como de otras obras del autor. Destacamos un género no habitual, en esa época, en la literatura hispanoamericana: su *Diario*.

El Capítulo Tres se centra en la descripción y análisis del contenido argumental de las cuatro adaptaciones cinematográficas de la novela *Santa*, así como en las cintas-secuela que el argumento literario de esta obra de Gamboa produce en una etapa del cine nacional que parece haber agotado el tema.

Y, por último, el Capítulo Cuatro nos habla de otras adaptaciones de las obras de Gamboa. La trascendencia de *Santa* en otros medios de comunicación y la realización de versiones cinematográficas para dos novelas más y una obra teatral

Desde la "traducción" de textos literarios al cine hasta el más sensible problema de la influencia a nivel temático o de estructura formal de un medio sobre otro, desde los paralelismos y convergencias, desemejanzas y divergencias hasta las diversas posibilidades de intervención del escritor en el cine, ya sea como argumentista, guionista, realizador e incluso adaptador de sus propias obras, el estudioso del cine y la literatura tiene ante sí un vasto campo de investigación.

**CAPITULO UNO**  
**RELACION ENTRE CINE Y LITERATURA**

En las más remotas épocas, a partir de la misma existencia de la humanidad, las manifestaciones y representaciones de la realidad han coexistido. El ser humano ha encontrado desde las primeras pinturas rupestres, la escritura cuneiforme, los jeroglíficos, la danza, hasta el desarrollo -observado a lo largo de la historia- de las más diversas y sofisticadas formas artísticas, la manera de expresar, narrar, comprender su entorno y su interno, sus sueños y fantasías e, incluso, una vía para afrontar el miedo a la muerte tan ligado a su deseo de trascendencia.

Precisamente, dos de las formas artísticas cuya coexistencia ha sido relevante son la literatura y el cine. Para contar una historia, la literatura se sirve, como sustancia básica, de la palabra escrita, mientras que el cine para narrar emplea, en esencia, imágenes en movimiento. Son dos medios, dos lenguajes y dos maneras distintas de expresar una determinada visión del mundo. Sin embargo, existe una evidente relación entre cine y literatura que analizaremos en este capítulo.

La literatura y el cine como expresiones artísticas, se han interrelacionado, han sostenido lazos de convergencia y elementos diferenciadores, se han nutrido e influido mutuamente. No podemos establecer una comparación entre el cine y la literatura, más bien podemos hablar de su relación, ya que cada uno tiene una constitución interna y un lenguaje propios.

"La literatura y el cine son dos formas estéticas distintas, de ahí que también de manera diferente se representa el tiempo, se recrea la sensación de espacio, se marca el *ordo* más expresivo de la *descriptio*".<sup>1</sup>

La literatura no es la vida como tampoco lo es el cine, pero ambas formas estéticas aspiran a contar una historia, a representar o interpretar la vida; la primera, con la palabra escrita y la segunda con la imagen en movimiento.

Si intentamos comparar el relato filmico y el literario, no podemos detenemos a nivel de fábula o de estructuras narrativas de base, ya que en la manera en cómo se cuenta una historia, precisamente en ese "modo" de contar es donde encontramos las semejanzas y las diferencias "que pueden convertirse en 'provocadoras' de la novela, instándola a una búsqueda de nuevas fórmulas discursivas equivalentes a modelos cinematográficos bien codificados".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Carmen Peña-Ardid, *Literatura y Cine*, p.9.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p.16.

El cine fue asimilando un gran número de elementos de la narrativa decimonónica, por lo que se pueden concebir influencias de orden inverso, "pero sin olvidar que algunos de los recursos `descubiertos` en las narraciones verbales y considerados habitualmente como `cinematográficos` tienen en realidad un origen literario".<sup>3</sup>

Hay un parentesco muy estrecho del cine con la novela por su comunidad de rasgos, a pesar de sus considerables diferencias. Roger Caillois, en su *Sociología de la novela*, ha apuntado, con tino, la correspondencia del cine con la novela, y no con el teatro, como se ha llegado a establecer. Esta última (correspondencia)

...procede, en efecto, de asociaciones superficiales, nacidas sobre todo de la identidad o semejanza donde se desarrolla el espectáculo. Sin embargo, suele pasar inadvertido el hecho decisivo de que, en el cine, falta esa comunicación que convierte a la sala en un conjunto orgánico, y que tan evidente se hace en los entreactos teatrales, mientras que el espectador cinematográfico, tal vez en parte por el efecto de la necesidad técnica de proyección en la oscuridad, se mantiene tan aislado del resto y tan sumido en sí mismo como el lector que, en su casa o en una biblioteca, sigue el desarrollo de una novela.<sup>4</sup>

Dada su condición de ser entretenidos, tanto el cine como la novela son artes populares, por lo que el énfasis se pone en la amenidad, el valor de la intriga, en la fuerza del argumento. La relación entre la novela y el cine también se da en cuanto son formas de manifestación artística que representan la situación cultural.

De este modo, aparece destacada la conexión sociológica del arte cinematográfico en el momento central de la creación misma, a la vez que se aclara la causa de su popularidad. Pues claro está que la condición para que sea popular una determinada forma de arte -como tal forma, y no en tales o cuales obras- es que la intuición estética que persigue responda a la situación cultural de la época.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup>Idem.

<sup>4</sup>Apud. Francisco Ayala, *El Escritor y el Cine*, pp.186-187.

<sup>5</sup>Francisco Ayala, *El Escritor y el Cine*, pp.89-90.

Podemos hablar, entonces, de un impacto social. La esencia artística del cine lo acerca a la novela hasta el punto de identificar sus fines estéticos, pero, no obstante, son de una eficacia social sustantivamente mayor por sus particulares medios.<sup>6</sup> El arte cinematográfico tiene, a diferencia de la novela, por más que ésta sea difundida, una capacidad de penetración mayor, amén de la intensidad y amplitud que ofrece el cinematógrafo a nivel social. El cine, por sus características de difusión y proyección, es una poderosa forma de socialización. El público, en general, ve en el cine no un arte, sino una diversión, una procuración de esparcimiento, propósito que también se le reconoce a la novela. Pero en su calidad de espectáculo público,

...Bien puede afirmarse que la primera y más general influencia del cine consiste en suscitar una poderosa unificación espiritual, cooperando al proceso técnico que tiende a borrar diferencias y acelerando la asimilación de las más distintas poblaciones del planeta dentro de unas formas de vida comunes.<sup>7</sup>

De ahí que su poderosa sugestión sea la vía para imponer criterios e ideales, no ya las estructuras externas y técnicas de la vida.

La obra cinematográfica y la obra literaria como medios de expresión son distintos entre sí, pero están conectados por el argumento, por el tema o en algún otro aspecto. Pero si hablamos desde un punto de vista práctico y de eficacia social, los medios audiovisuales tienen la facilidad de llevar a la conciencia de las multitudes grandes creaciones de la literatura, a las cuales no tendrían acceso, ya sea por falta de preparación, de oportunidad o, incluso, de tiempo. Con esto no pretendemos decir que una adaptación o versión cinematográfica popularizada sea equivalente a la obra literaria original o pueda sustituirla, pero sí funge como un estímulo para muchas personas que sentirán el deseo de acercarse al texto, o por lo menos tener noticia suya "introduciéndoseles de esta manera en el campo de las representaciones colectivas".<sup>8</sup>

Pero volvamos a lo que son las relaciones, así en plural, como lo apunta atinadamente Carmen Peña-Ardid, entre el cine y la literatura. La autora española

---

<sup>6</sup>Cfr. Francisco Ayala, *op. cit.*, p.90.

<sup>7</sup> Francisco Ayala, *op. cit.*, p.188.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.142.

señala que la historia de esas relaciones es hoy tan compleja y variada como conflictiva. Esta situación perjudicó a un sinnúmero de

estudios de orden comparatista, que contribuyeron con frecuencia a instaurar jerarquías y rivalidades entre el arte fílmico y el literario, ya que se aplicaron a la búsqueda de *límites expresivos* -más aparentes que reales- y a definir lo que cada sistema artístico podía o no podía "significar", quedando el cine muy por debajo de la literatura, cuando no bajo su tutela.<sup>9</sup>

Por consiguiente, el cine no fue reconocido en sus albores como un nuevo modelo de representación con valor estético, ya que este reconocimiento vendría, más tarde, del exterior, de las artes institucionalizadas, de sus agentes y de un público burgués, que "habiendo confiado el Arte al dominio del espíritu, recelaría ante una modalidad espectacular de orígenes pseudocircenses impartida por añadidura con la *técnica* y la mercancía vendible".<sup>10</sup>

A esto se añadiría el prejuicio de que más allá de las fuertes presiones comerciales, en el origen de la adaptación de obras literarias al cine estaba su equivocada aspiración a ser reconocido como arte, "sirviéndose del 'barniz intelectual' que le proporcionaba la literatura, pero a costa de alejarse de su verdadera esencia visual y de sus genuinas posibilidades expresivas".<sup>11</sup>

El problema de la adaptación cinematográfica ha dado pie a una infinidad de análisis cuya intención parece confirmar la inferioridad que se atribuye, ya sea a las carencias expresivas del lenguaje cinematográfico, o a sus condiciones de producción y recepción, dado por supuesto un público de masas heterogéneo y, en muchas ocasiones, de ínfimo nivel cultural. Pero, afortunadamente, esta concepción no estaría exenta de matices y de un legítimo interés de profundizar en el problema.

---

<sup>9</sup> Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.21.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp.21-22.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.22.

## 1.1. LA POLEMICA DE LA ADAPTACION

Cada libro que se lee provoca en el lector tantas fantasías e imágenes diferentes como lectores tenga, puesto que cada lector de una determinada obra literaria, ya sea novela, cuento, teatro, lo lee e interpreta desde su propia experiencia personal, sensibilidad y tradición cultural.

Por tanto, el sentido de una adaptación cinematográfica no es llegar a la mejor realización filmica posible de las imágenes que la obra literaria haya producido en el lector, de ahí que "la adaptación de una obra literaria al cine, al contrario de lo que suele opinarse, no debe pretender una traducción conciliatoria de un medio (la literatura) en otro (el cine)".<sup>12</sup>

El adaptador tiene que enfrentarse a la obra literaria y al lenguaje de manera explícita, clara y transparente, no debe permitir que la propia fantasía se imponga. Cada fragmento del texto literario es parte de un arte ya formulado, al cual debe acercarse con la intención precisa de cuestionarlo, analizar los contenidos de un autor y aportar una imaginación personal independiente a la obra literaria. De esta manera, se justifica su adaptación al cine.\*

El paso del texto literario al cine supone, sin duda, una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que dan sentido y significación a partir de la obra de origen.<sup>13</sup> El receptor, sea lector o espectador, se acerca a su objeto de manera distinta: el marco temporal para la novela, por ejemplo, es ilimitado. No así para la película, por lo que en la transformación que implica una adaptación, el contenido del material literario queda reducido y condensado, a veces drásticamente, de ahí que "tanto el relato breve como la segmentación por capítulos parezcan los más adecuados para lograr una trasposición fiel al original".<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup>Reiner W. Fassbinder, "El cine y la literatura". *LA JORNADA SEMANAL*, p.3.

\* Comentario publicado por el director alemán R. W. Fassbinder dos semanas antes de su muerte en el periódico *DIE ZEIT*, del 25 de mayo de 1982, a propósito de su última película, *Querelle*. (Trad. Angélica Sherp).

<sup>13</sup> Cfr. Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.23.

<sup>14</sup> *Idem*.

Esto ha dado lugar a que se planteen relaciones conflictivas entre el cine y la literatura, argumentando la inferioridad que supone la adaptación, la infidelidad al tema tratado y lo poco legítimo que puede llegar a ser el tratamiento de una adaptación cinematográfica. Craso error. ¿Por qué? Porque partimos de dos medios de expresión artística distintos, donde no cabe la comparación a nivel de un producto mejor que otro, demeritando la labor creativa que significa la adaptación a partir de un texto literario que, si bien puede no tomarse de manera rigurosamente textual, aporta siempre ideas, vertientes, inspiración para el adaptador sensible que lo trata.

En ocasiones, y con motivos cuestionables a veces, los escritores han llegado a quejarse de que no se les ha hecho justicia en la pantalla, que sus obras se han visto fragmentadas, dislocadas, trucas. Que el sentido de su texto ha sido tergiversado. En contraposición, muchos de los escritores insatisfechos no han valorado el servicio que el cine puede dar a la literatura, ya que una película, aunque no es su objetivo, puede llegar a ser un elemento "provocador" para que un espectador se acerque a la obra inspiradora en la que se basó la cinta y la lea por vez primera.

Mucha de la discusión que ha dejado sentada la complejidad de las relaciones del binomio cine y literatura, ha causado polémica en cuanto a la adaptación, preguntándose si ésta es conveniente y posible, desde el punto de vista artístico. Si debe mantenerse una respetuosa "fidelidad" a la obra original o si "el cineasta podía permitirse cualquier 'traición' y libertad que redundase en beneficio de la coherencia expresiva del film".<sup>15</sup>

En cuanto a la fidelidad, habría que preguntarse a qué aspectos de la obra literaria se refiere esta exigencia: ¿al espíritu, estructura, ritmo interno, letra? Y respecto de esta última, ¿cómo es posible que se diera la fidelidad si son medios de expresión diferentes? "Cuanto defienden las 'infidelidades' insistirán, a su vez, en la importancia de captar el 'espíritu' de los textos llevados a la pantalla, aunque pocas veces se muestren unánimes a la hora de decidir si un film concreto lo ha logrado o no".<sup>16</sup> La estructura es, definitivamente, distinta en cada medio, ya no digamos el ritmo que, en el cine, lo marca el montaje.

---

<sup>15</sup>Cfr. Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.26.

<sup>16</sup>*Ibidem*, pp.26-27.

Los acercamientos al cine de Sartre, André Gide o Bernard Shaw, para Vicente Molina Fox -literato y crítico especializado, interesado desde su juventud por el cine-, se hacen a partir de posiciones "paternales, olímpicas, propias del receloso".<sup>17</sup> Agrega que se consideró al cine como un medio bárbaro, pero "abierto a las masas" y por ello, muy adecuado para "ilustrar, servir, propagar" los textos literarios.<sup>18</sup>

Bernard Shaw extrema incluso su opinión y llega a una contundente conclusión, tras las adaptaciones de sus obras: "El cine puede transformarse en un arte, a condición de que se supriman totalmente las imágenes, dejando sólo las leyendas o subtítulos".<sup>19</sup> Escuchar esta frase resulta una verdadera aberración, ya que el cine no podría concebirse sin imágenes.

En la historia de las transposiciones a la pantalla cinematográfica, las variantes han sido muchas: desde la utilización de la pieza literaria como simple pretexto de una película plenamente autónoma, su interpretación desde el punto de vista del director, hasta la "lectura crítica" de la obra original, siendo esta variante una de las más interesantes y atractivas. De igual manera se ha dado desde la "vulgarización con fines comerciales, que simplifica y 'moderniza' el texto de partida", y de esto tenemos múltiples ejemplos (*Santa*, 1968) también en nuestro país -que ha pasado por etapas verdaderamente decadentes en su historia cinematográfica-hasta la más corriente fidelidad a sus aspectos narrativos, la atmósfera ambiental y los valores ideológicos (*Santa*, 1943).<sup>20</sup>

Otra arista interesante es el camino seguido por estudiosos como George Bluestone, ya que para ellos el problema de las adaptaciones es "un medio de ahondar más minuciosamente en las diferencias fundamentales entre novela y film, localizables, según Bluestone, en la distancia que separa la 'imagen visual' de la 'imagen mental'".<sup>21</sup>

"Las versiones cinematográficas que algunos autores realizan sobre sus propias obras son auténticas operaciones de 'reescritura'". La polémica de las

---

<sup>17</sup>*Ibidem*, p.26.

<sup>18</sup>*Idem*.

<sup>19</sup>*Apud*, Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.26.

<sup>20</sup>*Cfr.* Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.28.

<sup>21</sup>*Idem*.

adaptaciones, sin embargo, "debe ir mucho más allá de la confrontación del film con la obra literaria original".<sup>22</sup>

El problema que plantea la adaptación ha arrojado objeciones por parte de teóricos y críticos, entre otros, que se han preguntado con frecuencia si no debería ponerse en tela de juicio el principio mismo de la adaptación cinematográfica "que encarna en imágenes y hace concreta de modo un tanto grosero la historia narrada de forma inmaterial en las páginas de un libro".<sup>23</sup>

Pero en la reciente historia del cine, hemos observado que, ya que la labor del adaptador demuestre una eminencia indiscutible, o la novela goce de maleabilidad, o ya que se conjunten ambos elementos, la crítica especializada ha reconocido públicamente, incluso con premios a nivel internacional, el valor de una excelente adaptación.

Tanto André Bazin, uno de los máximos exponentes de la teoría cinematográfica realista, como los teóricos de la escuela vanguardista, han respondido a esta objeción subrayando el avance ininterrumpido de la escritura cinematográfica y los recursos que ofrecen las equivalencias audiovisuales con los procedimientos del estilo literario: "...las diferencias de estructura estética hacen, desde luego, muy delicada la búsqueda de equivalencias, que requieren una gran capacidad imaginativa por parte del cineasta que pretende realmente lograr una semejanza con la novela".<sup>24</sup>

La longitud de algunas novelas adaptadas o la brevedad de ciertos cuentos inconcebiblemente alargados, da lugar a una segunda objeción ante el intento de lograr las dimensiones de una película de largometraje. Es obvio que el desarrollo del argumento de una novela suele sobrepasar, muy frecuentemente, las posibilidades de metraje de una película normal. Tan sólo pensemos en los problemas que plantea una adaptación cinematográfica de la novela de León Tolstoi, *La Guerra y la Paz*. Pierre Leprohon, estudioso del cine, nos dice que Balzac, Zola, Dostoyewksy, entre otros, podrían dar testimonio de esta verdad. Y nos aclara las posibles causas de este perjuicio:

---

<sup>22</sup>Cfr. Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.29.

<sup>23</sup>Henri y Genevieve Agel, *Manual de Iniciación Cinematográfica*, p.203.

<sup>24</sup>*Idem.*

Casi todas las obras de Balzac se han visto maltratadas en la pantalla, debido ante todo a la mediocridad del director que las realizaba. No queda de ellas otra cosa que unos simples folletos cinematográficos. [...] ...quizá fuera un error el concluir que la materia misma de estas obras no se prestaba a una transposición cinematográfica. En realidad los responsables de la adaptación [...] han reconocido, casi siempre, lo que había de esencial y de precinematográfico en la novela.<sup>25</sup>

Uno de los más brillantes representantes del movimiento formalista ruso, Viktor Sklovski, objetó también las adaptaciones:

Actualmente, la humanidad se ha enriquecido con nuevas posibilidades creativas gracias al descubrimiento del cinematógrafo. (Pero) las tentativas de utilizar la literatura con fines cinematográficos han acabado en un fracaso. O, peor que en un fracaso, en una serie de adaptaciones escenificadas.<sup>26</sup> [...] Si es imposible expresar una novela con palabras diversas a aquéllas con las que ha sido escrita, si no se pueden modificar los sonidos de un poema sin modificar su esencia, aún menos se puede sustituir una palabra por una sombra gris-negra centelleando sobre la pantalla.<sup>27</sup>

Sklovski refunfuña al anotar que tal parece que cualquier contenido puede incluirse en una película, que es posible insertar en un film algo de las obras literarias.

Sin embargo, la importancia de las adaptaciones es innegable. De acuerdo con la tradición literaria de cada país, el problema de la adaptación ofrece distintas características. Este es, por mencionar uno, el caso de Francia, que da preeminencia al elemento psicológico. En la transcripción a imágenes, el estudio del incorpóreo espíritu y de los ambientes resulta singularmente difícil, por lo que los resultados satisfactorios en las adaptaciones francesas no abundan.

---

<sup>25</sup> *Apud*, Henri y Genevieve Agel, *op. cit.*, p. 204.

<sup>26</sup> Viktor Sklovski, *Cine y Lenguaje*, p.45.

<sup>27</sup> *Idem*.

Francia distingue tres modos de existencia de la materia novelesca adaptada: renovación, transfiguración, degradación. En el primer modo, las películas se caracterizan, aunque en niveles distintos, por un cierto éxito y una reelaboración inteligente del material literario, como ejemplo podemos citar *La bella y la bestia*, Jean Cocteau (Mme. Le Prince de Beaumont). En el segundo, las cintas son una verdadera transfiguración del libro, que lejos estaba de poseer la calidad dramática obtenida por la película; *El río*, Jean Renoir (Rumer Golden) es una muestra de tal transfiguración. Por último, la degradación que entraña distintos grados en su severidad, y un ejemplo extremo puede ser *Histoires extraordinaires*, Jean Faurez (E. Poe).<sup>28</sup>

Muy diferente resulta el caso de la novela de Estados Unidos. "El estilo narrativo de los novelistas americanos es mucho más visual y se adentra en una psicología del comportamiento (Hemingway, Hammet). En segundo lugar, los moldes tradicionales de la composición novelística han sido rotos, y la sintaxis, al igual que el campo de visión, han sido modificados (Faulkner, Dos Passos). La mayor parte de estos autores han ido más lejos en la captación de la realidad que el propio cine".<sup>29</sup>

Sin embargo es lamentable, por otra parte, que Hollywood realice frecuentemente adaptaciones a partir de novelas mediocres, y las películas obtenidas de estas novelas, que han logrado trascender -aunque sea en un grado mínimo- pueden asimilarse en el segundo estadio de transfiguración.<sup>30</sup>

Al revisar la historia del cine, vemos que los autores del siglo XIX han sido los favoritos para las adaptaciones cinematográficas, tanto para cintas silentes como sonoras: Tolstoi, *Guerra y Paz* (Vidor); Dickens, *Oliver Twist* (David Lean); Maupassant, *Une partie de campagne* (Renoir). Entre los autores del siglo XX, podemos mencionar: Hemingway, *Por quién doblan las campanas* (Wood); Greene, *El fugitivo* (Ford); Steinbeck, *La perla* (Fernández).

Directamente relacionado con el problema de la adaptación, y desde una perspectiva histórica, aparece el tema de la *invasión* que, bajo formas distintas, habría llevado a cabo un medio sobre otro. Si André Bazin no consideraba

---

<sup>28</sup>Henri y Genevieve Agel, *op. cit.*, pp.205-206.

<sup>29</sup>*Ibidem*, p. 206.

<sup>30</sup>Cfr. Henri y Genevieve Agel, *op. cit.*, p. 206.

inconvenientes ciertos maridajes del cine con la literatura, otros (Kracauer, Chiarini, Zavattini) condenaron abiertamente, "desde criterios tanto artísticos como ideológicos, la 'orientación literaria' del séptimo arte".<sup>31</sup> No todo acababa con el rechazo de las adaptaciones, puesto que desde el bando opositor, Luigi Chiarini señalaba que "entre 'film' y 'espectáculo cinematográfico', la noción de espectacularidad recoge las herencias espurias de la literatura: el argumento, el guión preconstruido y, en definitiva, el alienante predominio de la ficción. (Luigi Chiarini critica la postura 'literaria' adoptada por algunos directores que tratan de someter el lenguaje de las imágenes al de la palabra escrita, lo que evidencia 'el peligro continuo de corrupción que amenaza la autonomía expresiva del cine')".<sup>32</sup>

El término *cine literario* se usó como etiqueta peyorativa tanto para reprobar el denominado "teatro filmado" como las películas que trataban de mostrar los pensamientos, las experiencias y estados interiores de la conciencia humana que se consideraban inadecuados para ser llevados al cine. Ya antes, desde la etapa silente del cinematógrafo, se había reducido al cine mudo, con desdén, a "un perfeccionamiento de la pantomima".<sup>33</sup> La desconfianza hacia el nuevo arte, por el lado de la literatura, se dio en dos vías: cuando parecía que el cine se estaba apropiando de áreas que le correspondían tradicionalmente, y, lo que es peor, cuando se temió que ese medio advenedizo pudiera corromperla. Como si esa influencia fuera una invasión arrolladora.<sup>34</sup>

Los escritos sobre cine de los autores vanguardistas muestran que tiene al nuevo medio de expresión como un aliado, antes que una amenaza, de la renovación de los géneros literarios. Tratan de alejarlo de la literatura, mas no por temor a que la suplante, sino para que se afirme como "lenguaje" autónomo. Por otra parte, el nuevo invento técnico podía ser la nueva "imprenta" de la literatura al servicio de cineastas que se darían a la tarea de "elevar el nivel" del medio filmico con sus argumentos literarios y a reponerse de la pérdida sufrida por la deserción del público de las salas teatrales. Y el cine sonoro daría la ventaja adicional a los escritores de "tomar la palabra".<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup>Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.31.

<sup>32</sup>*Apud*, Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, pp.31-32.

<sup>33</sup>Henri y Genevieve Agel, *op. cit.*, p.210.

<sup>34</sup>*Cfr.* Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.32.

<sup>35</sup>*Ibidem*, pp.34-35.

## 1.2 EL ESCRITOR SE ACERCA AL CINE

Una historia de "amores latentes, abandonos y riñas, odios, desconfianzas y alguna humillación", es como ha interpretado Vicente Molina Foix, la relación de los escritores con el medio cinematográfico.<sup>36</sup>

Se ha atribuido, en diversas etapas del desarrollo del cine, un completo desinterés por parte de los escritores hacia el nuevo arte y una subvaloración de sus capacidades creadoras, debido a sus orígenes técnicos y su dependencia industrial. Aunque estas ideas han circulado con bastante frecuencia, también se han descubierto actitudes diversas en signo contrario. "Si se busca la generalización, lo más que puede decirse es que el acercamiento del escritor al cine ha estado sometido a fluctuaciones continuas..."<sup>37</sup> Y que sus características, tanto a nivel cualitativo como cuantitativo, han diferido en importancia de un país a otro. En Estados Unidos, por ejemplo, escritores como Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Steinbeck, son prueba fidedigna de esta mezcla de fascinación-repulsión a la que se refiere Molina Foix.

A diferencia de Europa, el acercamiento de los escritores norteamericanos a Hollywood fue reconocido como una especie de rompimiento de prejuicios para acceder a la cultura de masas. Pero la parte más oculta de esta relación, donde los escritores se han visto sometidos a forcejeos y "negociaciones" con los productores hollywoodenses, ha permanecido en el silencio.

Muchos de estos escritores desertaron y, de esta experiencia, se origina toda una literatura anti-hollywoodense que culmina, finalmente, en la "desilusión de la integridad y el valor de todo aquello que tenga un cierto dejo a cultura de masas".<sup>38</sup>

Pero existe una historia un tanto diferente en la que se dan cercanas colaboraciones entre guionista y director -como en los casos de Marcel Camé o John Huston, por ejemplo- así como experiencias muy variadas -desde el género híbrido llamado *ciné roman* hasta la conversión del escritor en director cinematográfico- en

---

<sup>36</sup>Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.37.

<sup>37</sup>*Ibidem*, p.38.

<sup>38</sup>*Ibidem*, p.39.

las que se han comprometido, por mencionar algunos, Jean Cocteau, Pier Paolo Pasolini, Marguerite Duras. Estas son experiencias muy reveladoras de que el "escritor puede acercarse al cine sin los prejuicios habituales y sin menoscabo de ninguno de los dos medios de expresión".<sup>39</sup>

Tampoco podemos dejar de lado la aparición de importantes movimientos literarios, al filo de los años 60, que coincidieron con uno de los períodos de mayor acercamiento de los escritores al cine. De estos movimientos destacan el de los *Angry Young Men* en Inglaterra o el *Nouveau roman* francés que sostuvieron contactos fértiles con el *Free Cinema* y la *Nouvelle vague*, respectivamente. Ya se tratara de una coincidencia ideológica, ya de una de carácter estético (o de ambas), ésta permitió "aunar la fuerzas de escritores y cineastas desde criterios innovadores en cada una de las artes".<sup>40</sup>

Vemos, claramente, que los escritores no han sido tan ajenos al cine como en ocasiones se ha afirmado. Sin embargo, se ha dado, mucha veces, más énfasis en la actitud reacia y en el desprecio que la crítica cinematográfica ha destilado sobre los escritores y, a su vez, en la calidad de arte menor en que han tenido algunos escritores al séptimo arte, con la anuencia de los sectores más oficialistas y tradicionales de la cultura.

Muy diferente era el punto de vista de Viktor Sklovski cuando escribía en 1923:

Hablando en términos cuantitativos, el espectáculo está representado en el mundo de hoy esencialmente por el cine. Mostramos escasa atención por el cine, mientras que esa "cantidad" se transforma ya en "calidad".

Nuestra literatura, los teatros, los cuadros, son un rinconcito, un islote perdido en el mar cinematográfico.

El arte en general -la literatura en particular- vive junto al cine y finge ignorarlo.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.41.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.42.

<sup>41</sup> *Apud*, Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.43.

Los formalistas rusos no fueron, en absoluto, ajenos al nuevo arte naciente y sus aportaciones a la teoría cinematográfica y al análisis de las relaciones del cine con la literatura son indiscutibles. De ello hablaremos más tarde.

Sin embargo, hay que recordar que la mayoría de los nuevos medios de comunicación son audiovisuales, como en el caso del cine, y sus elementos primordiales que combinan la imagen y la palabra, a menudo se olvidan en las comparaciones con la literatura.

Es interesante destacar que el cine no estuvo alejado completamente de la palabra, ni siquiera en su etapa silente, aunque cuando incorporó la dimensión verbal -y sonora- a sus medios de expresión, el rechazo por parte de los hombres de la cultura fue casi unánime.<sup>42</sup>

Pero la palabra es a la narrativa como la imagen al cine. Y como todo arte, tanto el cine como la literatura tienen un medio para expresarse, una gramática, un lenguaje propio, que los dotan de características específicas y peculiaridades. Veamos, entonces, cuáles son las cualidades del lenguaje del séptimo arte.

### 1.3. UN LENGUAJE PROPIO

El cine es imágenes. La cámara puede dar a esas imágenes una significación determinada, un sentido, hacer de ellas algo más y distinto de lo que son en la realidad. Y estas imágenes son imágenes en movimiento, y no sólo porque se mueven en cada plano, sino porque los planos se combinan entre sí. Para lograr una verdadera película, no es suficiente el hecho de colocar un plano detrás de otro en el orden en que se rodaron, sino que hay que cortar, tirar lo inútil, ordenar y pegar. A esto se le llama montaje.

Pero el cine es también sugerencia: entre plano y plano, por estrecha que sea su relación, queda siempre un espacio a ser cubierto por el espectador. Esto es,

---

<sup>42</sup>*Ibidem*, pp.48-49.

la sola vista de una imagen no implica ninguna dificultad, pero la comprensión de su enlace con otras, requiere de la participación activa del espectador. Y por último, el cine es ritmo. No basta con que un novelista tenga una historia emocionante o interesante qué contar, si no sabe cómo hacerlo, si no mantiene un ritmo, una tensión en la trama. Así también, la película tiene que escribirse, y su escritura tiene mucho de música. El ritmo es, principalmente, la consecuencia del montaje. Estos cuatro elementos fundamentales constituyen "lo sustancial del lenguaje cinematográfico, su gramática".<sup>43</sup>

En el análisis del cine como lenguaje, el montaje cobró gran relevancia. Mientras que Griffith, "daba todo su valor al plano aislado y a la combinación de planos mediante el montaje, la teoría de los rusos empieza y termina en el montaje. [...] Con los rusos, el montaje opera para decir algo que no está en cada uno de los planos que se combinan, sino que nace precisamente de su combinación..."<sup>44</sup>

Los formalistas rusos no crearon una teoría cinematográfica propiamente dicha, pero sí aportaron una "serie de nociones y de instrumentos aplicables al estudio de la obra filmica" <sup>45</sup>. Su interés por ampliar sus reflexiones sobre el arte y la literatura al estudio del cine ha sido uno de los aspectos más olvidados de su trabajo. Sin embargo, en los años 70 el avance de la semiología cinematográfica logró rescatar los escritos, dedicados al tema, de algunos de los miembros de *Opojaz* como Sklovski, Tinianov, Eichenbaum, entre otros.

Estos estudiosos contribuyeron al campo cinematográfico con ensayos teóricos, obras de la importancia de *La literatura y el cine* (1923), de Sklovski, o la *Literatura y el film* (1926), de Boris Eichenbaum, participación directa en actividades cinematográficas y la influencia de sus teorías literarias y filmicas sobre los cineastas soviéticos de los años 20-30.<sup>46</sup>

Carmen Peña-Ardid abunda: "El trato directo favorece, sin duda, un intercambio de ideas que se aprecia tanto en la concepción de nuevo arte que tienen los autores formalistas como en el trabajo de sus compañeros cineastas" [...] "La

---

<sup>43</sup>Cfr. José María García Escudero, *Vamos a hablar de cine*, pp.57-60.

<sup>44</sup>José María García Escudero, *op. cit.*, p.63.

<sup>45</sup>Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.63. (Trad. de la autora de la presente investigación).

<sup>46</sup>*Ibidem*, pp.62-63.

propia obra cinematográfica de Eisenstein, Kosintsev y Trauberg habría asimilado el material formalista y transformado la teoría en una auténtica poética".<sup>47</sup>

Pero el punto más original del trabajo formalista es su análisis del cine como "lenguaje" o, mejor, como "lengua". Proliferan una serie de conceptos lingüísticos como cine-palabra o cine-frase -combinados con otros procedentes del estudio de la literatura- noción de cine-metáfora, cine-estilística, etcétera.

El nuevo arte debía ser estudiado también como un lenguaje específico y convencional. Para Sklovski la imagen fílmica es la creadora de la "ilusión del movimiento", porque el cine no dará el "movimiento en sí mismo...se ocupa solamente del movimiento-signo, del movimiento semántico...el movimiento acción, he ahí la esfera del cine". La noción de movimiento-acción incluye la idea de "argumento".<sup>48</sup>

Esta misma insistencia en la "semantización" de los materiales fílmicos se encuentra en Eichenbaum, para quien el lenguaje se articula en dos niveles: el de la semántica de las imágenes y la semántica del montaje. Mientras que Tinianov nos habla de la "cosa visible" que sufre una transfiguración como las palabras en la poesía:

La correlación de personajes y cosas en la imagen, la correlación de los personajes entre sí, del todo y de la parte, lo que se ha convenido en denominar la "composición de la imagen", el encuadre y la perspectiva en que son tomados, y finalmente, la iluminación, tienen una importancia colosal.<sup>49</sup>

La imagen de lo real se ha convertido en "signo semántico", es decir, en un elemento del lenguaje cinematográfico, gracias a estos procedimientos formales. El montaje introduce, a su vez, nuevas dimensiones significativas, en la "alternancia" de las imágenes, las correlaciones y los efectos rítmicos creados entre ellas. Nos dice Tinianov, al utilizar parámetros de otro género literario, el de la poesía: "las imágenes alternan como un verso, una unidad métrica sucede a otra"; el cine "realiza saltos de una imagen a otra, como la poesía de una línea a la siguiente"; el ritmo es la

---

<sup>47</sup>*Ibidem*, p.63.

<sup>48</sup>*Ibidem*, p.64.

<sup>49</sup>*Apud*, Carmen Peña-Ardid, *op cit.*, p.65.

"interacción de momentos estilísticos y métricos en el desarrollarse de la película, de su dinámica".<sup>50</sup>

Para los formalistas la manera de enfocar el problema de las relaciones cine-literatura poco tuvo que ver con el teatro, ya que compartían las opiniones de la vanguardia literaria y cinematográfica: "el cine debía alejarse del teatro, no sólo para seguir un camino autónomo, sino porque, como dirá Sklovski: 'el teatro contemporáneo se está desecando. Su vida es fantasmal y tradicional...'"<sup>51</sup>

Para Tinianov la poesía parece más próxima al cine, aunque reconoce que el argumento, el desarrollo de una historia, estaba presente en la mayoría de las películas. Mientras que las intuiciones de Sklovski tienen mayor interés en relación al carácter narrativo del cine, ya que observa que el cine se desarrolla de manera paralela a la literatura, es decir, opera con el mismo material semántico: "la descripción o, mejor dicho, la representación de las acciones de los hombres, de su destino, de la naturaleza, y la propia elección del material cinematográfico está sustancialmente predeterminada por la literatura".<sup>52</sup> Y a diferencia de Tinianov, Sklovski considera que "la poética del cine es la poética del puro 'argumento', connatural al propio carácter de la toma cinematográfica, pero a esta meta llega también por caminos distintos la literatura mundial".<sup>53</sup> Incluso al referirse a la literatura rusa, que considera la más psicológica de todas las literaturas, señala que ésta busca más cada día su fundamento en el argumento.

Por consiguiente a Sklovski le parece que lo importante que el cine hubiera podido tomar de la literatura es "el argumento", aunque no sin modificaciones, y sus análisis, entre otros, del tipo de "estructuras argumentales" que aparecen en el cine y la literatura, lo convierten en un precursor de la investigación de la narratología comparada. Para Sklovski casi nada puede ser transferido a la pantalla. "Casi nada, salvo el mero argumento".<sup>54</sup>

Pero una de las aportaciones más interesantes de los formalistas la encontramos en el nexa que Eichenbaum crea entre el lenguaje verbal y la cadena

---

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, pp.65-66.

<sup>52</sup> *Apud*, Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.66.

<sup>53</sup> Viktor Sklovski, *op. cit.*, p.50.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 47.

de imágenes filmica: "Es imposible considerar al cine como un arte totalmente no verbal".<sup>55</sup>

Incluso en el cine mudo, Eichenbaum destaca la presencia de la palabra en los insertos escritos o letreros y en la mímica de los actores, cuya procedencia teatral, los lleva a actuar como si hablaran. Además, el lenguaje intervendría, también, en la metáfora. Para Eichenbaum, la metáfora sólo es posible a condición de que se apoye en una metáfora verbal, ya que el espectador no la podría comprender si no la contiene en su bagaje verbal. Esta última afirmación se enlaza con la más importante idea del autor ruso: "en la comprensión del film interviene un proceso mental, la construcción de un 'discurso interior'". Y el formalista ruso va más allá: "la percepción filmica no consiste en 'reconocer' lo representado, sino que exige una 'interpretación' desarrollada en diferentes niveles".<sup>56</sup> Esta tesis choca con la percepción que se ha sostenido de un espectador pasivo y de la simpleza intelectual del cine al considerarlo sólo un espectáculo más para las masas.

Pero nadie como Sergei Eisenstein, ni siquiera el grupo de los formalistas, afirma Carmen Peña-Ardid, se atrevió a admitir tan pronto y decididamente "las herencias que el cine había recibido de la tradición cultural, de las artes precedentes y, en concreto, de la literatura".<sup>57</sup>

Fue este cineasta soviético, tal vez, el primero en descubrir equivalencias entre el cine y otras formas artísticas que implicaban, de modo sustancial, a la literatura:

...Permitamos que Dickens y toda la fila ancestral, yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen no sólo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme y culto pasado...Que sea este pasado un reproche para los insensatos que han mostrado arrogancia en relación con la literatura, la que ha contribuido tanto a este arte aparentemente sin precedentes...<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> *Apud*, Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.68.

<sup>56</sup> Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, pp.68-69.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>58</sup> *Apud*, Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.71.

En los escritos de Eisenstein se encuentran, junto al estudio del cine, reflexiones sobre estética general, escritura ideogramática, teatro *kabuki* o la poesía del *haikú* japonés; sobre pintura, metáfora poética, los principios del melodrama, la novela naturalista o de la técnica narrativa del monólogo interior, pero "su interés fundamental era demostrar en qué medida esos lenguajes, esas formas artísticas se acomodaban a las leyes sintácticas del montaje".<sup>59</sup> Eisenstein consideró el procedimiento del montaje como un eje creador esencial del cine, pero a diferencia de otros teóricos, nunca lo trató como "específico" de su lenguaje, sino como "una aplicación particular del principio general del montaje" que había existido antes del cine y que, de hecho, se podía encontrar en muchas otras artes precedentes.

Pero Eisenstein fue bastante más osado en sus afirmaciones sobre la literatura:

Hay escritores que escriben, diría yo, directamente en forma cinematográfica.

Ellos ven en "fotogramas". Más aún, en imágenes de fotogramas. Y escriben en forma de guión de montaje.

Unos ven en forma de guión de montaje.

Otros desarrollan hechos.

Otros componen con metáforas cinematográficas.

Algunos poseen todos los caracteres juntos. Por ejemplo, Zola.

Zola va corporizando las cosas. Escribe con gente, con ventanas, con sombras, con temperaturas...<sup>60</sup>

Las teorías del *précinema*, difundidas en Francia hacia los años 50, tenían la pretensión de localizar toda clase de técnicas y procedimientos cinematográficos en obras literarias anteriores a la aparición del cine. Por esta razón se podría considerar al célebre teórico y cineasta soviético como un precursor de estas teorías. No obstante, el estudioso del cine Jorge Urrutia nos aclara que sus objetivos eran muy distintos al señalar que "el realizador ruso acude a la literatura para resolver problemas fílmicos. Aquéllos, en cambio, piensan que los cineastas cuentan con 'precursores ilustres a quienes sólo les faltó una cámara para ser genios del cine'".<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup>Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 72.

<sup>60</sup>*Apud*, Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.73.

<sup>61</sup>Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, pp.73-74.

Eisenstein no se refería a las materias de expresión, sino a formas de composición estructural; concibe el montaje en un sentido básico y general de "sintaxis", es decir, "la sintaxis de la lengua de las formas del arte". Por lo que alguna vez llegó a escribir que a él le gustaría ser representado, como escritor, no con la pluma de ganso en la mano, sino con unas tijeras, como costurera. "Así, en el filme como en el libro, las tijeras del montador son el último regente de la fisonomía y el alma".<sup>62</sup>

Eisenstein nunca pensó en una literatura precinematográfica, sino en las herencias que la obra literaria había dejado al cine. Expone, por ejemplo, cómo los procedimientos en la narración de Dickens fueron valorados y asimilados, en la búsqueda de nuevas posibilidades del lenguaje fílmico, por genios de la estatura de D. W. Griffith en su elaboración de un modelo narrativo fílmico que sería uno de los caminos más fértiles para el desarrollo del séptimo arte.

## 1.4. EL CINE EN LA LITERATURA

Hemos hablado, particularmente, de la influencia de la literatura en el cine, así como de sus relaciones mutuas, pero ¿qué decir de la influencia del cine en la literatura?

La crítica, la historia literaria y la literatura comparada han mostrado muy poca disposición a considerar, dentro de sus estudios, los problemas que plantean los vínculos de escritores con el cine, el tratamiento de las obras literarias en la pantalla y el polémico dilema de la influencia del cine sobre la literatura. Carmen Peña-Ardid aclara que

el escepticismo de la crítica cuando se sugiere la existencia de procedimientos literarios de origen fílmico puede comprenderse, en parte, por los abusos cometidos a la hora de descubrir

---

<sup>62</sup>*Ibidem*, p.74.

analogías entre técnicas literarias y cinematográficas que carecen de todo fundamento científico.<sup>63</sup>

"Y la técnica, en todas las artes, es siempre un medio, nunca un fin; determina el lenguaje que se emplea, pero lo que dice es siempre, en esencia, lo mismo: una expresión del alma humana".<sup>64</sup>

Sin embargo, existe un número importante de estudios que han seguido la huella de la presencia de ciertas "modelizaciones cinematográficas" en las obras de destacados escritores como Dos Passos, Faulkner, Malraux, Robbe-Grillet, Vargas Llosa o Manuel Puig.<sup>65</sup>

Como prueba de esa reticencia por parte de la crítica, tenemos que no fue sino hasta principios de los años 70 cuando Manuel Puig, un "autor serio", sería reconocido por la "complejidad estructural de unas narraciones plagadas de elementos populares y de referencias cinematográficas".<sup>66</sup>

Desde esta perspectiva pareciera que cualquier influencia del cine sobre una obra escrita, la condenara, irremediablemente, a una merma de su calidad literaria.

Ya Sklovski señalaba:

La literatura puede aprovechar del cine la arbitrariedad de la acción, su rapidez, etc. Cualidades extremadamente negativas. Pedir prestado al cine el artificio, los llamados efectos especiales y particularmente el movimiento cinematográfico para transferirlo al campo de la literatura o del teatro no resulta nada beneficioso. Quien lo aconseja engendra un nuevo tipo de estilización.<sup>67</sup>

El juego de influencias entre el cine y la literatura ha venido a enriquecer ambas disciplinas. "En muchas novelas que se han escrito después de *El ciudadano Kane*, se nota una clara influencia de esta obra maestra de la cinematografía. Esto lo podemos confirmar en ciertas novelas del llamado *boom* latinoamericano y

---

<sup>63</sup>*Ibidem*, p.45.

<sup>64</sup>Juan Tovar, en *¿es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*, p.11.

<sup>65</sup>Cfr. Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.95.

<sup>66</sup>Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.46.

<sup>67</sup>Viktor Sklovski, *op. cit.*, p.56.

concretamente en las obras de Mario Vargas Llosa que en su *Historia de Mayta* lleva hasta sus últimas consecuencias, el manejo del tiempo y el espacio por medio de cortes directos".<sup>68</sup>

"Frases que se inician en un lugar y son continuadas en otro, personajes que rematan diálogos iniciados por otros personajes, nos recuerdan el cine de la 'nueva ola francesa'. Y así podemos enumerar muchos puntos de coincidencia, de manera consciente o no, por parte de los actuales novelistas".<sup>69</sup>

"La literatura llamada minimalista tiene un parentesco con el guión cinematográfico, sus descripciones son escuetas y directas, sus diálogos cortos y concisos y los personajes se comunican principalmente por el gesto".<sup>70</sup>

Los escritores, en su mayoría, incluyendo a guionistas, "aceptan una fascinada relación con la cinematografía. Norman Mailer, José Revueltas y hasta Mario Vargas Llosa admiten esta envidia narrativa por el medio por excelencia de ensoñación que es el cine".<sup>71</sup>

Desde el punto de vista del literato e intelectual mexicano José Revueltas, el cine condensó, integró los intereses generales y los "revistió con una forma de expresión mucho más directa". Agrega que el séptimo arte no sustituyó a los dos medios de expresión artística precedentes, el teatro y la literatura, sino que "es una mezcla simultánea de ambos, complementaria o autónoma, dentro de la situación". Indica, al referirse al vínculo con la literatura, que el cine se relaciona con la novela recíprocamente: "la novela moderna es cinematográfica casi de modo necesario. Estoy convencido de que el cine ha influido de manera determinante en la creación literaria...".<sup>72</sup>

Y en este mismo tenor, Carmen Peña-Ardid nos aclara que en el campo específico de la novela, algunos autores habrían trazado una línea de influencias históricas que comienza con los narradores norteamericanos de la *Lost Generation* y

---

<sup>68</sup>Reyes Bercini, en *¿es el guión...?*, p.26.

<sup>69</sup>*Ibidem*, pp.26-27.

<sup>70</sup>*Ibidem*, p.27.

<sup>71</sup>David Martín del Campo, en *¿es el guión...?*, p.35.

<sup>72</sup>José Revueltas, en *Testimonios para la historia del cine mexicano IV*, p.107.

de ahí pasa a la novela francesa de los años 30-40, después a la italiana, y más tardíamente, a la narrativa española de finales de los cincuenta.<sup>73</sup>

En lo referente a las influencias manifiestas en los temas y contenidos literarios y las que se refieren al empleo de modelos expresivos "similares" a los del cine, más que de referentes filmicos, se debe hablar de "repercusiones del cine como discurso de cultura o, si se quiere, de un fenómeno de intertextualidad que ha podido apreciarse desde que dicho medio comienza a interesar a los escritores".<sup>74</sup>

Aunque el cine ha tenido su importancia en la formación de algunos escritores, no se ha dado del mismo modo que con la literatura u otras formas de arte. Ya que el acercamiento al cine conlleva condiciones peculiares, como hábito instituido socialmente, este medio se asume antes como "vivencia" que como fenómeno artístico e intelectual.

Es por eso que no debe extrañar que en su tratamiento literario, el cine aparezca, muchas veces, como un medio disfrazado para la autobiografía, como marco de referencias sentimentales, psicológicas o míticas, aunque dentro de esta experiencia vivencial, es interesante destacar "los procesos de identificación -con la cámara, con los personajes del film, con los actores- que el modelo representativo cinematográfico suele generar en el espectador",<sup>75</sup> y que la narrativa puede abordar como una variante del viejo tema literario sobre los confusos límites entre la realidad y la ficción. Incluso el escritor se apoyará en los estereotipos, comportamientos y modalidades del habla que el cine ha creado, como una manera de economía semántica o para establecer complicidades con los lectores conocedores de cine.

Uno de los problemas más importantes en el análisis de la influencia del cine en la literatura "se deriva del equívoco empleo de la noción de "procedimientos cinematográficos", entendidos como los "recursos ligados directamente a las posibilidades tecnológicas y manipulativas de sus materias de expresión" (movimientos de cámara, angulaciones, efectos ópticos, fundidos, modelos de montaje, etc.), ya que lo que se traduce de un sistema a otro no es el procedimiento técnico, "sino el tipo de significaciones que su *empleo* puede generar en el film".<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup>Cfr. Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.96.

<sup>74</sup>Carmen Peña-Ardid, *op.cit.*, p.98.

<sup>75</sup>*Ibidem*, p.99.

<sup>76</sup>*Ibidem*, p.102.

Los códigos narrativos pueden manifestarse tanto en la literatura como en el cine porque "las imágenes cinéticas y la cadena de signos discretos de la lengua comparten algunos rasgos 'sensibles' comunes: la temporalidad y la secuencialidad".<sup>77</sup>

Sin embargo, tanto la imagen cinematográfica, como la imagen icónica, en general, "no equivale en ningún caso a la palabra, sino a una frase y, más precisamente, a un enunciado (o a un conjunto de enunciados)",<sup>78</sup> cuyo sentido sólo se adquiere en relación con otros enunciados o con otros elementos del film.

Dentro de la comparación cine-novela, la discusión sobre las características de la imagen visual y la palabra escrita se ha centrado a menudo en el problema de la *descripción* literaria y la *descripción* fílmica. El tema se planteó, sobre todo, a raíz del desarrollo de la *nouveau roman* en Francia y en ensayos posteriores como los de Jean Bloch-Michel:

El cine impuso a la novela, en lugar de la tradicional visión novelesca del mundo, una visión cinematográfica. Esta influencia se ejerce en el sentido de que la novela de soporte de sentimientos y de significaciones que era, se convirtió en soporte de imágenes no ya literarias, sino visuales; de imágenes que tienden a ser la representación más exacta posible de las cosas en cuanto tales.<sup>79</sup>

Para finalizar cerraremos este capítulo con una observación del escritor y ensayista Umberto Eco a propósito de las influencias del cine sobre la novela, quien señala que

... el film y la narrativa literaria utilizan en ocasiones estructuras homólogas con propósitos muy distintos. El cine, gracias al montaje, juega con varios "presentes" y pone en tela de juicio una determinada noción de "sucesión temporal", sirviéndose de ello para contar una historia. En cambio, la narrativa, elige esta posibilidad como objeto de discurso [...] relata varias historias

---

<sup>77</sup>*Ibidem*, p.129.

<sup>78</sup>*Ibidem*, p.157.

<sup>79</sup>*Apud*. Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, pp.164-165.

[...] eligiendo, en definitiva, como "tema" del relato el problema del tiempo (y a través de éste el de la consciencia).<sup>80</sup>.

A manera de corolario, parafraseamos a Carmen Peña-Ardid al señalar que pocas formas del arte han establecido entre sí tantos y tan diversos contactos, intercambios y préstamos -conviviendo, al mismo tiempo, en un ambiente de malas interpretaciones y prejuicios- como el cine y la literatura.

Podemos afirmar que el cine y la literatura son dos expresiones artísticas diferentes, dos medios de comunicación que -por y a pesar de sus relaciones- tienen, cada uno, un lenguaje propio.

El cine toma de la literatura el argumento como base para contar una historia. Ya sea que se pretenda -mediante la adaptación- ser "fiel" a la obra original o tomar el relato literario como elemento de inspiración, el resultado final -la película- es un nuevo producto cuyo lenguaje, de ninguna manera, puede colocarse por debajo del lenguaje literario por el solo hecho de haber tomado el argumento como punto de partida, como elemento de inspiración.

En la adaptación cinematográfica pueden intervenir, entre otros, el escritor (fuente literaria), el adaptador, el realizador y el director, quien, en última instancia, aportará su propia interpretación de la realidad. Imprimirá en la película su personal visión del mundo.

El cine puede intentar tomar de la literatura, de forma literal, el argumento, como es el caso de los puristas. O bien, crear a partir del argumento literario, principio inspirador, una nueva historia que tiene en la imagen su principal elemento narrativo. Algunos adaptadores dejan el purismo a un lado, se olvidan de la fidelidad al texto y crean algo nuevo a partir de lo que les inspira un argumento literario, aunque, a veces, llegan a respetar el espíritu plasmado en la obra del autor.

El escritor no sólo ha contribuido con su obra en la creación de una película. En ocasiones se le ha contratado no ya para que escriba el guión cinematográfico a partir del texto de origen, sino para que escriba los diálogos, para que haga hablar a los personajes de la historia filmada, como llegó a suceder en Hollywood con Ernest Hemingway, por mencionar tan sólo un ejemplo.

---

<sup>80</sup>*Ibidem*, p. 218.

El cine y la literatura se nutren mutuamente. La literatura alimenta al cine en tanto que es un elemento de inspiración, ya sea por la historia contada, por una anécdota, por la fuerza de un personaje, por las imágenes mentales que incite. Es por esto que la literatura puede ser provocadora de la chispa creativa que mueve al cineasta no a tratar de "traducir" la obra literaria al lenguaje cinematográfico, más bien a crear su propia historia, su visión personal, estimulado por ella.

El cine también, a su vez, es un manantial de inspiración para el escritor. El novelista toma del cine la estructura del lenguaje cinematográfico y la recrea en el lenguaje literario. Usa los planos y sus cambios, los cortes directos, el *flashback*, el montaje de las escenas que marcan el ritmo de su relato, la perspectiva de la mirada del narrador que, como el ojo de la cámara, realizará literariamente las tomas desde diversos ángulos para dar significación a la acción o al personaje de que se trate, a lo largo de su obra narrativa.

Aunque suene a verdad de perogrullo, debemos acercarnos a la literatura como literatura y al cine como cine. Una película jamás será ni pantomima, ni teatro, ni novela filmados; será cine. Y así debemos aproximarnos a él y verlo con ojos nuevos, sin prejuicios ni comparaciones, dejándonos fascinar por imágenes en movimiento que, en muchas ocasiones, habrán sido inspiradas por las imágenes mentales que el argumento literario -destello creativo- haya provocado en el cineasta.

**CAPITULO DOS**  
**FEDERICO GAMBOA (1864-1939)**

Nuestra vida no es el fondo, sino un viaje fatal e inevitable entre la cuna y el sepulcro, donde comienza el viaje infinito...<sup>81</sup>

Federico Gamboa

Transcurre el año de 1938 y mientras sus amigos celebran los 50 años de Federico Gamboa como escritor, el autor de *Santa* ya no está, en absoluto, motivado para escribir sobre los sucesos políticos de México. Los achaques de la vejez y el deterioro de su salud lo hunden en un gran desconsuelo.

Gamboa inicia su propio viaje infinito el 15 de agosto de 1939 y en sus últimas palabras, anotadas en *Mi Diario*, deja plasmado su sentir y se despide de todo lo que para él "signifique la palabra trabajo..."<sup>82</sup>

Federico Gamboa ve la luz primera el 22 de diciembre de 1864 en la capital de un país ocupado por el ejército francés. Su padre, el ingeniero Manuel Gamboa, combatió en la batalla de La Angostura durante la intervención norteamericana, fue gobernador de Jalisco y oficial juarista. Posteriormente, miembro del denominado ejército imperial y finalmente director del Ferrocarril Mexicano.

En 1876, ante la reelección de Lerdo, José María Iglesias, hermano de su madre Lugarda Iglesias, se declara presidente constitucional pero es derrotado por Porfirio Díaz.

Al perder Manuel Gamboa su puesto en el Ferrocarril Mexicano en 1880, es comisionado a Nueva York por el Ferrocarril de Tehuantepec, a donde parte con sus hijos. Su esposa había muerto años atrás. Federico era ya un joven de 16 años, lleno de impetu y con sueños por realizar y es, precisamente, cuando vive en Nueva York, que adquiere una profunda hostilidad contra el imperialismo norteamericano, del que posteriormente se pronunciará con dureza y será una de las características de su ideología.

---

<sup>81</sup> José Emilio Pacheco, *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, p.271.

<sup>82</sup> *Idem.*

Los años de convulsión política que rodean la infancia y adolescencia de Federico sembrarían en su alma las primeras inquietudes de fervor patriótico. A los 18 años, Federico regresa a México para estudiar en la Escuela de Jurisprudencia, misma que abandona cuando cursaba el cuarto año ya que, al morir su padre, tuvo que bastarse a sí mismo. Entra a trabajar como escribiente en un juzgado, donde tuvo contacto con todo tipo de delincuentes, experiencia que le serviría, más tarde, para escribir sus obras.

Pero a Gamboa no sólo le interesaron las leyes, su gran afecto a la palabra escrita se dejó ver desde muy joven. Al morir su padre (1883) se inicia en el periodismo como traductor del inglés, en el *Diario del Hogar*. Con el tiempo se vería también su talento para los idiomas, destacándose en el inglés y el francés. Federico es parte de la generación educada bajo el positivismo, ideología importada de Europa que va a sostener todo el aparato político de los treinta años de dictadura.<sup>83</sup>

Entre 1884 y 1887 Gamboa es redactor y cronista del diario mencionado y de *El Lunes*. La cepa literaria asoma y su experiencia en el periodismo es un factor clave para la creación de su estilo. Demuestra, igualmente, su gusto por el teatro al escribir reseñas teatrales con el seudónimo de *La Cocardière (La Patriotera)* en tanto que disfruta de la vida bohemia. El conocimiento íntimo de la vida nocturna porfiriana es la única superioridad de Gamboa sobre su maestro Zola, ya que la vida laboriosa del escritor francés le impidió frecuentar burdeles.<sup>84</sup>

Los años 1888 a 1891 marcan para Gamboa su incursión en el servicio diplomático como tercer secretario de la legación de México en Centroamérica, con sede en Guatemala. Sin embargo, se da tiempo para desarrollar sus inquietudes más caras y viaja a México para estrenar la revista musical *La señorita Inocencia*, excelente traducción del vodevil-opereta *Mamselle Nitouche*, original de los franceses Meilhac y Milhaud, con la cual alcanzó un notable éxito y marcó su aparición como escritor.

---

<sup>83</sup>Gabriel Careaga, *Mitos y Fantasías de la Clase Media en México*, p.58.

<sup>84</sup>José Emilio Pacheco, "Santa Cumple Noventa Años", *INTERMEDIOS*, p.11.

De regreso en Guatemala publica su primer libro *Del natural*, esbozos contemporáneos; y *La moral ecléctica*, traducción de otra revista musical intitulada *Le fiacre 117*.

Los viajes para Gamboa representan parte de un hado favorable que le persigue y que le hace ver, desde la perspectiva que da la distancia, con mayor objetividad los acontecimientos de su tierra. Su conocimiento del extranjero desarrolla en él posteriormente un anti-imperialismo, sobre todo yanqui, se refuerza su aprecio por Juárez a quien su padre y tío sirvieron, y le plantea, luego, dilemas familiares al ser Iglesias derrotado por Díaz, a quien Gamboa le rendiría un completo culto y admiración toda su vida.

En 1892, Federico Gamboa inicia *Mi Diario*. José Emilio Pacheco, en su prólogo a la selección del mismo, lo considera como una "obra singular en las letras nacionales: ningún otro mexicano ha hecho del diario un género sistemático publicado en libros sucesivos".<sup>85</sup>

En septiembre de 1898 Gamboa pronuncia un discurso oficial ante el presidente de la República, Porfirio Díaz, con motivo de la velada conmemorativa de la Escuela Nacional Preparatoria. A pesar de que Gamboa no era del todo ajeno a la verdadera situación mexicana, expresa las opiniones de la época en torno de la población indígena y resume, sin proponérselo, la ideología neocolonial contra la que reaccionó el nacionalismo de las primeras décadas posrevolucionarias.<sup>86</sup> El liberalismo y el positivismo corrieron un velo sobre la dura realidad social,<sup>87</sup> donde se consideraba que todos los males tenían un origen individual.

Gamboa, a lo largo de su vida pública y literaria, hubo de mostrar una ambigüedad entre su posición ideológica en favor de los desposeídos y contra "esta maldecida desigualdad de clases irremediable y eterna" y sus posturas antiindigenistas y racistas que permearon los apuntes de *Mi Diario*.

---

<sup>85</sup>José Emilio Pacheco, *Diario de...*, p.15.

<sup>86</sup>*Ibidem*, p.58.

<sup>87</sup>Enrique Krauze, *Porfirio Díaz, Místico de la Autoridad*, p.119.

En 1926 la mayor parte de las anotaciones de Federico Gamboa hablan de los "atropellos" e "injusticias" contra el catolicismo. Los cinco tomos de *Mi Diario* se publicaron entre 1908 y 1938, pero no se hicieron segundas ediciones. Gamboa llega a hacer de Díaz el personaje principal de su *Diario*, al superar el rencor familiar. Las notas finales aparecieron sólo en *Excelsior* en 1940-41 y 1960-61. No obstante, nos dice Pacheco que Gamboa, desde comienzos del siglo hasta la difusión de *El águila y la serpiente* y *Los de abajo*, tuvo el prestigio de ser el mejor novelista mexicano.<sup>88</sup>

## 2.1. La vocación de servicio y la pasión literaria

De intenso descontento es el panorama que plantean los novelistas de los primeros años de Díaz, debido a que la política era personalista, el periodismo una farsa, existía gran rigidez en la separación de clases, explotación de los trabajadores y la justicia era inexistente para los humildes. Aunque los novelistas no eran proclives a un cambio violento, su literatura era mucho más convincente que las obras de la generación anterior: el realismo y el naturalismo inyectaron vida en la realidad patente.<sup>89</sup>

La tarea que se impone el joven Gamboa es darle existencia artística a la nueva ciudad de México, que la ciudad sea la protagonista de una nueva novela, reflejo de la sensualidad y la vida modernas. Y mediante la idealización de la sordidez, hacerla más atrayente mientras más repulsiva sea.

Gamboa desea tener tiempo suficiente para escribir, y, después, vivir del producto de sus libros, por lo que busca una actividad que le permita hacerlo. No quiere quedarse confinado al periodismo como su maestro Manuel Gutiérrez Nájera.

---

<sup>88</sup>José Emilio Pacheco, *Diario de...*, p. 15.

<sup>89</sup>John S. Brushwood, *México en su Novela*, pp.237-238.

Es el primer mexicano del siglo que no se conforma con ser escritor. Desea también ser una figura pública y verter, así, para el lector una interpretación de su existencia privada.<sup>90</sup>

Es por eso que la diplomacia resulta ser una ocupación idónea que, además de permitirle escribir, le da la facilidad de viajar, de conocer grandes ciudades como Buenos Aires, la primera ciudad hispanoamericana que se asemeja a una europea, y tener su principal centro de acción en Centroamérica.

Al concluir su novela *Santa*, en 1902, Gamboa no quiere que se trunque su carrera diplomática por lo que expresa en su diario: "única que permite ensanchar horizontes, afinar mi espíritu, producir libros y elevar mis pensamientos, que bien lo necesitan. Detesto la política, y más la política hispanoamericana, enana y sucia de suyo".<sup>91</sup>

Aunque *Santa* le representó algunas ganancias, mayores en comparación a las de cualquier otro escritor de la época en México, no fueron suficientes para librarlo de la enseñanza y el periodismo, actividades de las que quiso escapar mediante la diplomacia.<sup>92</sup>

Como diplomático, Gamboa tuvo un papel muy destacado frente a las pretensiones intervencionistas de Estados Unidos y fue el mayor crítico porfiriano de la política de Washington y sus admiradores en Hispanoamérica.<sup>93</sup> Durante la época en que Estados Unidos se adueña de Panamá y se apropia del nombre de "América", Gamboa reside unos años (1903-1905) en Washington, y es de hacer notar que observa de cerca el proceso de la república imperial del vecino del norte con una claridad que muy pocos tuvieron en su momento.

---

<sup>90</sup>José Emilio Pacheco, "Santa Cumple...", *INTERMEDIOS*, p.8.

<sup>91</sup>José Emilio Pacheco, *Diario de...*, p.95.

<sup>92</sup>José Emilio Pacheco, "Santa Cumple...", *INTERMEDIOS*, p.8.

<sup>93</sup>*Idem*.

Sin embargo, nos dice Pacheco:

La política exalta y hunde a Gamboa. Subsecretario de Relaciones Exteriores y encargado del despacho a la muerte de su protector Ignacio Mariscal, organiza las fiestas del Centenario, apoteosis y exequias del porfiriato. Luego Huerta lo llama por unos meses a la cancillería para que lo ayude contra John Lind, el enviado de Woodrow Wilson y se burla de Gamboa ilusionándolo con una ficticia candidatura presidencial. El novelista únicamente alcanzará la presidencia de la Academia Mexicana de la Lengua. Después de 1914, en el destierro o de vuelta a México y a la honesta pobreza, Gamboa es un sobreviviente que sólo tiene un asidero en un mundo cada día más ajeno: el inconcebible éxito de *Santa*.<sup>94</sup>

En 1929, debido a sus ideas políticas (ya que tenía fama de mocho y reaccionario por su candidatura por el Partido Católico) lo cesan como profesor en la Facultad de Artes y Letras.

Luego, en 1930, por sus antecedentes huertistas, le sobrecogen las penurias económicas ya que tampoco logra cobrar la pensión que le corresponde como ex-diplomático y para sobrevivir tiene que empeñar, en repetidas ocasiones, sus posesiones en el Monte de Piedad. Pero su pasión literaria no tendría otro empeño que no fuera el de seguir adelante: "Siento que si dejara de escribir mi vida carecería de objeto y se me iría por quién sabe dónde, perpetrando qué sé yo qué cosas...Zapatero a tus zapatos".<sup>95</sup> Mas los últimos años de su vida (1931-37) se ven ensombrecidos por la pobreza y el malestar que sólo mitigaría *Santa* con su innegable triunfo.

---

<sup>94</sup>José Emilio Pacheco, *Diario de...*, pp.29-30.

<sup>95</sup>*Ibidem*, p.118.

## 2.2. Narrativa

*Del Natural*, esbozos contemporáneos, es el primer libro de Gamboa, publicado en Guatemala en 1889, y con el que introduce el naturalismo a las letras mexicanas. Mediante esta colección de cuentos Gamboa hace su entrada en la ficción. Describe protagonistas cuyo mejoramiento sólo podría darse mediante un cambio en las circunstancias que los rodean. Al hablarnos de la ciudad, penetra más profundamente en la clase inferior y nos muestra seres efectivamente impedidos de toda participación social plena.<sup>96</sup>

Después de sus cuentos en *Del Natural*, Gamboa publicó su primera novela, *Apariencias*, en Buenos Aires por la Casa Editora de Jacobo Peuser en 1892. Esta obra combina un relato de la intervención francesa con la narración, casi independiente, de un adulterio. Rigen la vida de sus personajes circunstancias que podrían alterarse por la preocupación cristiana.

Se desanima porque su libro recibió malas críticas. Sin embargo, un francés, Albert Bloch, le pide autorización para traducir su novela y darla a conocer en *Le Temps*. "Qué idea, qué realización de mi más bello ensueño literario: ser leído en París".<sup>97</sup> Comienza a escribir *Impresiones y recuerdos*, su primer libro de memorias ya con su estilo personal característico, pero como el editor Peuser perdió dinero con *Apariencias*, se niega a publicarle *Impresiones y recuerdos* por lo que Gamboa decide imprimir el libro por su cuenta a la manera de Zola, los Goncourt y Pérez Galdós.

La primera novela madura de Gamboa es *Suprema Ley*, París-México, 1896. "En *Suprema Ley*, habla de la venalidad de los tribunales, combate la cárcel, la

---

<sup>96</sup> John S. Brushwood, *op. cit.*, pp.234 y 247-249.

<sup>97</sup> José Emilio Pacheco. *Diario de...* p.40.

tortura y la pena de muerte".<sup>98</sup> Gracias a Luis G. Urbina, hace amistad con Justo Sierra, quien tramita la publicación de *Suprema Ley* por la casa Bouret.

En 1897, "Leopoldo Alas, *Clarín*, ataca a *Suprema Ley* en *El Imparcial* de Madrid. Gamboa teme verse envuelto en el crimen de una prostituta, *La Malagueña* (una de las posibles fuentes de *Santa*). Tiene miedo de que el escándalo provoque su cesantía y perjudique su carrera literaria".<sup>99</sup>

De alguna manera, y para ser "el historiador de la gente que no tiene historia", agrega Pacheco, Federico Gamboa elige esa *Suprema Ley*, es decir, el amor. Indica que sus novelas expropian el amor del escenario pastoril y los presentan como pasión erótica. Son difusas y esquivas por presión del victorianismo profiriano. Ya que no puede ser sexual, su prosa es sensual. *Suprema Ley* es el naturalismo rampante. Gamboa tomó una situación de clase media semejante a otras novelas y basó la acción en el sentido común y en el conformismo, tan apreciados por su época.<sup>100</sup>

En cuanto a *Metamorfosis*, publicada en México en 1899 y dedicada a Justo Sierra, Pacheco aclara que a pesar de lo que se indica en el pie de imprenta, la edición se hizo en Guatemala y no en México. Es bien recibida por los periódicos guatemaltecos. Ese mismo año nace su hijo único Miguel Félix Gamboa Sagaseta.

Esta obra trata de la transformación, tópico un tanto alejado de la vida común y corriente, de una mujer devota en amante del protagonista. El cuidadoso desarrollo del tema hace que la metamorfosis resulte fascinante y el carácter del cambio revela que Gamboa comprendía el significado del amor.<sup>101</sup> Pacheco añade: "En *Metamorfosis* se preocupa por la pobreza de las masas, especialmente los peones, y censura la indiferencia de la oligarquía, culpable también de la caída de *Santa*".<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup>*Ibidem*, p.21.

<sup>99</sup>*Ibidem*, p.55.

<sup>100</sup>John S. Brushwood, *op. cit.*, p.274.

<sup>101</sup>*Idem*.

<sup>102</sup>José Emilio Pacheco, *Diario de...*, p.21.

Publicada en Barcelona en 1903, *Santa* es la obra máxima de Federico Gamboa que lo hizo pasar completamente a la cultura popular. Trascendió a la pantalla cinematográfica con cuatro versiones y fue objeto de varias adaptaciones para teatro y televisión. El sincero cuidado con que Gamboa escribió *Santa* constituye el mayor valor de la novela, además de que "éste bien puede ser el único caso, en la ficción mexicana, de una mujer redimida por un hombre..."<sup>103</sup>

Impresa en Madrid en 1908, *Reconquista*, según Pacheco, es la novela de la crisis política, la crisis personal de su autor y la crisis del esteticismo, mientras que la Bella Epoca se desliza hacia la Gran Guerra. En su novela más ceñida al modelo de Zola (*L'oeuvre*), Gamboa rechaza las ideas sustentadas por el naturalismo y propone la sumisión a Dios como único camino para que el arte no se autodestruya.<sup>104</sup>

Aquí de nuevo en *Reconquista* (1908), que fue escrita después de *Santa*, Gamboa maneja el aspecto de la seducción por parte de un "ser superior" (el pintor) hacia "los de abajo" (expresión constantemente usada por el autor), la clase obrera y la fe en Dios como redención y vía al reparo de la falta (matrimonio).

Es de notar aquí que Gamboa había regresado a la fe católica (1903) y al parecer había retomado la religión con más fuerza, al grado que en una encuesta realizada por *Excelsior*, Gamboa es declarado "maestro de la juventud mexicana por su defensa del catolicismo". Tan manifiesta hacía su religiosidad que hasta sobre el hombre que posiblemente más admiró, Porfirio Díaz, se preguntaba si creería en Dios. Gamboa opone la fe en el mejoramiento de la sociedad a la desesperanza de sus contemporáneos poetas para asegurar la perduración de un orden sin las desigualdades que lo amenazan.

*La Llaga*, según aclaración de Pacheco, se imprimió en Madrid en 1913 y no en 1910 como aparece en casi todas las historias literarias. La obra nos habla de otra rehabilitación, ahora de un ex-presidario, a lo que Pacheco señala que esta novela descubre que soldados y presos son igualmente víctimas de la sociedad.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> John S. Brushwood, *op. cit.*, p.276.

<sup>104</sup> José Emilio Pacheco, *Diario de...*, pp.25-26.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p.13.

Para documentarse Gamboa hizo, 20 años atrás, varias visitas a San Juan de Ulúa, ya que ubica a su personaje principal, Eulalio, como prisionero en el castillo de Ulúa por el asesinato de su esposa.

Pacheco anota: "La novela de la cárcel sería la metáfora de la sociedad como una celda infinitamente más amplia que oprime a todos; *la llaga* resulta pues ser la herida de la injusticia, el cáncer de la 'cuestión social': la existencia de la pobreza".<sup>106</sup>

*La Llaga* trata de mantener un precario equilibrio entre los nuevos tiempos y su inexpugnable lealtad al vencido Porfirio Díaz; sugiere que los males de su régimen fueron culpa de un sistema y no de un hombre en particular. Tanto *Reconquista* como *La Llaga* son novelas nacionalistas.

*El Evangelista*, novela de costumbres mexicanas, se publica en el *Pictorial Review*, Nueva York, 1922 y, posteriormente, en el número seis de la colección "La Novela Corta", México, 1927. Este es su último texto narrativo.

Hay un libro más, inédito, *La Confesión de un Palacio*, 1915, y en 1923 planea la novela *El Hidalgo*.

Pacheco nos señala que en las novelas de Gamboa hay "un trasfondo apocalíptico. La ciudad de México en que transcurren *Santa*, *Reconquista* y parcialmente *La Llaga* también está a la espera de su destrucción. Sobre los monumentos del porfirato se insinúan las grietas de su ruina..."<sup>107</sup>

Según los datos que figuran en el volumen final de *Mi Diario*, segunda serie, hacia 1939 se habían vendido 62 mil ejemplares de *Santa*, 15 mil de *Suprema Ley*, 10 mil de *Metamorfosis* y 4 mil de *Reconquista*. En cambio, los tres tomos juntos de *Mi Diario* en su primera serie formaban un total de 5 mil ejemplares y del tomo primero de la segunda serie apenas se tiraron 2 mil. En parte, al menos, este desdén

---

<sup>106</sup>*Ibidem*, p.27.

<sup>107</sup>*Ibidem*, p.25.

se explica porque el diario es un género insólito para las letras españolas en general y para las mexicanas en particular.

### 2.2.1. De su corriente literaria

Federico Gamboa pertenece a los naturalistas. Pacheco cita a Luis Iñigo Madrigal quien observa que el naturalismo europeo responde a una época de industrialización, de expansión económica e imperial del viejo continente, mientras que nuestro naturalismo expresa el inicio de una nueva forma de coloniaje, el comienzo del subdesarrollo en términos estrictos: los países hispanoamericanos no quieren ser lo que son ni pueden convertirse en lo que quieren ser. Las novelas de Gamboa representan fuertemente este conflicto<sup>108</sup>.

Pacheco sigue: A su plan de ser 'el Zola mexicano' se oponen por una parte la falta de lo que hace posible el naturalismo: la gran burguesía, la gran industria y la gran ciudad; y por otra, las novelas de Gamboa no pueden erigirse en crítica frontal de un porfiriato que llega a hacerlo ministro, no hay en su país posibilidad alguna de convertirse en escritor independiente sostenido por el público.<sup>109</sup> Por lo que Pacheco concluye que:

Gamboa estaba consciente de que el naturalismo en estado puro no era factible en condiciones muy distintas a aquéllas en que escribió su maestro Zola. Prefirió llamar "sincerismo" a su corriente literaria: es decir tuvo la ambición de escribir novelas que dijeran "la verdad" sobre la época, el país y la naturaleza humana...<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> *Apud.* José Emilio Pacheco, *Diario de ...*, p.17.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p.18.

<sup>110</sup> José Emilio Pacheco, "Santa Cumple...", *INTERMEDIOS*, pp.8-9.

Ante su acendrado antiimperialismo, del que dejó testimonio en su *Diario*, así como de las atrocidades racistas, la violencia y los crímenes de que fueron víctimas los afroamericanos, observa bajo otra mira la opresión en el interior de México (como ejemplo tenemos *La venganza de la gleba*, la más importante de sus obras teatrales a pesar de sus defectos literarios y dramáticos) y plasma una conciencia de lo que significan las clases sociales, aspecto difícil de hallar en la literatura mexicana de su tiempo.

Gamboa, proclive a las corrientes naturalistas, describe como seres humanos a quienes antes eran representados como caricaturas y, no obstante, pronuncia un discurso oficial antiindigenista en 1898 en presencia de Porfirio Díaz, que resume el afán de hacer desaparecer todo vestigio de la herencia indígena y justificar las guerras de exterminio contra los yaquis y los mayas: "degenerados", "empobrecido rebaño", "raza desnuda de inteligencia y exhausta de sangre" que "agoniza en silencio, sin dejar nada". ¿Se sintió comprometido con el gobierno? ¿Lo cegaba su gran admiración por Díaz? Gamboa presenta una personalidad contradictoria.

Novelista de una ciudad que ejerce su imperio sobre el campo, Gamboa ve representada en este último a la antigua barbarie opuesta a la civilización urbana. Sin embargo, 11 millones de los 15 que forman la población mexicana viven en el campo: mil propietarios poseen toda la tierra arrebatada a las comunidades indígenas.

Posteriormente Pacheco comenta:

Del naturalismo de Gamboa sólo retiene el afán de presentar casos extremos y documentarse minuciosamente para presentar la 'verdad moderna'. Ensancha el campo del realismo español finisecular con algunos temas que adquirieron prestigio en manos de los franceses. Sin embargo, el haberse atrevido a tratarlos lo singulariza entre los autores mexicanos de su época

y, a despecho de nuestras reservas, le da a su trabajo un mérito perdurable.<sup>111</sup>

Gamboa tiene un afán moralizante en sus obras, además de entretener. Pacheco señala que "a semejanza de los Goncourt ve en la novela `la gran forma sería, apasionada y viviente del estudio literario y de la información social (que) gracias al análisis y a la investigación sociológica se convierte en la historia moral contemporánea".<sup>112</sup> Por otro lado, Raimundo Lazo aclara que la historia se da como vivencia encuadrada en el comentario que actualiza, en estilo ensayístico o coloquial. Así, vemos como Gamboa dedicó gran parte de su tiempo a páginas autobiográficas enmarcadas dentro de la corriente literaria de su época.<sup>113</sup>

La mayor satisfacción de Gamboa es ser un autor leído, no le importa que lo destrocen pero que lo lean, mas le perturba que lo sitúen en las alturas con traje de funcionario infidente que, con el pretexto de hacer literatura, escribe libros subversivos o cultiva relaciones con gente *non-grata*.

Pese a su ideal, la opinión unánime de sus contemporáneos destaca a Gamboa como el más grande conversador de su tiempo. Su prosa es todo lo contrario de lo que fue su conversación, lo que pone a prueba aquello de que "el estilo es el hombre".<sup>114</sup>

## 2.3 Otras obras del autor

El drama es el género literario que imita mejor la realidad, por lo que la segunda mitad del siglo XIX fue testigo de un gran desenvolvimiento del teatro. Al compartir el teatro valores estéticos, socioeconómicos y morales con la novela, se desarrolló de forma paralela, y pudo pasar con facilidad de uno a otra.

---

<sup>111</sup>José Emilio Pacheco, *Diario de...*, p. 29.

<sup>112</sup>*Apud*, José Emilio Pacheco, *Diario de...*, p.22.

<sup>113</sup>Raimundo Lazo, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, p.78.

<sup>114</sup>José Emilio Pacheco, "Santa Cumple...", *INTERMEDIOS*, p. 11.

Fiel a sus primeras inquietudes literarias, Gamboa desarrolla su veta dramática.

Para teatro escribe *Divertirse*, monólogo en prosa, estrenado en el Teatro Nacional, México, 1894. Este año también estrena, en el Teatro Principal, *La última campaña*, comedia original en tres actos y en prosa, la cual tuvo un clamoroso éxito. En 1900 la presenta en Guatemala.

*La venganza de la gleba* es un drama original en tres actos y en prosa, estrenado en Washington, D. C., 1904. Al año siguiente, 1905, se estrena en México en el Teatro Renacimiento y en 1907 en Guatemala. Es la única obra teatral de Gamboa de la que existe una reimpresión moderna del Fondo de Cultura Económica (1956).<sup>\*</sup> Para muchos es una obra precursora de la Revolución y considerada como la mejor del autor, junto con *Santa*, por el hondo interés social manifiesto en ella, así como una conciencia de lo que significan las clases sociales. Como en *Santa*, la seducción es considerada un acto de poder que apenas se relaciona con la sexualidad. "La víctima paga el delito de ser víctima porque opresión social y opresión sexual son una y la misma".<sup>115</sup>

*A buena cuenta*, es un drama original en tres actos, estrenado en 1914. Monterde señala que se publicó en San Salvador en 1907. Un fragmento figura en el número 40 de *Arte y Letras*, México, 1907 y otro en el número de junio de 1911 del *Mundial Magazine* que editaba Rubén Darío en París.<sup>\*\*</sup>

En la segunda mitad de 1923 comienza a escribir *Entre hermanos*, tragedia mexicana contemporánea en tres actos estrenada en 1928. Al parecer se publicó en México en 1944.

A manera de ensayo, Gamboa escribe *La novela mexicana*, conferencia leída en la Librería General (de Francisco Gamoneda) el 3 de enero de 1914. Luego, es publicada como folleto por Eusebio Gómez de la Puente. "*La novela*

---

<sup>\*</sup> En Francisco Monterde: *Teatro Mexicano del Siglo XX*, Letras Mexicanas.

<sup>115</sup> José Emilio Pacheco, *Diario de...*, p.20.

<sup>\*\*</sup> Datos adicionales proporcionados por J. E. Pacheco, en *Diario de...*, pp.13-14.

mexicana, escrita al borde del apocalipsis definitivo del porfiriato, liquida una época; al abandonar literaria y físicamente el escenario Gamboa deja su puesto a un ciclo que comenzará al año siguiente con *Los de abajo*".<sup>116</sup>

Y como memorias se destacan *Impresiones y recuerdos*, publicada en Buenos Aires en 1893, por Arnaldo Mohen y, muy especialmente, *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*. La obra autobiográfica de Gamboa comenzó a publicarse en 1908 en su primera serie de tres tomos y siguió con la segunda serie, de dos tomos que acabó de salir a la luz en 1938, en México por Ediciones Botas.

Gamboa no tiene un arraigo geográfico determinado, por lo que en la sociedad porfiriana encuentra un lugar. El gobierno le ofrece un salario para que lo represente en el extranjero y le permite hacer su literatura. Es una especie de "estado mecenas", paternalista, sin licencia para una crítica radical, bajo cuya sombra protectora Gamboa encuentra la única posibilidad de producción cultural, tanto que, cuando el régimen se disuelve, él suspende su trabajo como novelista. Su tarea literaria pierde sentido y razón.

## 2.4. Un género aparte

La obra autobiográfica de Federico Gamboa, *Mi Diario (1892-1939)*, es un importante testimonio histórico que cubre medio siglo en la vida de México ya que comienza en el porfiriato y termina en el cardenismo.

Al centenario de su nacimiento se reeditaron sus novelas con prólogo de Francisco Monterde, pero no así de su obra autobiográfica por no considerarla de

---

<sup>116</sup>José Emilio Pacheco, *Diario de...*, p.29.

interés, y debido a que se vio opacada por el gran éxito de *Santa*. Sin embargo, según Pacheco, el libro hoy parece el más interesante de Gamboa...Constituye la crónica del esplendor y la agonía del porfiriato y el espejo de la mentalidad conservadora.<sup>117</sup>

Gamboa reflexiona en su *Diario* sobre la labor que entraña un libro, las penurias y sinsabores que conlleva, el amor que inspira y los temores que asaltan y de que durante su elaboración la muerte llegue y, de un tajo, interrumpa la obra. Critica con severidad a algunos de sus posibles lectores, que se erigen como vanidosos e ignorantes críticos e incluso lo tachan de "inmoral", y a los que afirman leer los libros serios y nunca novelas. (Gamboa se distingue en los salones literarios de su época por ser defensor de la escuela naturalista que comienza a abrirse camino en las letras hispanoamericanas).

El *Diario* de Gamboa tiene una importancia histórica evidente; además de ser autobiográfico, narra su labor como diplomático. Gamboa deseaba ser una figura al margen de su obra y apoyado en ella. "Es el primer hispanoamericano que emprende un intento de esta naturaleza cuando en 1892, a sus 27 años, decide hacer sus memorias de infancia, adolescencia y juventud, *Impresiones y recuerdos*, acaso su mejor libro, e iniciar su diario público a la manera del *Journal* de Jules y Edmond de Goncourt".<sup>118</sup>

Pacheco nos comenta al respecto:

El joven Gamboa se considera a sí mismo a la vez singular y representativo, un testigo excepcional que trata a los grandes de su tiempo. El subtítulo del *Diario*, 'Mucho de mi vida y algo de la de otros', indica que Gamboa no aspira tanto a confesarse como a dejar constancia. [...] Como personaje del *Diario* Porfirio Díaz opacará a su propio autor.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, pp.15-16.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p.31.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p.33.

Por la vía de la diplomacia, y tal vez sin proponérselo, Gamboa llega al centro de la vida pública de México y se convierte, así, en cronista del porfiriato. Su *Diario* se ve enriquecido, con mucho, al incluir pasajes de su tránsito por la diplomacia, que si tan sólo hubiera anotado recuerdos y vicisitudes de novelista y su trato con los demás escritores de su época. Es por eso que su *Diario* tiene un valor más testimonial que literario, dado el lugar privilegiado en el que lo colocó la historia. Medio siglo de nuestro país se rescata en el *Diario* de Federico Gamboa y nos lega una incomparable pintura de la mentalidad porfiriana, en una tinta tal vez muerta, es cierto, pero que a la distancia evoca el fulgor de ser la sombra de la vida.

**CAPITULO TRES**  
**UN NUEVO LENGUAJE PARA SANTA**

*Santa*, un personaje, una novela, un mito. Reflejo de la sociedad decimonónica. Las acciones se desarrollan en ambientes reales, con personajes vivos. La novela naturalista viene a ser el espejo donde se refleja la realidad que se complementa con estudio y documentación. La literatura de Federico Gamboa se ve enriquecida, en este caso, con pasajes de la vida real y en los lugares donde el propio Gamboa se movió, dándonos una reproducción fiel de sus impresiones visuales.

[...] De manera consciente e inconsciente los escritores pueden reflejar e ilustrar las tendencias, valores y modelos de conducta de la sociedad en la que viven. La novela es una fuente de documentación de las variedades del conflicto social que surgen dentro de una sociedad y proporciona un medio para la evaluación de su atmósfera y opinión. <sup>120</sup>

En las novelas de Gamboa el telón de fondo era la sociedad y en *Santa*, ésta pasa a un primer plano. *Santa* es escrita en la etapa ascendente de la carrera diplomática de Gamboa y poco antes de su reconversión a la religión católica. Posiblemente de ahí el énfasis moralizante, la referencia al pecado-castigo, pero también al arrepentimiento-perdón. Dios, como único consuelo y ayuda en la oración que corona el final de la novela. ¿Por qué ponerle *Santa* a una cortesana? Hipólito la compara con la Magdalena, notoria pecadora redimida por amor. Quizá Gamboa, también.

Gamboa nos presenta, en *Santa*, la historia de un amor burlado que arroja a la prostitución a una joven inocente e ingenua que pudo haber hallado la felicidad en lugar del dolor y la muerte. El tema no es original; sin embargo, para las letras mexicanas, *Santa* ha sido la primera novela en tratarlo de una manera cruda, descarnada. *Santa* es víctima de la época en que vivió, de una familia ignorante y de una sociedad con doble moral, pero que al mismo tiempo, se deja llevar por su destino, al que acepta como un castigo severo por su "falta" y la culpa que ésta le produce hasta el final.

Gamboa, como seguidor de la corriente naturalista, se convirtió en un historiador de su tiempo. *Santa* le sirvió para enjuiciar a todo ese mundo de finales del porfiriato que se vendría abajo después de 1910, por lo que el tema no era nuevo -como tampoco lo es ahora- para el año 1903 en que se publicó la novela, ya que en

---

<sup>120</sup>Juan Gómez Quiñonez., *Porfirio Díaz, los intelectuales y la Revolución*, p.61.

el porfiriato era común que el hombre hiciera gala y ostentación de sostener la llamada "casa chica" y acudiera a los prostíbulos en un anhelo de imitación de ciertos héroes novelescos, o de sentirse "afrancesado" y a la moda, como ocurría a finales del siglo XIX.

Además de significar una violenta censura al régimen, *Santa* ha sido considerada una novela audaz, atrevida, de ahí su popularidad entre el público lector, independientemente de la curiosidad que le puede producir internarse en las anécdotas y pesares de esta "vida fácil", contada con tal detalle y amenidad que llega a despertar sensaciones y sentimientos de toda índole.

Característica del naturalismo es, precisamente, esta transmisión de imágenes casi fotográficas.

La mejor novela de Gamboa, *Santa* (1903) ha corrido con una extraña suerte crítica. Ha sido leída, además de por ser una novela excelente, en gran parte por su fama de ser atrevida. Los críticos, por una especie de negativismo reflejo, han concentrado la atención en sus faltas -tarea difícil, porque son pocas.<sup>121</sup>

*Santa* es una novela creada por un hombre que tomó muy en serio su vocación de escritor. Por ello su obra trascendió a otros medios y expresiones artísticas. Al ser un éxito de librería -para 1939, año en que Gamboa murió, *Santa* había vendido aproximadamente 60 mil ejemplares- no era raro que fuera explotada por todos los medios posibles, y que uno de ellos fuera precisamente el cine. Por tanto el cinematógrafo industrial vio en la novela de Gamboa una veta de explotación que, en la primera oportunidad, sería llevada a la pantalla -al cine silente, primero, y luego, en tres versiones más, al cine sonoro. *Santa* se haría ver, sentir en el incipiente nuevo medio de comunicación. Luego, se haría escuchar mediante este nuevo lenguaje que tomaría su historia como un motivo de inspiración, incluso para dar origen a su propio tema musical.

El estereotipo que creó *Santa* ha servido como antecedente para una posterior multitud de cintas con temas similares sobre prostitutas. Tal vez Federico Gamboa nunca llegó a imaginarse siquiera que *Santa* no sólo daría mucho de qué

---

<sup>121</sup>John S. Brushwood, *México en su Novela*, p.275.

hablar, sino que también se esgrimiría como un mito, del que el cine mexicano no ha podido sacudirse hasta la fecha.

Sobre *Santa*, José Emilio Pacheco señala en su prólogo al *Diario*:

Nadie nacido en este país ha visto, como Gamboa, que se dé su nombre a la plaza del lugar, Chimalistac, en que ambientó el comienzo de su libro más célebre ni que las calles circundantes se llamen como sus personajes. Entre nosotros únicamente Gamboa ha creado un arquetipo que a través de cuatro películas, incontables adaptaciones, musicalizaciones y parodias teatrales y hasta una canción de Agustín Lara, pasó a formar parte de la experiencia de quienes jamás leyeron su novela. Se diría que la novelística mexicana ha producido grandes personajes y un solo mito: *Santa*. Mito en el sentido de creación anónima, colectiva, fluida y nunca estática, de cuento que narra hechos imaginarios tenidos en su origen por verdaderos.<sup>122</sup>

Diversas expresiones del nacionalismo condicionaron las películas mexicanas desde sus inicios. A simple vista podemos distinguir dos periodos, uno de 1897 a 1915 y otro de 1917 a 1950, más o menos; el primero coincide con el nacimiento y desarrollo de la técnica de la vista cinematográfica -la cual se agotó porque no supo dar el paso necesario para buscar el auxilio de la literatura para forjar argumentos- y el segundo con el filme de argumento.

Al trascender el cinematógrafo como un medio de testimonio social, los escritores también encontrarían, además de la narrativa, otra expresión, un nuevo lenguaje para retratar a la sociedad mexicana en una época en que nuestro país se ve influido por Europa, particularmente por Francia.

---

<sup>122</sup>José Emilio Pacheco, *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, pp.15-16.

### 3.1. De la novela al cine mudo

Un novela: *Santa*. Un tema de inspiración inagotable para nuestro cine nacional: la prostitución.

*Santa* se publicó en 1903 cuando la revolución estaba a la vuelta de la esquina. El caos de la revuelta traería profundos cambios sociales al irrumpir en una sociedad estática con una fuerza que desarraigó individuos, separó familias y nos dejó la figura folclórica de la "soldadera".

En una época en la que por violencia o por voluntad propia, la pérdida irreparable, la caída infinita transforma a la virgen más nivea en una prostituta, el ejemplo clásico es *Santa*, la novela de Federico Gamboa que proporciona el primer personaje femenino de estatura a la literatura mexicana. "Santa destaca porque es una protagonista sexual: a los márgenes de su inocencia juvenil se desborda una voluptuosidad insólita hasta ese momento en las letras mexicanas".<sup>123</sup>

El impacto que tuvo *Santa* en la sociedad mexicana se deja sentir en las palabras de Gamboa, anotadas en *Mi Diario* en diciembre de 1903:

Noticias de *Santa*. Mi sobrino José Joaquín Gamboa me escribe que el libro triunfa [...]; que se discute en público, y cuenta con defensores y enemigos; que ha hecho verter llantos femeninos y que se me prodigan insultos; que algunos de "mis mejores amigos", han declarado que un libro así sólo debiera escribirlo un independiente, no un empleado como yo, al que novela semejante quizá le cueste la torta...<sup>124</sup>

He aquí la sinopsis de la célebre novela:

#### Primera Parte

I Santa deja Chimalistac, repudiada por su familia, y se dirige a la casa de prostitución. Doña Elvira, la patrona, la instruye en el oficio sin miramientos. Santa

---

<sup>123</sup>Brianda Domecq, *Acechando al Unicornio. La Virginidad en la Literatura Mexicana*, p.25.

<sup>124</sup>José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p.110.

se asusta, desea irse, pero ya es demasiado tarde. La única presencia amable que descubre, tras ser preparada para su primera noche, es la de Hipólito, el pianista ciego que trabaja en el burdel.

II Los recuerdos asedian a Santa quien evoca su infancia y adolescencia en medio de la inocencia. Sus paseos a San Angel, donde un día conoce al alférez, Marcelino Beltrán, quien la seducirá con promesas de jurado amor para al final dejarla a su suerte, luego de inútiles súplicas de no abandono por parte de ella. Ese día Santa conoce en la calle a Doña Elvira, quien la ve como mercancía y le da sus datos por si un día llega a necesitarla. A los cuatro meses de embarazo, Santa aborta espontáneamente. No puede ocultar su deshonra y su familia, avergonzada, la rechaza. Un movimiento brusco de su vecino de lecho la saca de sus recuerdos.

III Santa relaja su moral y llega a ser la preferida en el burdel. Intima con Hipólito y lo hace objeto de sus confidencias y de un extraño afecto. Santa conoce a su primer enamorado serio, el señor Rubio, quien le ofrece casa y otra vida, pero Santa va cayendo, a pesar de su renuencia, poco a poco en las redes que le tiende el famoso *Jarameño*, matador de toros de cartel.

IV Una de tantas noches de juerga y diversión en el Tivoli, Santa recibe la visita de sus hermanos, Esteban y Fabián, vestidos de negro. Le anuncian la muerte de su madre, al tiempo que le muestran su desprecio por ella. Santa se dirige al templo a orar y pedir perdón e, incluso, reflexionar sobre la posibilidad de cambiar de vida, pero es echada a la calle por la intolerancia de los feligreses.

V Ya nada vuelve a ser igual. Santa se muestra hosca, triste. Hipo le da ánimos y le deja ver poco a poco su cariño. Rubio persiste en su propuesta matrimonial mientras que ella arde por el *Jarameño*, provocando celos terribles en Hipólito.

Dos agentes de Sanidad llegan al burdel en busca de Santa para llevarla a la comisaría y de allí al hospital, ya que Santa no se había presentado a su inspección médica de rutina. Para poderla rescatar, el *Jarameño* inventa que es su amante y que la sacaría de la prostitución. Al reunirse no pudieron contener más su pasión por lo que Santa deja el burdel y se va a vivir con él.

## Segunda Parte

I Santa llega a la casa de huéspedes donde vive el torero, lugar que le da buena acogida y donde tiene su primer encuentro amoroso con el diestro. El domingo siguiente hay corrida y el *Jarameño* pide a Santa lo espere, donde, en un desafío a la muerte, Santa lo traiciona con Ripoll, uno de los inquilinos de la casa. Es descubierta y echada a la calle por el torero.

II Santa regresa a la casa de Elvira, para beneplácito de Hipólito, quien esa noche le confiesa su amor con vehemencia. Santa le da esperanzas de quererlo algún día pero acaba yéndose a vivir con Rubio.

III Santa enferma de pulmonía y al convalecer abandona por segunda vez el burdel para irse a vivir con Rubio. Pero al poco tiempo se descorazona. Rubio la maltrata y ofende y Santa acaba por volverse alcohólica y engañarlo. Es echada a la calle donde comienza su decadencia.

IV Santa recorre todos los sombríos círculos de la prostitución. Su descenso es devastador. Ante su indecisión y deterioro, incluso Hipo se aleja de ella hasta que un día, grave, lo manda llamar y se va a vivir con él.

V Santa llega a casa de Hipólito donde él le reitera su amor. Ella le dice que sí lo quiere e intenta entregársele, pero los intensos dolores que sufre se lo impiden. La enfermedad sigue su curso: cáncer incurable y mortal. Los planes de Santa y de una nueva vida al lado de Hipo se ven truncados por la muerte. Hipólito cumple su última voluntad, ser enterrada en Chimalistac, lo más cerca de su madre.

Santa no sólo se entrega por voluntad propia, rindiéndose a la seducción del joven militar, sino que "tiene el desatino de gozar la experiencia". Este hecho justifica el rechazo de una madre que aunque ama a su hija no puede perdonarla porque "la doncella olvidadiza apesta cuanto la rodea y hay que rechazarla, que suponerla muerta y rezar por ella"<sup>125</sup>. Santa está condenada a ser prostituta por su genética, por la sociedad y por su propia familia porque dejó de ser virgen.

El estilo de Gamboa "es claro, exactamente descriptivo y adecuado a su tema. En él no hay nada que inhiba la participación en las novelas, nada que aparte

---

<sup>125</sup> Brianda Domecq, *op. cit.*, p.26.

al lector del mundo en que el autor desea colocarlo".<sup>126</sup> Su público busca entretenimiento, guía moral, en una etapa marcada por grandes cambios sociales. La novela de Gamboa es un reflejo de la pugna existente entre las clases sociales, su forma de vida, sus carencias y anhelos (hermanos de Santa). Aunque se muestra cuidadoso en la elección de adjetivos y sugiere de manera simbolista, no obstante fue acusado en su tiempo de pornógrafo:

El sincero cuidado con que Gamboa escribió *Santa* constituye el mayor valor de la novela. Tal vez algunas de las escenas pueden considerarse subidas de color, y muchas son repulsivas; pero hay que respetar a Gamboa por el acierto que lo llevó a escribir detalles que contribuyen a la fuerza de la novela y a omitir los innecesarios. Podría haberse ahorrado algunos de los detalles más feos, de haber empleado técnicas narrativas más complejas que la simple enunciación objetiva. Pero dada su técnica, se vio obligado a utilizar los detalles. No obstante, elige cuidadosamente sus términos y procura no caer en la pornografía -salvo en opinión de aquéllos que consideran pornográfica toda mención del sexo....<sup>127</sup>

Precisamente, esos detalles son los que vemos en la sociedad que observó Gamboa donde el prostíbulo estaba organizado como una unidad productiva, a la manera de la hacienda. En lugar de pulque, vendía fantasías.

Fuera de la diferencia mercantil de producir servicios y no bienes, el prostíbulo posee también una dueña (Doña Elvira -muchas veces extranjera, transnacional), sus capataces (Pepa, la encargada), su peonaje explotado (las chicas prostitutas), su esclavitud por deudas (los vestidos y demás enseres con que las atavían al llegar). "Reproduce a escala mínima el esquema del país dependiente. Por una doble violencia social y sexual *Santa* encarna el mayor de nuestros arquetipos: La Llorona, La Malinche, La Chingada"<sup>128</sup>. Y qué mejor que un arquetipo, una leyenda o un mito para encarnarlo en el séptimo arte.

---

<sup>126</sup>John S. Brushwood, *op. cit.*, p.271.

<sup>127</sup>*Ibidem*, p.276.

<sup>128</sup>José Emilio Pacheco, *op. cit.*, pp.24-25.

El cine nos brinda una visión universalizada y dinámica de los sueños y de la imaginación humana. Nos muestra héroes épicos, villanos, dioses y diosas, monstruos, ángeles y demonios, y toda clase de criaturas mitológicas. Encontramos en la pantalla grande, entre otras, historias de amor, de venganza y de la constante fascinación del ser humano con el tema del bien y del mal.

El cine de México no es la excepción, y más que reflejar la realidad, es un espejo de la mentalidad de nuestro país, siempre condicionada por el momento histórico y, como señalábamos en el apartado anterior, también por diversas expresiones del nacionalismo.

La propaganda nacionalista en las películas de aquellos primeros años se manifestó de diversas maneras. Aurelio de los Reyes nos señala que una primera corriente fue el "nacionalismo cosmopolita" porque "trataba de mostrar asuntos claramente inspirados en las películas italianas de las divas, pero enmarcados en escenarios nacionales".<sup>129</sup> Este fue el caso de *La luz*, primera película de la nueva etapa que se exhibió con cierto éxito y que mostraba sitios pintorescos de la ciudad de México para enmarcar el paseo de una pareja. *La luz* marca un cine de la época que se propone conciliar elegancias y vehemencias cosmopolitas con tintes de mexicanidad pintoresca.

Las películas "verdaderamente nacionalistas" debían mostrar el paisaje, los tipos y costumbres nacionales. Esta fue una segunda corriente inconforme con la propuesta anterior. El costumbrismo tendría dos vertientes: "una que retomaba la tradición romántica y otra que se desprendía del teatro de género chico mexicano, proveniente a su vez del género chico español, fuertemente influido por el realismo peninsular y aun por el naturalismo francés".<sup>130</sup>

*Santa* tampoco escapó a la influencia italiana, puesto que fue hecha a manera de "tríptico cinematográfico": la *pureza*, el *vicio* y el *martirio*, sus tres etapas eran simbolizadas al comienzo de cada una por actitudes de la bailarina Norka Rouskaya, al igual que *La luz*, que copiaba *Il fuoco* (*El fuego*, 1915) de Pina Menichelli, exhibida en México con enorme éxito en 1916; la adaptación cinematográfica despojó a la novela de lo "grosero y prosaico", quizá de su carácter de denuncia sobre la explotación de las prostitutas; tal vez por eso se afirmó:

---

<sup>129</sup>Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, p.68.

<sup>130</sup>*Idem*.

...creemos firmemente que la película *Santa* sea acreedora a pasar las fronteras de México, para internarse en aquellos países que se interesan por conocer las fases de nuestra cultura y los aspectos de nuestra vida nacional. Desde este punto de vista...puede conceptuarse un medio de propaganda cultural.<sup>131</sup>

La obsesión por el paisaje fue una de las constantes en la producción de aquellos años, al grado de que paisajismo y nacionalismo fueron términos equivalentes. La literatura universal podía servir como base para los argumentos, pero el paisaje era imprescindible. *Santa* se filmó en los sitios descritos por Federico Gamboa en su novela, en el pueblo de San Angel y alrededores, en la plazuela de Chimalistac, en el Pedregal, en el río Magdalena, en el cementerio. Tal vez esta preocupación paisajista hizo a Luis G. Peredo, su director y adaptador, respetar los lugares y filmar la mayor parte de la película en exteriores. Como ejemplo notable tenemos una perspectiva de la metrópoli, vista a sesenta y dos metros de altura, tomada desde lo alto del monumento a la Independencia.

Además, los cinematógrafos no estaban acostumbrados a trabajar dentro de los estudios ya que su experiencia había sido básicamente retratar exteriores. Por otra parte, el porfirismo legó a los fotógrafos la inquietud romántica por descubrir paisajes y costumbres nacionales; los cinefotógrafos no serían ajenos a esa influencia y la transmitirían al cine argumental iniciado, de manera sistemática, a partir de 1916.<sup>132</sup>

Tampoco acostumbraban fragmentar la figura humana en diversos planos, como los italianos y los norteamericanos. Luis G. Peredo, director de la primera versión (silente) de *Santa* (1918), al referirse al fotógrafo de esta cinta señalaba:

...mi lucha con Becerril [...] fue constante y no terminó sino cuando acabó la película. Cuantas veces ordenaba el detalle de una cara, de una mano, tantas más discutía don Manuel conmigo aquello que para él era imperdonable herejía. El buen hombre, no aceptaba que pudiera mutilarse la figura humana. No señor; las figuras deberían verse completitas: desde los pies a la cabeza, por la sencilla razón de que los seres humanos así

---

<sup>131</sup> *Apud*, Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p.70.

<sup>132</sup> *Cfr.* Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p.36.

somos en la realidad. Ni los rostros gesticulan separados del cuerpo, ni las manos tienen vida propia.<sup>133</sup>

De origen español, Germán Camus, inició en 1918 la que sería la labor más fértil y empeñosa de producción en la historia del cine silente mexicano. Esta labor que tan sólo llegó hasta 1921, daría por resultado una versión de la popularísima novela *Santa*, interpretada por Elena Sánchez Valenzuela. La adaptación cinematográfica de la obra literaria de Federico Gamboa marcó también el comienzo de la carrera de su director y adaptador Luis G. Peredo y, a la vez, estableció a la prostituta desdichada como personaje típico del melodrama cinematográfico mexicano.

### 3.1.1. Primera adaptación cinematográfica

#### *Santa* (1918)

**Director y adaptador** Luis G. Peredo

**Argumento** Basado en la novela de Federico Gamboa

**Productor** / Germán Camus

**Fotografía** Manuel Becerril

**Intérpretes**

Elena Sánchez Valenzuela (*Santa*), Alfonso Busson (Hipólito), Ricardo Beltri (*Jarameño*), Fernando Sobrino (el alférez Marcelino) Fernando Navarro, Clementina Rebolledo, Norka Rouskaya.

---

<sup>133</sup> *Apud*, Aurelio Reyes, *op. cit.*, p.74.

En la primera década del siglo, Germán Camus comenzó en el negocio cinematográfico como exhibidor de películas; en 1909 tenía su propia distribuidora. Gracias al auge del cine durante la Revolución y a su capacidad para sortear con éxito los vaivenes de las luchas fraccionales, se convirtió en uno de los distribuidores más importantes al triunfo del carrancismo.

En 1918 produjo la primera versión cinematográfica de *Santa*; el éxito económico de la película se debió, en parte, a que Camus, en su calidad de distribuidor, la vendió a exhibidores con los que tenía relación por razones comerciales, y porque la novela fue popular desde su primera edición a principios de siglo, es decir, que tenía un público ganado de antemano; la película se exhibió, con frecuencia, en el interior del país, en el sur de los Estados Unidos y en La Habana.

También en 1918, se produjo un melodrama que insistía en el tema de la seducción, *Caridad*, escrito y producido por Camus, alentado por el éxito de *Santa*, y adaptado y dirigido por Luis G. Peredo.

El 23 de julio de 1918, Federico Gamboa apunta en *Mi Diario*:

Carta de México: *Santa* ha de haber asomado a la pantalla, la noche del 13, en el cine "Olimpia". Me la han vuelto tríplico, qué sé yo que cosa de *pureza*, *vicio* y *martino*, simbolizados por *actitudes simbólicas* de la bailarina rusa Norka Rouskaya.

Mis últimas vanidades, éstas literarias. Gáname secreto regocijo con motivo de su estreno, que, por presenciarlo, algo habría yo dado.<sup>134</sup>

A pesar de que *Santa* no fue tan explícita en algunas escenas crudas como en la novela, algunos la consideraron "inmoral", sin embargo tuvo buen éxito. Tomemos en cuenta que, desde sus orígenes, el cine mexicano se vio limitado respecto de la expresión del erotismo y la sexualidad, ya que tenía que enfrentar a la liga de la decencia y a las asociaciones conservadoras de todo tipo.

A varios espectadores les causó hilaridad, según una crónica de la cinta, la ubicación inicial de la película en un pueblecito demasiado familiar, Chimalistac, cercano a Coyoacán pero aún no integrado a la ciudad, como en la actualidad. Ese

<sup>134</sup>José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p.228.

público mostraba resistencia a aceptar hechos dramáticos que no ocurrieran en lugares cosmopolitas, "lo demasiado cercano y familiar seguiría inhibiendo en muchos espectadores la posibilidad de una visión objetiva"<sup>135</sup>.

Sin embargo, el 1º de agosto de 1918, Gamboa anota:

[...] Cartas de México, y muchedumbre de recortes de periódicos sobre el estreno de *Santa* en el cinematógrafo. ¡Según se ve, un exitazo! ...Luego no hay enemigos; pues, de haberlos ¿qué mejor coyuntura para silbarme, injuriarme y congraciarse con las autoridades, que la oscuridad de un salón de cine?...

A *Santa* la han puesto en todos los principales cines de la ciudad de México; y en todos ellos con idénticos resultados halagüefos. Algo más: las esquinas ostentan grandes cartelones policromos con escenas de la obra y el nombre del autor.

La grata lectura de recortes y cartas, me empapó los ojos, lo que disputo no por signo de debilidad, sino de fortaleza.<sup>136</sup>

En 1919, Elena Sánchez Valenzuela afirma en una carta que la película "fue aquí un verdadero suceso y el triunfo se debió a su afamado autor", y agrega que la cinta "hizo renacer en las imagineras el nombre del señor Gamboa, que la distancia y el tiempo no podrán borrar".<sup>137</sup>

En esta copia cinematográfica, facilitada por la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuya presentación original era en forma de tríptico con poses (escenas simbólicas) de la bailarina Norka Rouskaya para señalar la *virtud*, el *vicio* y el *martirio* de *Santa*, tal vez por razón del tiempo y el deterioro que éste causa no aparece ni la primera ni la tercera poses, sólo la escena del *vicio* en el que la bailarina hace algunos movimientos con cierta coquetería y voluptuosidad cerca de un árbol, como simbolizando, de alguna manera, a la Eva bíblica.

---

<sup>135</sup>Emilio García Riera, *Historia del Cine Mexicano*, p.44.

<sup>136</sup>José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p.228.

<sup>137</sup>*Ibidem*, p.234.

Hay gran cantidad de letreros -algunos muy extensos e incluso bastante borrosos- a lo largo de toda la cinta, tomados textualmente de la obra original de Federico Gamboa, incluyendo signos de puntuación, interrogación, admiración, puntos suspensivos y los guiones para indicar los diálogos de los personajes. Sobre esto, el maestro y crítico de cine Miguel Barbachano Ponce, quien estuvo presente en la exhibición de la película, comentó que hay más letreros que escenas, que es una película para leer más que para ver aunque tiene tomas bellísimas, como la del cortejo fúnebre rumbo al cementerio de Chimalistac.

A diferencia de la literatura, el cine llegaba a un auditorio más amplio. Y aunque el público de aquella época apenas comenzaba a familiarizarse con una narración basada en imágenes, el lenguaje cinematográfico era comprendido por los analfabetas, pese a los letreros insertos en la película.

La mayoría de los letreros son originales y se encuentran enmarcados por el lado izquierdo con una ilustración *art nouveau* en la que se ven ramas muy delgadas de árboles, al fondo la luna y en primer plano una esbelta figura femenina. Otros letreros, seguramente al ser ya ilegibles por lo maltratado de la cinta, fueron repuestos por la Filmoteca, quizá al reeditar la cinta o lo que quedó recuperable de ella.

Esta primera versión de *Santa*, se acerca al argumento de Gamboa, tanto en los diálogos que fueron tomados, claro, de manera textual, como en las escenas y personajes. Aquí sí aparece Ripoll, aunque como amante de Santa quien al principio rechaza sus insinuaciones pero al final cede. En la novela Ripoll es uno de los inquilinos que habitaba la casa de huéspedes donde el *Jarameño* se lleva a vivir a Santa.

En esta primera versión, Rubio -uno de los asiduos parroquianos de la casa de Elvira- viste a la usanza de la época, del mexicano revolucionario, con paliacate y sombrero de ala ancha; este detalle seguramente se debe a que, a diferencia de la novela, el aspecto de Rubio subraya el nacionalismo que permeaba la primera época del cine mexicano.

Es de notar que faltan importantes escenas en la cinta como son: la llegada de Santa al prostíbulo de Elvira, Hipólito al piano, cuando Santa conoce al *Jarameño*, mismas que se perdieron por el paso del tiempo.

La escena de la madre atribulada -una madre muy joven y llena de canas- es absolutamente teatral, llena de gesticulaciones y tratada en plano americano, aunque hay otras en las que, según nuestra opinión, se abusó del letrero, pudiéndose haber actuado para dar el dramatismo deseado.

Santa presenta un rostro juvenil (Elena Sánchez Valenzuela) pero parece una mujer de 30 años, regordeta, que no da exactamente el personaje de Gamboa.

La segunda parte del tríptico (*vicio*) se escenifica en un jardín. La bailarina Norka Rouskaya presenta un rostro sonriente y pícaro, danzando al lado de un árbol con movimientos sugerentes, como de serpiente.

Hay una preciosa vista de la ciudad de México, una toma del arbolado Paseo de la Reforma, en lo que es seguramente el primer *tilt-down* del cine nacional. La cámara baja para tomar la imagen de un automóvil y vuelve a subir en un *tilt-up*. Para la época, son movimientos de cámara sensacionales. Aparece parte de Chapultepec, una fuente y el lago, con la Casa del Lago al fondo. Gran movimiento se percibe en la avenida 5 de Mayo, con sus lámparas de bola, los carruajes, el tranvía que pasa ocupando un primerísimo plano, gente que deambula.

En la toma donde aparece Santa entre los brazos del *Jarameño* antes de la corrida de toros, él la ladea y le da un beso al estilo italiano. El maestro Barbachano comenta "...es italiano, así se besaban las vampiresas en el cine danés y las divas en el cine italiano de los años 12 y 14...".

La corrida del *Jarameño* se desarrolla en el antiguo coso de la Condesa y el material fue tomado de corridas verdaderas (*stock-shots*) e insertado en la cinta para darle mayor realismo.

En el lugar donde posiblemente entraba la escena tríptica del *martirio*, aparece un letrero de "Continúa", para dar pie a una gran cantidad de texto en diálogo y narración.

Busson está espléndido en su papel de Hipólito, verdaderamente patético, con la mímica y el buen uso del movimiento de sus manos "hace hablar" al personaje. El maestro Barbachano comenta que Fernando de Fuentes tenía razón al afirmar que el personaje de la novela es Hipólito.

Cuando Gamboa regresa a la religión católica, parece que la profesa con más fuerza, de ahí el tono moralizante en sus novelas y la idea de que solamente a través de Dios hay una redención y un cese al sufrimiento. Es por eso que el final de *Santa*, en el cementerio, con el Ave María en los labios de Hipólito es tan simbólico.

Al morir Santa, surge en la pantalla un cartón con la palabra "Epílogo", como en la novela. Los créditos ya no aparecen en la copia de la cinta, ni tampoco la palabra "Fin". La película concluye con una imagen de nubes en movimiento -el paso del tiempo- que, a decir del maestro Barbachano, los cronistas de la época las destacan porque parecen pájaros prehistóricos.

La película tiene un final hermoso que conjunta la belleza del sentimiento y el amor humanos materializados en Hipólito con el de la naturaleza, en esas nubes que pasan, con forma de extrañas y estilizadas gaviotas que atraviesan por la mar de la vida, en eterno movimiento. Se logra un cierto tono intimista y conmovedor, lo que la hace una primera adaptación cinematográfica que vale la pena, a pesar de sus limitaciones, dado el desarrollo del cine hasta entonces.

### **3.2. El cine habla**

El 3 de noviembre de 1931 se ha convertido en una fecha memorable para la historia del cine nacional, debido a que ese día se inició la filmación de *Santa*, la película que dio fama a Federico Gamboa y sirvió, al mismo tiempo, para el nacimiento de un cine que se ha caído y levantado, ha vivido crisis y etapas negras, así como momentos brillantes. Filmada en los estudios de la Compañía Nacional Productora de Películas con un costo de 45 mil pesos, la cinta fue estrenada el 30 de marzo de 1932 en el cine Palacio.

En México no existía lo que se denomina una tradición del cine mudo y, por consiguiente, no había un pleno desarrollo del lenguaje visual que otras cinematografías habían alcanzado entre 1924 y 1927, cuando está por surgir e

imponerse el sonido. Fue José J. Reynoso, director general de la compañía cigarrera El Buen Tono, quien trajo el sonido en forma de unos cortometrajes de ensayo.

México exigía cintas en español. En 1930 se inició en el país una campaña contra las películas habladas en inglés. El presidente de la República, ingeniero Pascual Ortiz Rubio, como un acto de respaldo a la Campaña Nacionalista y para estimular el surgimiento de la industria cinematográfica nacional, incrementó los aranceles de importación a los filmes extranjeros en julio de 1931, al cabo de tres meses, la exhibición cinematográfica estaba en crisis, pues los norteamericanos, que surtían el 90% de la mercancía, se negaron a pagar un centavo más de impuestos y suspendieron la remisión de películas. Hacer cine en esa primera época pre-industrial no era sencillo ya que los estudios eran escasos, no había técnicos bien preparados, faltaba material. "En general la llegada del cine sonoro dejó al cine nacional mudo de sorpresa".<sup>138</sup>

Tal vez Xavier Villaurrutia nos explica con claridad el rápido éxito del cine mexicano:

Cansado de oír un idioma que no comprende y de seguir tipos y costumbres que le son ajenos, el público de México ha encontrado en los films mexicanos un alivio, y, mientras no adquiera conciencia bastante para preguntarse si la realidad que se le ofrece en las películas es de veras la realidad mexicana que busca y no una nueva y superficial ficción de la realidad, aplaude y aplaudirá las películas hechas en México.<sup>139</sup>

De los Reyes nos comenta a propósito de esa época:

Los primeros años de la década de los treinta se caracterizaron también por su optimismo, por la efervescencia de un cosmopolitismo gracias a la gran cantidad de gente que aflua dispuesta a trabajar en el cine. Fue una etapa eminentemente constructiva. Algunas películas

---

<sup>138</sup>Luz Elena Chávez González. "La Película *El Cantante de Jazz*, de Alan Crosland terminó con el Esplendor del Cine Mudo en 1927", en *ULTIMAS NOTICIAS*, diario de mediodía de *EXCELSIOR*, p.8.

<sup>139</sup>*Apud*, Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p.126.

de esos años tienen la frescura del ensayo, del experimento, del optimismo.<sup>140</sup>

Como antecedentes filmicos de *Santa* podemos señalar que varios realizadores mexicanos filmaron largometrajes confiados -en todos los casos, al parecer- en una riesgosa sincronización de discos fonográficos e imágenes: el denominado sonido indirecto. El primero de ellos debió ser Guillermo Calles, quien dirigió en septiembre de 1929 en los Estados Unidos (California) *Dios y ley*, película hablada en castellano y con actores mexicanos.

Desde 1928, probablemente el primer mexicano en filmar con sonido directo fue Gabriel Soria. Apenas cuatro meses antes de filmarse *Santa*, en agosto de 1931, otro mexicano, Alberto Méndez Bernal, produjo y dirigió en el norte de la república (Tijuana, Ensenada y el Casino de Agua Caliente) *Contrabando*, cinta interpretada por Ramón Pereda y Virginia Zurí, que no se estrenó en la capital. Tal sería la suerte de casi todo el escaso cine provinciano de la época sonora.

Por lo anterior, podemos afirmar que, en rigor, *Santa* no fue la primera película sonora mexicana, pero sí la inaugural, por los planes industriales y la instalación técnica que respaldaron su producción y filmación en noviembre de 1931. Además, muy seguramente, fue la primera película hecha en México con sonido directo, esto es, con banda sonora paralela a las imágenes en la misma tira de celuloide. Este avance se debe a los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, inventores mexicanos que en Hollywood crearon un aparato de sonido dotado de excepcional ligereza. Los Rodríguez llegaron a México para participar en la filmación de *Santa* por cuenta de la Compañía Nacional Productora de Películas.

Carlos Noriega Hope fue el adaptador para la cinta de la novela de Gamboa. La dirección de *Santa* fue encargada a Antonio Moreno, actor español quien gozaba de fama en Hollywood; la fotografía fue confiada al ruso-canadiense Alex Phillips, formado en el cine norteamericano; los papeles de Santa y Marcelino fueron dados a Lupita Tovar y Donald Reed (Ernesto Guillén, de verdadero nombre), actores mexicanos iniciados en Hollywood. En cierta medida, el cine mexicano fue en efecto una filial de Hollywood, aunque la expresión fuera nacional ya que, desde sus orígenes, ha sido una industria que ha dependido, en gran parte, de la tecnología extranjera.

---

<sup>140</sup>Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, pp.126-127.

La primera película de Lupita Tovar fue *La voluntad del muerto* (1930), de George Melford, al lado de Antonio Moreno, quien la dirigió en *Santa*. La Tovar participaría, a lo largo de su carrera artística en 29 películas. Tanto Moreno como Tovar habían trabajado ya para el cine "hispano", es decir, el cine de producción norteamericana hablado en castellano. Puede afirmarse por ello que el precedente de ese cine híbrido tuvo más que ver con la realización de *Santa* que con los anteriores intentos sonoros mexicanos.

En la película se combinaron las inquietudes de los técnicos provenientes de Hollywood con las inquietudes nacionalistas locales, que aunque quedaron relegadas a un segundo plano, lograron aparecer en la inserción de vistas fotográficas de lugares pintorescos del Distrito Federal y en la inclusión de un trozo musical ejecutado por la Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada, director musical de la película. A *Santa* siguieron otras películas con los mismos lineamientos. Sin embargo, el nacionalismo posrevolucionario fue imponiéndose hasta casi dominar la temática de las películas de los treinta.

La fotografía, en esta primera versión sonora, es excelente gracias al talento de Alex Phillips. El estudioso del cine mexicano, Gustavo García, afirma:

*Santa* es una hazaña fotográfica. Nada en el cine mexicano previo anticipaba la riqueza visual que despliega Phillips, aún en los exteriores más complejos (la plaza de Chimalistac, el lujoso restaurante al aire libre donde incluso se presenta un número de *charleston*) y en condiciones totalmente adversas, sin laboratorios adecuados, guiándose por el oficio y el instinto.<sup>141</sup>

García destaca también la importancia de este fotógrafo, de formación norteamericana, para nuestro cine nacional:

Es Alex Phillips quien casi da estilo a la película, quien establece el tono verista, lima las fallas de la futura edición con una atención especial a las temperaturas, a la continuidad y unidad visual. Phillips es una pieza clave en el cine mexicano, que refuerza la labor de los fotógrafos veteranos de la época muda, sobre todo Ezequiel Carrasco y Jorge Stahl, y marca el camino

---

<sup>141</sup>Gustavo García, "Suave Patria (Hacia una estética del cine mexicano)", *INTOLERANCIA*, p.83.

para fotógrafos que en esos años se dedican más bien a la foto fija y serán después grandes artífices de la densidad artesanal de nuestro cine, como Gabriel Figueroa y Agustín Jiménez.<sup>142</sup>

La sonorización, por otra parte, favoreció la inserción de un elemento que en la etapa muda poco se había tomado en cuenta: el acompañamiento musical, que en *Santa* provenía de la tradición teatral y radiofónica. En esa época, el director musical Miguel Lerdo de Tejada, desde 1909, acompañaba frecuentemente con su orquesta típica las películas silentes en diversas salas, pero música propiamente cinematográfica sólo la escuchamos en la película durante la presentación de los créditos, en las primeras escenas de ambientación, en una secuencia breve del cabaret y al término de la película, en el momento en que la palabra "Fin" aparece en la pantalla. La música cinematográfica en la película es como "una obertura y un final a una sesión de canciones de Agustín Lara y de números de teatro de variedades musicales y de cabaret"<sup>143</sup>, lo cual no es obra de la casualidad. En 1931 Agustín Lara estaba en su apogeo, había sido músico de prostíbulo y poseía su propia compañía de teatro de revista y variedades que actuaba con gran éxito en el teatro Politeama.

La música de salón (*fox-trots* y un danzón dedicado a Santa) se tomó en cuenta porque durante los veinte se popularizó a través de la radio, de los *dancing clubs* y de los concursos de baile organizados en el Salón Rojo y en los cines Olimpia y Obrero Mundial. Es innegable, también, la presencia del teatro frívolo en el cine mexicano.

*Santa* marcó un estereotipo, un modelo a seguir para futuras producciones cinematográficas. Según el cronista, periodista y escritor mexicano, Carlos Monsiváis:

A partir de esta segunda versión, se empieza a advertir un claro fenómeno: el melodrama mexicano ve en *Santa* su mejor símbolo, sus orígenes evidentes. Esa mujer que pasó 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". La mujer que escuchará, inundados los ojos de lágrimas purificadoras, las canciones de Agustín Lara en las

---

<sup>142</sup>*Idem.*

<sup>143</sup>Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p.123.

casas de mala nota; la mujer que recorrerá las calles del amanecer en la búsqueda imposible de una pasión noble. *Santa* se convierte así en símbolo y destino del cine mexicano.<sup>144</sup>

Con una duración de tres semanas en cartelera, *Santa* fue vista por el público como el auténtico comienzo del cine sonoro nacional. Un tercer intento -más depurado- y, según la crítica especializada, el mejor, surgiría hasta 1943.

### 3.2.1. Segunda adaptación cinematográfica

#### ***Santa* (1931)**

<b>Director</b>	Antonio Moreno
<b>Asistente</b>	Ramón Peón
<b>Jefe de Producción</b>	G. Sáinz de Sicilia
<b>Supervisor</b>	J. Castellot Jr.
<b>Adaptación</b>	Carlos Noriega Hope
<b>Fotógrafo</b>	Alex Phillips
<b>Música</b>	Agustín Lara
<b>Director musical</b>	Miguel Lerdo de Tejada
<b>Ingenieros de sonido</b>	Rodríguez Hnos.
<b>Escenógrafo</b>	Fernando A. Rivero

---

<sup>144</sup> *Apud*, Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, 123.

**Jefe de laboratorios**    Aniceto Ortega Casanova

**Intérpretes**

Lupita Tovar (Santa), Carlos Orellana (Hipólito), Juan José Martínez Casado (*Jarameño*), Donald Reed (el alférez Marcelino), Antonio R. Frausto (Fabián, hermano de Santa), Mimi Derba (Doña Elvira), Rosita Arriaga, Raúl de Anda, Joaquín Busquets, Feliciano Rueda, Jorge Peón, Alberto Martí, M. Martínez Casado, Jorge Marrón, el doctor IQ en un bit y Sofia Alvarez y Rosa Castro entre las extras.

*Santa* vuelve a la pantalla en su segunda versión y marca un parteaguas para el cine nacional, por ser considerada el primer largometraje sonoro auténtico. El viraje decisivo se plasma en

una operación de mimetismo estético que surge de una demanda técnica: hay una lógica colonizada en la relación que establecieron los productores de *Santa* que inauguraría el sonido óptico (Compañía Nacional Productora de Películas) en 1931; a un método de sonorización importado, una elaboración visual extranjera.<sup>145</sup>

En la copia de la película de 1931, analizada gracias a la colaboración de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, vemos cambios notables. Hasta cierto punto, *Santa* significaba una ruptura: no hay en ella, por ejemplo, la preocupación paisajista y es que, quizá, se impuso el criterio de Antonio Moreno, del fotógrafo Alex Phillips y del adaptador Carlos Noriega Hope, quien aunque había participado en la producción argumental muda, compartía el anhelo de crear una obra ligada a la narrativa (cinematográfica) norteamericana. Entre los pocos elementos de raigambre nacionalista que encontramos en la película, se incluyen algunas vistas de la capital que son como fotografías insertas: de la plaza de Chimalistac al comienzo de la cinta, de los leones de Chapultepec, de la columna de la Independencia, de la fuente del Salto del Agua, de la plaza Popocatepeti en la

---

<sup>145</sup>Gustavo García, *op. cit.*, p.82.

colonia Condesa y de la fachada de la capilla del Colegio de las Vizcainas; incluye, asimismo, una vista de tipos nacionales (unos tlachiqueros atraviesan un puente sobre el río San Angel) que recuerda fotografías similares de principios de siglo. Las vistas de la capital incluidas en la película obedecen a la preocupación por difundir sus bellezas, y la de los tlachiqueros a la de dar a conocer los tipos y costumbres nacionales.

El fotógrafo Alex Phillips había trabajado en los estudios de Samuel Goldwin, junto con fotógrafos como Gregg Toland y George Barnes. A Phillips se debe la claridad celestial de Chimalistac, la gasa que suaviza el rostro de Lupita Tovar en el momento de la seducción, la barroca sensualidad del salón del prostíbulo, la oscuridad fatalista, semiexpresionista, de la iglesia cerrada y la luz cenital que niega el amparo y muestra la calda de la heroína.<sup>146</sup> Vemos un fabuloso *close-up* del vientre abierto de Santa donde están interviniendo los cirujanos. La tensión se hace sentir con el tic-tac constante del reloj, cuando éste cesa, deja también de latir el corazón de Santa en el quirófano.

Hay pocos letreros (al parecer sólo cinco) que sirven para cambios de escena, y tal vez con un objetivo explicativo y de transición, aunque la pantalla en negro también marca el paso del tiempo. Esta *Santa*, pese a sus defectos y a que conserva elementos de la narrativa muda (en la actuación y en la inserción de letreros), posee algunas virtudes:

El melodrama no se desborda, camina dentro de los límites de la sobriedad; posee escenas emotivas influidas por el expresionismo alemán; hay secuencias logradas. Quizá otro de sus valores acrecentados por el tiempo sea el de captar un ambiente clasemediero de la colonia Condesa, en la casa que el *Jaramello* ha puesto a Santa: el mobiliario, la decoración del edificio y el vestuario están fuertemente influidos por el *art-déco*, tan de moda en nuestros días.<sup>147</sup>

Al parecer don Federico Gamboa no estaba totalmente de acuerdo con las virtudes cinematográficas de la segunda adaptación de su novela, tras haber leído el guión: "¡Tremendo desengaño! Lo que he leído es muy inferior al arreglo de Luis G.

---

<sup>146</sup>Cfr. Gustavo García, *op. cit.*, pp.82-83.

<sup>147</sup>Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p.127.

Peredo".<sup>148</sup> Sin embargo añade: "Fiel y generosa *Santa* que después de lo mucho que me has dado de aplausos y de monises todavía vienes a socorreme y a endulzar mi vejez menesterosa!".<sup>149</sup>

La banda sonora se deja escuchar en la cinta desde su presentación, la cual se da en forma de libro, en un *close-up* que nos deja ver la portada de la novela *Santa*, enmarcada con ilustraciones, a la izquierda, de la imagen de Hipólito y a la derecha de Santa. El libro comienza a abrirse y van apareciendo los créditos sobre las páginas del libro que corren lentamente para, al final, cerrarse y volver a aparecer la portada. Posiblemente ésta fue la primera portada del libro de la novela original de Gamboa. Al tiempo que se dan los créditos hay un fondo musical de tono sacro.

A diferencia del comienzo de la novela donde Santa llega al prostíbulo, en esta segunda versión cinematográfica la primera escena sitúa a Santa en su pueblecito de Chimalistac, al lado de su madre, donde vivía tranquila antes de la llegada del regimiento militar, que traería a su seductor, actor de su desgracia. Escenas después, no es Ripoll con quien Santa engaña al *Jarameño* (original), sino con Marcelino, el militar.

A su estreno, en 1932 (en 1931 se inicia su filmación), Gamboa vuelve a quejarse porque "me han astillado mi novela y la película no me convence. Hállase en mi sentir a leguas y leguas de ser la superproducción que me prometieron. ¡Ojalá que el público no sea tan severo y la pague y la aplauda!".<sup>150</sup>

Lupita Tovar nos da una buena caracterización de la chica humilde y provinciana, al igual que Carlos Orellana quien, al parecer, lleva un maquillaje que lo hace parecer cacarizo para acentuar la fealdad de Hipólito. La película tiene bellas imágenes simbólicas como la del ramito de margaritas sobre el suelo, junto al pozo, que es aplastado por los cascos de los caballos de los militares en su veloz retirada. La cámara se detiene en esta imagen, como para subrayar la frescura e inocencia de la joven, augurando su pureza mancillada y su inminente caída, para después pasar en un *close-up* al rostro, iluminado por la esperanza y la emoción del amor primero.

---

<sup>148</sup>José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p.260.

<sup>149</sup>*idem*.

<sup>150</sup>José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p.261.

Al respecto y parafraseando a José Emilio Pacheco, podemos señalar que en la cinta de *Santa* (1931) es clara la metáfora de "pedazo de barro humano...que ensucia, rueda, lo pisotean y se deshace"<sup>151</sup> en la escena de los caballos pisoteando las margaritas en el polvo, en el barro, que representa la imagen del futuro de Santa. En cuanto a los hermanos esto no se muestra palpablemente, pero en la novela sí se describe cómo Santa y sus hermanos son parte del rebaño del pueblo que, si salen del redil, sufrirán las consecuencias. Al parecer su condición social marca su destino.

Recurso sencillo, ingenuo pero *ad-hoc* para la época y el moralismo imperante. Tras la seducción consumada de Santa, aparece la imagen de una caída de agua como para simbolizar la claridad y pureza que se precipita con furia hacia el abismo.

El melodrama cinematográfico mexicano tuvo en Agustín Lara una fuente de ideas, sugerencias y música; sus canciones parecían entrafar todos los argumentos y despertar en los productores y directores de cine un afán económico.

La música de Agustín Lara jugó un papel preponderante en la *Santa* de 1931. Se hizo popular el bolero-tema por él compuesto e interpretado, en el papel de Hipólito, por el actor de teatro Carlos Orellana, quizá doblado y bajo la dirección musical de Miguel Lerdo de Tejada. Además un *fox-trot* y un danzón, también de Lara, amenizaron junto con algo de folclor andaluz la parte central de la película, la menos dramática, desarrollada en un bar con la participación de bailarinas semi-desnudas a la usanza de los tiempos. Estos elementos anunciaron la vocación, tan atendida en el cine mexicano futuro, de acudir a "toda suerte de fuentes musicales para dar atractivo a sus productos y rellenar los baches de las tramas".<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup>*Ibidem*, p.23.

<sup>152</sup>Emilio García Riera, *op. cit.*, pp.80-81.

### 3.3. La mejor versión

El prototipo de *Santa* se perfecciona. En 1943, el norteamericano Norman Foster filma, durante su estancia en nuestro país, una tercera versión de la famosa novela de Federico Gamboa, que ya para 1932 llevaba vendidos 55 mil ejemplares y alcanzaba su décima edición. En esta ocasión, la figura protagonista es Esther Fernández. La cinta seguiría la misma orientación que las anteriores.

Como antecedentes de esta tercera versión, podemos señalar que a dos años de *Allá en el Rancho Grande*, en 1938, año de la expropiación petrolera, "la industria cinematográfica era la segunda industria del país después del petróleo, y México necesitaba divisas".<sup>153</sup> Por otra parte, la comedia ranchera aportaba millones y millones de pesos provenientes del extranjero, ya que el cine mexicano ampliaba su cobertura, poco a poco, sobre América Latina.

Para 1940, los temas de tipo religioso ocupaban la pantalla grande. No obstante, los mayores logros del cine de espíritu conservador, los mejor acogidos por el público, fueron los que representaban una remembranza de tiempos pasados, más exactamente, aquéllos que tenían que ver con la nostalgia porfiriana. Para esta vertiente, "se inventó una *belle époque* mexicana con felices personajes de clases media y alta cobijados por el paternalismo del dictador Díaz".<sup>154</sup>

Pero también, durante el gobierno de Manuel Avila Camacho (1940-46), la cinematografía se ve influida por Vargas Vila, Peral y Pitigrilli, autores que todavía se leen a escondidas en las buhardillas provincianas. El cine de prostitutas sobrevive a un nivel ínfimo, incapaz de proponer ningún nuevo modelo. Personaje y tema están esperando el ascenso al poder de Miguel Alemán. Entonces podrán expandirse como género, como clima de estilo nacional. Por consiguiente, la *Santa* de Foster vino a dar un aire fresco y cuidado al tema.

En esta etapa del cine mexicano, varias películas tuvieron que ver con prostíbulos o cabarets, ya fueran de carácter arrabalero o tropical, donde "el pecado" solía requerir del acompañamiento de la música del músico poeta, Agustín Lara.

---

<sup>153</sup>Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p.153.

<sup>154</sup>Emilio García Riera, *op. cit.*, p.109.

Desde esta perspectiva, el prostíbulo y el cabaret fueron los ámbitos naturales para una nueva *Santa*. ¿Por qué no? Una renovada versión bien vendría para rememorar los tiempos idos de don Federico y del porfiriato.

Hablemos ahora un poco del por qué del rotundo éxito de esta tercera versión, en el que tuvieron mucho que ver su director y equipo, así como su bien elegido y dirigido reparto.

La incorporación de un director norteamericano, Norman Foster, al cine nacional fue considerada como peligrosa "penetración yanqui", según denuncia de un periodista de este tiempo. Nada más injusto: pese a que en su primera película, la *Santa* del 43, producida por Francisco de P. Cabrera, el nombre de Foster se incluía en los créditos acompañado de la leyenda "por cortesía de la 20th Century Fox", podemos asegurar que realizó un buen trabajo, sin prepotencia alguna, como cualquiera de sus colegas mexicanos.

Nacido en Richmond, Indiana, Foster se forjó en Hollywood primero como actor antes de que la Fox le confiara varias películas de clase B, entre ellas una con el personaje mexicano *The Cisco Kid* (*Viva Cisco Kid*, 1940) con César Romero. Se asoció después con Orson Welles para dirigir en México *Mi amigo Bonito*, melodrama rural sobre el amor de un niño mexicano por un caballo. Aunque esta cinta quedó inconclusa, el contacto de Foster con Welles fue invaluable para "afinar una brillante técnica moderna, capaz de emplear con gran efectividad el lente gran angular y el plano secuencia".<sup>155</sup>

Con tales armas y su talento natural, logró en 1943, la que resultaría sin duda la mejor versión de *Santa*. Después Foster dirigió *La fuga* (1943), donde participaron también Ricardo Montalbán y Esther Fernández y *La hora de la verdad* (1944), según la crítica, "la mejor cinta taurina mexicana de la época".

En 1940, Esther Fernández, tras el éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936), es contratada por la Paramount, y posteriormente por la RKO, para irse a Estados Unidos a estudiar arte dramático y, por consiguiente, el idioma inglés. Trabajaba en la RKO cuando, en 1943, el productor Francisco de P. Cabrera le llamó para hacer *Santa*, "acepté y luego ya no quise regresar a los Estados Unidos".<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup>*Ibidem*, p. 151.

<sup>156</sup>Esther Fernández, en *Testimonios para la historia del cine mexicano IV*, p. 117.

Esther Fernández comenta que su "entrenador" fue el exitoso director William Russell, quien fue el realizador de la serie televisiva *Mis adorables sobrinos* y con Norman Foster no tuvo problema alguno "porque yo ya traía la escuela americana". Respecto de su director agrega: "Norman sabía dirigir muy bien a los actores; me sentí a gusto, él había viajado varias veces a México, no desconocía totalmente nuestro ambiente, pero se documentó muy bien pues es un director con talento".<sup>157</sup>

Por *Santa*, Esther Fernández ganó el equivalente al Ariel -el denominado Trofeo Nacional. "Tuve la suerte de que resultara una película muy redondita"; y al referirse a la labor de equipo, agrega, "todo mundo estaba muy bien acomodado en su lugar, fue una labor de conjunto, lo más perfecta posible en aquel entonces".<sup>158</sup>

Mientras tanto se van consolidando otras dos fuentes que irían a nutrir el caudal cinematográfico de las prostitutas: el cine de devoradoras y el cine de ladronzuelas. Y *Santa*, antes de una cuarta y última versión, regresaría transfigurada en dos películas-secuela que aprovecharían y explotarían su nombre, su éxito económico, así como la aptitud de la Fernández.

---

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>158</sup> *Idem*.

### 3.3.1. Tercera adaptación cinematográfica

#### **Santa (1943)**

<b>Director</b>	Norman Foster
<b>Productor</b>	Francisco de P. Cabrera
<b>Guión cinematográfico</b>	Alfredo B. Crevenna
<b>Fotografía</b>	Agustín Martínez Solares
<b>Operador</b>	Luis Solís
<b>Editor</b>	Charles L. Kimball
<b>Director de sonido</b>	Howard E. Randall
<b>Grabación diálogo</b>	Rafael Esparza
<b>Jefe de producción</b>	Enrique Morfín
<b>Asistente de director</b>	Luis Arvadié
<b>Escenógrafo</b>	Carlos Toussaint
<b>Vestuario y diseños</b>	Elvira Olvera
<b>Maquillaje</b>	Sara Mateos, Enrique Jutchinson (sic)
<b>Dirección de diálogo</b>	Alfredo Gómez de la Vega
<b>Intérpretes</b>	

Esther Fernández (Santa), José Cibrián (Hipólito), Ricardo Montalbán (*Jarameño*), Stella Inda (Raquel) Víctor Manuel Mendoza (Marcelino), Emma Roldán (Pepa), Manuel Arvide (Rubio),

FannySchiller (Doña Elvira) Elías Jarber (Jenarillo),  
Florencio Castellot, Carolina Brabet, Jesús Valero,  
Eugenia Galindo, Tito Novaro, María del Carmen  
Ferriz, L. Cisneros, María Porras, A. Ruiz Gómez,  
Carmela. Cantantes Chelo Flores, Chelo Tovar,  
Grupo Flamenco

**Dirección** Pepe Badajos

**Música de** Agustín Lara, Pomar, Gascón, García de Arellano,  
Mario Ruiz Juárez

**Partitura** Curiel-Ruiz Armengol

**Dirección** Gonzalo Curiel

**Adaptación y diálogos** F. de P. Cabrera

(Cortesía de 20th Century Fox)

Aunque hubiera tenido edad para hacerlo, Federico Gamboa ya no pudo ver esta tercera versión, pues la muerte se adelantó (1864-1939). Pero, seguramente, habría quedado satisfecho ya que, además de que el guión cinematográfico se acerca, con mucho, al texto de su novela y sigue con precisión la secuencia en los capítulos que su autor le dio -arrancando la historia con la llegada de Santa al prostíbulo de Elvira-, la calidad técnica y las actuaciones de los intérpretes tuvieron un gran desarrollo en esta etapa. Foster y de P. Cabrera trataron de atender cada detalle, desde la ambientación hasta la acertada elección del reparto y la elaboración de un guión cuidadoso, pasando por la utilería, el vestuario, la música, entre otros importantes elementos.

De acuerdo con la copia de la cinta exhibida por la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, la tercera versión de *Santa* se presenta con música de fondo, de tono un tanto dramático, para preparar emocionalmente al público y un letrero que dice: Central Cinematográfica presenta a Esther Fernández en *Santa*, de Federico Gamboa, con José Cibrián interpretando a Hipólito.

La mejoría en el sonido es notable, así como la variedad y riqueza de los movimientos de cámara y la fotografía. En esta cinta ya no queda reminiscencia de

la etapa del cine mudo: no hay sobreactuación ni letreros. Es de destacar que para Foster el argumento de *Santa* fue un tema de inspiración para trabajar con entusiasmo en un proyecto que prometía. Foster logra contar bien la historia, le da una construcción original (gran cantidad de detalles no aparecen en la novela) que se impone por sus cualidades plásticas y dramáticas para, finalmente, expresar un mito universal: el de la prostituta.

El sonido en *off* (alboroto, pájaros, alegatos por las callejuelas) da realismo a las escenas, como se percibe en la primera en la que vemos el pueblo de Chimalistac y a Santa quien, arrojada de su hogar, va en busca de doña Elvira. También hay una voz narrativa de Santa en *off*, que va contando su historia. La ambientación y el vestuario son de época. En esta versión se hace gala de la escenografía. La casa de Elvira es elegante, ostentosa, muy al estilo porfiriano, con grandes cortinajes, candiles, esquineros con estatuillas de porcelana, fino tapiz en las paredes, muy al estilo francés. La mesa de Elvira es ricamente puesta con porcelanas, cubiertos de plata, servilletas de fina tela, etc.

En cuanto a la fotografía, a cargo de Agustín Martínez Solares, sobresalen las tomas de nubes, atardeceres, peñascos y desfiladeros. Se utiliza la pantalla oscura para indicar el cambio de tiempo del pasado al presente, así como una técnica más depurada de las disolvencias. Al igual que en la novela hay una escena en la que se conmemora el 15 de septiembre, y la cámara toma el Palacio Nacional iluminado donde destaca el lucimiento de fuegos artificiales. Se emplean *stock-shots* para la corrida de toros.

El tema-canción de *Santa* es utilizado de nuevo y, en esta ocasión, lo llega a interpretar también una voz femenina. Los subrayados musicales y la utilización del *leitmotiv* dan mayor dramatismo a las escenas que lo ameritan. La música flamenca, los vales resaltan las escenas de baile.

Movimientos de cámara como *tilt-ups*, *tilt-downs*, *close-up*, *pannings* enmarcan tomas del pueblo, de las barriadas donde aparecen organilleros, tragafuegos, elementos adicionales tomados ya de la época en que se filmó esta versión. La cinta retoma e interpreta el fragmento poético de la novela donde el lazarillo describe a su amo, el ciego Hipólito, la belleza de Santa.

No sería sino hasta 1968 cuando se realiza la cuarta y última versión de *Santa* en la pantalla cinematográfica. Mientras tanto, se abre un paréntesis y se aprovecha su éxito para explotar su nombre.

### 3.4. *Santa* y sus secuelas de esperanza

A finales de la década de los 40 hubo un gran impulso al cine bajo el gobierno de Miguel Alemán. El número de películas aumentó y hubo una reducción de costos, aunque la calidad, en general, dejó mucho que desear. Continuó el redundante tema de las mujeres abandonadas, los prostíbulos y las *femme fatale*. La concentración urbana desplazó al cine de temas rurales y se filmaron más melodramas que comedias. El escritor mexicano Carlos Monsiváis afirma que el cine de ladronzuelas y el de prostitutas es el cine por excelencia del alemanismo (1946-52).

Por otra parte, el melodrama surge como devaluación de la novela psicológica y sus antecedentes literarios se encuentran en el folletín del siglo XIX. Con el propósito de provocar una emoción fácil, plantea conflictos estereotipados en un tono sentimentaloides y superficial. Los temas giran en torno a madres abnegadas, esposas sacrificadas, jóvenes desposeídas de su fortuna o de su virginidad, amores que se frustran, entre otros. "Se trata de un producto degradado de la burguesía que, mediante el mecanismo de consumo, se dirige a las clases populares".<sup>159</sup>

Como tema en la literatura, la virginidad tiene una diversidad de enfoques, pero persisten la oposición virgen-prostituta (como en *Santa*), la doble moral, el carácter clasista de la virginidad, el culto al himen, el erotismo del desfloramiento, el problema de la honra burlada, la caída irreparable, el consecuente abandono del amante.

Al resultar *Santa*, a la postre, una mezcla de las inquietudes locales y de la gente de Hollywood, no es gratuito que ambas proposiciones se tomaran como

---

<sup>159</sup>Alicia Poloniato, *Cine y Comunicación*, p.58.

caminos a seguir y que de ahí surgieran estereotipos. Y ahora, muchas de las historias de chicas en desgracia tendrían su origen en los barrios de la gran urbe.

Dentro del género, muchas películas contaban una misma historia, con variantes leves: una chica provinciana o, en general, de origen humilde, caía por culpa de las circunstancias -casi nunca por su propio deseo- en el cabaret, por ejemplo, donde un "padrote" la acosaba mientras solían revelarse parentescos insospechados como en *La mujer del puerto* (1933, Arcady Boytler), de la cual se hizo otra versión dirigida por Emilio Gómez Muriel en 1949. También era frecuente que la chica se hiciera a la vez prostituta rechazante, valga la contradicción, y, con lujo de facilidad, "artista" famosa gracias a sus capacidades de cantante o, más frecuentemente, de bailarina rumbera.<sup>160</sup>

A partir de 1943 cuando Esther Fernández tuvo el papel protagónico de la tercera versión de *Santa*, participaría en otras cintas cuyo título se combinaba con el sugestivo nombre de Santa como en *La Santa del Barrio* (1948) e *Hipólito el de Santa* (1949). Al respecto Esther Fernández comenta: "Fue, yo creo, un poco con el fin de explotarias comercialmente". Y agrega que los productores, al ver que podían repetir no el tema, sino el nombre de Santa, realizaron estas dos cintas, "la cosa era ganar dinero fácil".<sup>161</sup> La Fernández antes había andado también *De pecado en pecado* (1947, Chano Urueta).

*La Santa del Barrio* fue dirigida por Chano Urueta y cuenta la historia de María (Esther Fernández), la chica humilde que es maltratada por su madrina, quien por ambiciones económicas trata de "vender" a su ahijada a un rico comerciante español. En su empeño, urde una intriga para hacer creer al prometido de la muchacha, Eduardo, un honrado cancionero, que ésta ha sostenido relaciones con el comerciante. Todos en la vecindad se enteran y la corren y María consigue empleo como mesera en un café de chinos. Allí conoce a Rosa, también mesera, quien completa su presupuesto ejerciendo la prostitución. Rosa la invita a trabajar con ella en el cabaret donde canta. María se encuentra allí con su antiguo novio quien al parecer confirma, aún asombrado, que la chica se ha perdido. La madrina muere, pero antes manda llamar a Eduardo para confesarle, arrepentida, la inocencia de la muchacha. Raúl, el dueño del cabaret, es amante de Rosa, pero

---

<sup>160</sup>Cfr. Emilio García Riera, *op. cit.*, p.162.

<sup>161</sup>Esther Fernández, *op. cit.*, p.118.

cuando conoce a María la asedia, despreciando a la primera. En una violenta escena donde Raúl forcejea para obligar a María a ceder a sus impulsos, Eduardo interviene y María es herida de muerte en la riña al interponerse para defenderlo. Participan Ramón Armengod (Eduardo), Emma Roldán (Ramona, la madrina), Rosita Quintana (Rosa), José Pulido, entre otros. El melodrama se debe a la pluma de Luis Manrique con música y canciones de Chucho Montes. Se compuso también una canción-tema para esta cinta.

Entre las similitudes con *Santa* tenemos que, en esta cinta, la protagonista, al igual que Santa, es echada a la calle con violencia por un miembro de su propia familia, tras supuestamente haber traicionado su confianza. El vestuario, sencillo y humilde de la chica, después se transforma cuando trabaja en el cabaret. María, como Santa, se refugia en el alcohol, cuando decide tomar "esa vida"; sublima el recuerdo de su amor, un amor frustrado que acaba con su propia muerte y que deja dolor y nostalgia a Eduardo, como sucede con Hipólito.

En cambio, otra de las secuelas de la época, *Hipólito el de Santa* filmada por Fernando de Fuentes, fue prolongación de la *Santa* de Gamboa, con argumento original de Miguel Gamboa, hijo del novelista.

Este melodrama viene a ser la continuación de *Santa* a partir de que Hipólito queda destrozado por su muerte y encuentra una nueva razón para vivir. Vuelve a utilizarse el tema-canción de *Santa*, de Agustín Lara. En los papeles protagónicos tenemos a José Luis Jiménez (Hipólito), Esther Fernández (Esperanza), Carlos Cores (Pablo). Participan también: Emma Roldán, Jaime Jiménez Pons, José Angel de Andes. La fotografía queda a cargo de Jorge Stahl Jr. y la dirección musical es de Gonzalo Curiel.

La película comienza a partir del final de *Santa* donde vemos la lápida en el cementerio con su nombre inscrito y a Hipólito dándole el último adiós. El pianista ciego conoce a una chica, Esperanza, que también es invidente, huérfana y ha huido de la casa del marido de su tía, quien quiso abusar de ella, cuando quedaron solos a la muerte de aquella. Hipólito la invita a vivir con él y con Jenaro, su lazarillo. Se inicia una amistad e Hipólito finge ver para que Esperanza se sienta más protegida y no provoque su lástima, hasta que, finalmente, es descubierto y él le confiesa que la quiere. Hipólito conoce en el burdel de Doña Elvira (mismo lugar donde trabajaba en *Santa*) a un joven compositor, Pablo, se hacen amigos y se asocian para unir

talentos. Al conocer Pablo a Esperanza, se enamora de ella. Hipólito mejora su situación económica, estrena casa y cumple su sueño: un piano de cola. Pablo lleva a Esperanza con un famoso oculista que está de paso en México. La opera y recupera la vista. Hipólito le propone matrimonio pero la muchacha y Pablo están enamorados. El pianista ciego, al saber que ella va a sacrificar su amor por gratitud a él, se hace a un lado para dejar que los jóvenes sean felices. Vuelve a quedarse solo con su lazarillo.

En esta cinta vemos buen juego de luces y sombras, y resaltan las actuaciones de los protagonistas. Fernando de Fuentes fue cuidadoso en buscar una continuidad pues se respeta la escenografía, el vestuario, el tipo de piano que se empleó en la versión de Foster. El burdel donde regresa Hipólito a trabajar conserva las características fundamentales de la *Santa* del 43 como, por ejemplo, el portento de escalera de aquellos tiempos.

Se respeta la línea que mantenía Gamboa en sus novelas: retratar la vida de los pobres, de los necesitados, dentro de todo ese mundo de crueldad, arrogancia, maldad. Las ganas del ser humano de reivindicar su alma. Y se conserva, también, la inquietud por *Santa* en el cine que no terminaría con estas secuelas.

### **3.5. Rumbo al letargo y el olvido**

En México se exhibía aún el cine de arrabal cuando Matilde Landeta dirigió su tercera y última película: *Trotacalles* (1951). Esta cinta es un acercamiento compasivo a la vida de las prostitutas, basado en un argumento de Luis Spota, con Miroslava, Ernesto Alonso, Isabela Corona y Elda Peralta. Este tipo de películas comenzó a escasear en los años siguientes.

Durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-58), el regente de la ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu, impuso a la capital un clima de austeridad y virtud forzosa: los cabarets de segunda debían cerrar a la una de la mañana y la prostitución fue perseguida. En consecuencia, el cine arrabalero y cabaretero sufrió

un eclipse total.<sup>162</sup> Esta medida, tal vez, influyó para que no se filmaran más versiones de *Santa* en esta época.

Por otra parte, el cine nacional intentó un mayor acercamiento a la literatura mexicana en comparación con años anteriores. Sin embargo, la literatura del siglo XIX inspiró sólo productos de intención meramente comercial. Mayor caso se hizo a los autores contemporáneos, como Francisco Rojas González, adaptado en *Raíces* (1953, Benito Alazraki). Por consiguiente, la *Santa* de Gamboa pervivía en el recuerdo de los que gustaron de ella en la adaptación de Foster.

Aproximadamente entre 1951 y 1955, se realizaron varias coproducciones con participación mexicana y filmadas en otros países, con objeto de reducir costos y verse libres de las presiones y exigencias del sindicalismo cinematográfico mexicano. También se buscaba con filmaciones en otras naciones latinoamericanas "el halago remunerador de los llamados 'mercados naturales' del cine nacional".<sup>163</sup>

En esta etapa la moraleja permearía los melodramas del cine nacional, con sus consabidas recriminaciones y advertencias a la juventud y sus escenas lacrimógenas. A finales de los años 50, la crisis del cine mexicano comenzaba a advertirse no sólo por sus problemas económicos, sino también por el "tono mismo de un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación".<sup>164</sup> Otros aspectos que contribuyeron a agravar la crisis del cine fueron, por ejemplo, la muerte de su actor más popular, Pedro Infante, en 1957. En este mismo año dejaron de funcionar los estudios Tepeyac y Clasa, y en 1958 los estudios Azteca. La Revolución Cubana, en 1959, significaría para México la pérdida de uno de sus "mercados naturales".

No obstante, el cine de cabaret, prostitución y arrabal cobró nuevo aliento en una decena de películas, por ejemplo, en *Los amantes* (1956, Benito Alazraki), basada en una novela de Francisco Rojas González, donde se trató de dar verosimilitud a los amores de una prostituta (Yolanda Varela) y un estudiante (el español Carlos Baena). Mientras que el auge y culto a la música popular promovió también biografías cinematográficas como *La vida de Agustín Lara* (1958, Alejandro Galindo).

---

<sup>162</sup> Cfr. Emilio García Riera, *op. cit.*, pp.196-197.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p.216.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p.221.

La censura fue grave en esta época como es el caso de una película sobresaliente, *La sombra del caudillo* (1960). En esta cinta, considerada como la obra maldita del cine nacional, Julio Bracho convirtió la novela de Martín Luis Guzmán (1929) en una denuncia de la corrupción del sistema político mexicano. "Es una suma de aciertos técnicos y frases contundentes"<sup>165</sup>. Y un caso excepcional, afirmamos, de adaptación cinematográfica, por lo que no podíamos dejar de mencionarlo. La cinta fue censurada, boicoteada y escondida durante más de 30 años.

Pero el cine mexicano más convencional, tan inmerso en la rutina como sacudido por la crisis, recurrió menos que nunca a fuentes literarias, mexicanas o extranjeras.

Para la década de los años 60 volvieron a abundar las prostitutas en el cine nacional. Cintas como *Las reglas del juego*, *Para servir a usted* y *Paraiso* y varias películas convencionales como *Las pecadoras*, *Las impuras* y *Las golfas* personificaban "pecadoras" profesionales. Se hicieron además nuevas versiones de dos temas clásicos del cine de prostitutas: *Casa de mujeres* (1966, Julián Soler), con Dolores del Río y Elsa Aguirre, y *Santa* (1968, Emilio Gómez Muriel), con Julissa en el papel de Santa, Enrique Rocha como Hipólito y Julián Pastor como *Jarameño*.

En 1961, el escritor mexicano Salvador Elizondo señalaba:

El cine mexicano, salvo algunas bellas excepciones, ha sido desde sus orígenes, y con un irritante recrudescimiento en los últimos años, un cine de moraleja, y, lo que es peor, un cine de moraleja condenatoria, es decir un cine que desconoce, cuando moraliza, el sentido esencial de la moral, que no es, ciertamente, el de condenar ciertos actos humanos, sino el de *justificar* los actos humanos que la hipocresía se empeña en condenar. Cuando la moral condena está generalizando, está haciendo moraleja, es, en ese momento, inefectiva. Cuando *justifica* se aúna a la creación, aumenta el universo. Sólo que las justificaciones, y no olvidemos el sentido reivindicativo de este

---

<sup>165</sup>Gustavo García, et. al., *Epoca de Oro del Cine Mexicano*, p.59.

vocablo, son generalmente subversivas. La justificación es el principio activo de esa antítesis condena-justificación.<sup>166</sup>

Aunque el artículo de Elizondo fue escrito hace más de tres décadas, su vigencia no se ha perdido.

Frente a la andanada de modernidades y erotismo, el melodrama tradicional -moralista y conservador-, poco de nuevo podía oponer. De ahí que la nostalgia por los mejores tiempos de ese cine promoviera una oleada de nuevas versiones (en colores, claro) de viejas películas: aparte de las ya mencionadas *Santa* y *Casa de mujeres*, tenemos *El derecho de nacer* (1966, Tito Davison), *Flor de Durazno* (1968, Emilio Gómez Muriel), entre muchas otras.

### 3.5.1. Cuarta adaptación cinematográfica

#### ***Santa* (1968)**

<b>Director</b>	Emilio Gómez Muriel
<b>Productora</b>	Magna (Films de Juan Bueno)
<b>Guión</b>	Julio Alejandro y Emilio Gómez Muriel
<b>Intérpretes</b>	

Julissa (*Santa*), Enrique Rocha (*Hipólito*), Julián, Pastor (*Jarameño*), Carlos East (el alférez Marcelino), Pilar Pellicer, Oscar Chávez, Manolita Saval, Aarón Hernán, Consuelo Monteagudo, Beatriz Baz, Tamara Garina y José Gálvez.

---

<sup>166</sup>Salvador Elizondo, "Moral Sexual y Moraleja en el Cine Mexicano", *NUEVO CINE*, p.4.

La *Santa* de Emilio Gómez Muriel se estrena el 25 de abril de 1969 en los cines París y Colón. Para hacer gala de poca originalidad, se repite la música de Agustín Lara.

Tras una exhaustiva búsqueda de esta cuarta y última versión cinematográfica de *Santa*, infortunadamente no pudimos ver y analizar la cinta. La Universidad Nacional Autónoma de México prestó todo tipo de apoyo para localizarla en sus distintas instituciones como la Filmoteca de la UNAM, la videoteca de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, la Facultad de Filosofía y Letras, el Centro Universitario Cultural (CUC), TV UNAM, sin encontrarse en su acervo cinematográfico. Igualmente acudimos a distintas distribuidoras de películas, así como a centros de acopio, renta y venta de videocintas, sin resultado alguno. Los pocos datos que anotamos en este sub-capítulo provienen de fuentes bibliográficas.

Sin embargo podemos señalar que, en la actualidad, el cine mexicano sigue dominado por la sombra de la prostituta, no tanto como figura como en espíritu, en humor y en escala de valores.<sup>167</sup>

Podrán haber adaptaciones cinematográficas malas o buenas, podrán o no gustarnos. Lo importante es la indiscutible relación que siempre ha existido entre el cine y la literatura; la novela como punto de inspiración para la creación cinematográfica o, tal vez, como un pretexto para inventar o reinventar una historia en imágenes.

---

<sup>167</sup>Cfr. Jorge Ayala Blanco, *La Aventura del Cine Mexicano (1931-1967)*, p.172.

**CAPITULO CUATRO**  
**OTRAS ADAPTACIONES DE LAS OBRAS DE GAMBOA**

El cine ocupa un lugar preponderante en las adaptaciones de la obra literaria de Federico Gamboa. Sin embargo, también hubo otro tipo de adaptaciones. A medida que los medios de comunicación se desarrollaban, Gamboa también sería llevado al teatro, a la pantalla chica e, incluso, al espectáculo musical y trascendería allende las fronteras para atraer el interés de cineastas de la talla de Orson Welles, por ejemplo.

En la década de los 20, cerca de la mitad de la producción cinematográfica se basó en tramas de origen nacional. Algunas de las películas tuvieron inspiración en el "género mexicano" del teatro popular de revista. El teatro fue una fuente de inspiración constante para la cinematografía nacional -desde registros de escenas dramáticas, como *Don Juan Tenorio*, hasta la adaptación de zarzuelas en los primeros largometrajes argumentales.<sup>168</sup>

Aurelio de los Reyes señala que las cuatro corrientes nacionalistas en que se ha clasificado la producción muda argumental tuvieron continuidad en el cine sonoro: "el nacionalismo 'cosmopolita', el costumbrismo en sus dos modalidades, romántico y realista, la corriente que buscaba inspiración en la historia nacional, y el paisajismo".<sup>169</sup>

Por otra parte, bajo la propaganda nacionalista, se buscaba emplear al cine como una prueba de lealtad y amor a la patria, como había sido el caso con la novela y la pintura, pese a que a los cinematografistas les interesaba más neutralizar la imagen negativa de México en el extranjero que habían dejado, por ejemplo, el movimiento revolucionario y la incursión de Francisco Villa a Columbus en 1916, lo que causó un gran deterioro de nuestra imagen en Estados Unidos.

Todos estos elementos darían marco a la inclinación de productores y realizadores por seguir interesándose en la narrativa de Gamboa. *Santa*, por su enorme éxito y popularidad, continuó siendo adaptada, pero también otras obras como *La llaga*, *Suprema ley* y *Entre hermanos*, que ponían de manifiesto ese afán nacionalista y la difusión de valores que tenían que ver con el amor a la nación y la regeneración a nivel personal.

---

<sup>168</sup>Federico Dávalos Orozco, *Albores del Cine Mexicano*, p.40.

<sup>169</sup>Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, pp.130-131.

#### 4.1. *Santa* estrena rostros...

*Santa* no sólo sería muy popular por sus cuatro versiones y las secuelas cinematográficas a lo largo de la historia del cine mexicano -silente y sonoro. También tendría otros rostros, algunos más afortunados que otros, pero presencias, al fin, entre nosotros.

El escritor e intelectual mexicano José Emilio Pacheco tuvo el cuidado de anotar algunas interesantes anécdotas y sucesos con relación al éxito y trascendencia de *Santa*, la exitosa novela, y su impacto en el público. Aquí transcribimos algunas de ellas:

En 1918, la popularidad de *Santa* crece :

Se presenta en México una visión escénica escrita por Francisco Villaespesa; un periódico informa que tres jóvenes norteamericanos han llegado a México para buscar el sepulcro de *Santa* en el cementerio de Chimalistac...Lamenta (Gamboa) que el gobierno se apodere de su casa y que una compañía cinematográfica se disponga a filmar *Santa* sin pagarle ni darte crédito.<sup>170</sup>

Chimalistac causa polémicas. En 1923, Pacheco apunta:

A la plaza de Chimalistac se le da el nombre de "Plaza de Federico Gamboa": "Homenaje que supera con mucho mis mayores ambiciones de literato mexicano". Intenta que el Sindicato de Autores gestione que le paguen derechos por la explotación de *Santa* en el sur de los Estados Unidos: "en película, en zarzuela, en drama"... Vecinos de Chimalistac destruyen la lápida de la Plaza Gamboa, pues no quieren que el nombre de una prostituta (*Santa*) esté puesto en las paredes del

---

<sup>170</sup>José Emilio Pacheco, *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, p.226.

templo. El nombre es repuesto unos días más tarde en las cuatro placas que corresponden a las esquinas de la Plaza.<sup>171</sup>

Y en 1926, destaca Pacheco: "Se abre la pulquería 'Los secretos de Santa', en Chimalistac. 'Mi Santa se incrustó ya para siempre en el pueblo de México'".<sup>172</sup>

El 9 de mayo de 1926, Gamboa asienta en su Diario que gracias al ingeniero Miguel Angel de Quevedo, con quien almuerza ese día y da un paseo por su Plaza de Chimalistac, quedó

empotrada la lápida conmemorativa arrumbada hacía mucho más de un año en la sacristía de la iglesia. Ahora se mira en la fachada de la casa de los Pallares, a quienes visitamos para darles las gracias por su gentil licencia para dicha instalación. Me cuentan la leyenda que existe en la placita: en la noche se oyen los suspiros de Santa....<sup>173</sup>

El 21 de mayo de 1927, cuando el país está en plena guerra religiosa, Gamboa da un paseo que le hace mucho bien y llega a "mi" plaza de Chimalistac, donde visita la casa de Emeteria, "mujer en quien me inspiré para realizar el personaje de *Santa* provinciana. Me retratan con ella un grupo de personas desconocidas que encontramos de paseo...".<sup>174</sup> En tanto, al año siguiente, 1928, "hay un nuevo plagio de *Santa* en la revista musical *Miss México*".<sup>175</sup>

Para 1930, colocan en Chimalistac dos placas de lámina: "Avenida de Santa" y "Calle de Hipo", el pianista ciego de la novela. Gamboa se pregunta si las otras calles ostentarán los nombres de sus demás personajes: "De todos modos, una hondísima satisfacción para mí; mi pobre novela me sobrevivirá. ¿Qué más podría yo ambicionar?".<sup>176</sup>

En este mismo año,

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, p.249.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p.252.

<sup>173</sup> *Ibidem*, pp.252-253.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p.255.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p.256.

<sup>176</sup> *Ibidem*, pp.259-260.

se estrena en el teatro de Santa María un nuevo arreglo de *Santa*, hecho por Ernesto Finance. Al llegar Gamboa el público lo recibe con aplausos...Le ofrecen mil dólares y diez por ciento por derechos de autor para filmar *Santa* en Hollywood. Gamboa pide cinco mil dólares y el veinte por ciento. El productor no vuelve a verlo. La Tabacalera Mexicana obsequia a sus clientes un almanaque titulado *Santa*.<sup>177</sup>

En 1932, se representa en el Politeama otro arreglo teatral de *Santa*, cuando la novela lleva ya vendidos 55 mil ejemplares y alcanza su décima edición.

En cuanto a su trayectoria cinematográfica Pacheco comenta:

La carrera de *Santa* se creyó detenida con el gran cambio de la posguerra o bien disuelta hacia 1950 en las películas y canciones con títulos como "arrabalera", "pervertida", "desamparada", etcétera, que inequívoca aunque tal vez inconscientemente se inspiraban en el prototipo creado por Gamboa. Sin embargo, en 1976 se representó el espectáculo *Santa* de Julio Castillo, Héctor Mendoza y Luis de Tavira con el excelente grupo del Centro Universitario de Teatro y con música de Luis Rivero; *Santa* fue la única novela mexicana elegida por la editorial Aguilar para una promoción masiva en supermercados, y empezaron a aparecer artículos como el de Margarita Peña en el primer número de *Fem* que analizan *Santa* a la luz de la nueva conciencia femenina.<sup>178</sup>

En la década de los 60, el escritor mexicano José Revueltas también escribió un guión cinematográfico de *Santa* para el director de cine Roberto Gavaldón, con quien sostuvo una intensa relación cinematográfica. Dado su carácter revolucionario, ésta tal vez habría sido otra historia. Revueltas inició su larga carrera de adaptador cinematográfico en 1944 con *El despertar de una nación* -basada en un cuento de Jack London-, invitado por Gabriel Figueroa.

---

<sup>177</sup> *Ibidem*, p.260.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p.216.

A principios de la década de los 90, Miguel Sabido produjo la serie televisiva *Santa*, con Tina Romero en el papel protagónico. Transmitida por Televisa, esta adaptación tuvo bastante éxito, dada su calidad técnica y actuaciones.

También se realizó una versión de *Santa*, en teatro universitario, dirigida por Sergio Magaña, con Diana Bracho como protagonista. Según el estudioso de teatro mexicano Edgar Ceballos Escalante, en entrevista transmitida en el programa "Noches Mágicas" de Radio Centro el 2 de septiembre de 1998, ésta fue una versión maravillosa del dramaturgo.

A finales de 1990, "Ernesto Gómez Cruz, actor mexicano, filmó durante cuatro semanas, en Venezuela, *Latino Bar*, una versión de *Santa*, bajo la dirección del también director mexicano, Paul Leduc".<sup>179</sup>

Según información periodística, el martes 5 de noviembre de 1991, a mediodía, en la Plaza de Chimalistac, se representó la primera secuencia de la película *Santa*, como parte del programa de festejos del 60 aniversario del nacimiento del cine sonoro de nuestro país. Se entregó una medalla conmemorativa a Lupita Tovar, protagonista de la memorable cinta, quien estuvo presente en el evento. Y se aprovechó esta ocasión para anunciar la próxima edición del guión *Santa*, de Orson Welles con prólogo de David Ramón y coeditado por la Cineteca Nacional y la Dirección de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México.<sup>180</sup>

El guión de *Santa*, escrito por el director y cineasta norteamericano Orson Welles para Dolores del Río, quedó inconcluso. En esta adaptación participarían Dolores del Río (*Santa*), Fernando Soler (*Hipólito*), Arturo de Córdova (*Jarameño*), bajo la entusiasta dirección de Chano Urueta. Se trataba de la tercera versión y según las palabras de Urueta en carta dirigida a Dolores del Río en 1940, "por primera vez como él mismo anhelara verla..."<sup>181</sup>, refiriéndose a Gamboa.

Estrenada el 25 de junio de 1998 en el Centro Cultural Roldán Sandoval, la versión más reciente basada en la novela de Gamboa lleva el título de *Santa El*

---

<sup>179</sup>Luz Elena Chávez González, "En México Sustituyen al Cine por el Video y esto es un Error", en *ULTIMAS NOTICIAS*, diario de mediodía de *EXCELSIOR*, p.8.

<sup>180</sup>Luz Elena Chávez González, "La película *Santa* dio Origen al Cine Sonoro en México", en *ULTIMAS NOTICIAS*, diario de mediodía de *EXCELSIOR*, p.8.

<sup>181</sup>David Ramón, *La Santa de Orson Welles*, p.65.

*Musical*. Se trata de un melodrama en dos actos, producido por Fred Roldán y dirigido por Lupita Sandoval. En el reparto destacan Gicela Sehedí (Santa), Fred Roldán (Hipólito), Alejandro Roldán (*Jarameño*), Citalixayotl (Doña Elvira). Como preámbulo nostálgico, el musical abre con la canción *Santa* en la voz de Agustín Lara, para luego dar pie al desarrollo de la historia en la que se intercalan canciones expresamente compuestas para la obra por Roldán y bajo los arreglos musicales de Héctor Valencia.

En entrevista con su productor y al preguntarle por qué *Santa*, una vez más, casi al cierre del siglo, Roldán responde que precisamente porque la considera la novela más importante de este siglo que "se abre con Santa y lo quise cerrar con *Santa*. Porque la gente en ese entonces moría de sífilis, (Santa de cáncer) y ahora de sida". Citalixayotl, quien interpreta a la dueña del burdel, dice contundente: "*Santa* es una estupenda apología, maravillosa, pero muy triste. Y sigue vigente, desgraciadamente".

Federico Gamboa, seguramente, nunca llegó siquiera a imaginar cuál sería la trascendencia de su novela y su relación con el cine y otros medios de comunicación, pero como apunta el programa del musical: "Esta es una historia de todas las épocas y de cualquier lugar del mundo". El fascinante personaje de la prostituta hecho mito en *Santa* quizá perviva en la era digital. El siglo XXI dará testimonio de ello.

## **4.2. ...y algunas de sus obras hermanas también**

*Suprema ley* (1896), es una de las mejores obras de Federico Gamboa, aunque la eclipse la fama tremenda de *Santa* (1903). Sus personajes, al ser más comunes y corrientes que los habituales del mundo de prostitución de *Santa*, nos ofrecen una mejor idea de cómo Gamboa entendía la vida.

La novela nos relata la historia de Julio Ortegá, un insignificante empleado de los tribunales. (Gamboa trabajó en ese círculo, por lo que aprovechó su

experiencia personal para dar más realismo a sus personajes).<sup>182</sup> Julio lleva una vida conyugal más por deber que por amor, sumiéndose gradualmente en la monotonía de la responsabilidad familiar. En el tribunal conoce a una mujer acusada de asesinar a su amante. Aunque la absuelven, queda sin amigos y se va vivir con la familia Ortegá. Al principio, salva a esta familia que se encontraba ya al borde del caos. Pero más tarde Julio la seduce y el adulterio destruye a la familia de Ortegá y, con el tiempo, al propio Ortegá.<sup>183</sup>

El hogar, el tribunal y el teatro constituyen un triángulo que Gamboa utiliza como medio para llevar al lector en un recorrido por la vida de la ciudad. Y lo convierte en una experiencia, porque su aguda visión deja ver contrastes característicamente urbanos.<sup>184</sup>

Por lo que el autor de *La Calandria*, Rafael Delgado, llegó a opinar sobre *Suprema ley* que el libro hace pensar, que puede llamársele "novela trascendente, aunque manchada de un defecto grandísimo: su materialismo excesivo, que hace odiosos a todos los personajes, sin otra excepción que Carmen Terno..."<sup>185</sup>

Entre 1933 y 1936, otro de los directores debutantes dentro del cine nacional fue Rafael E. Portas. Realizó *Bohemios* (1934), melodrama -claro- de bohemios y *Suprema ley* (1936), aceptable adaptación de la novela homónima de Federico Gamboa con Andrés Soler (Julio) en el papel del maduro empleado de juzgado enloquecido por una joven Gloria Morel (Clotilde), al modo del protagonista de *Las mujeres mandan* de Fernando de Fuentes. También participó Aurora Cortés (Carmen). Sin embargo, Portas no sobresalió por su obra posterior.<sup>186</sup>

De algunas películas no queda ni su registro ni copia alguna como es el caso, quizá, de otra adaptación de la novela de Gamboa, *La llaga* (1920). Era la época del cine preindustrial mexicano donde cobra importancia la canción y el folclore mexicanos y son muy populares las composiciones de Lorenzo Barcelata. La música, como observamos a partir de la *Santa sonora*, tendría un papel fundamental en el cine sonoro de nuestro país.

---

<sup>182</sup> *Vid supra*, p. 34.

<sup>183</sup> John S. Brushwood, *México en su Novela*, pp.272-273.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p.273.

<sup>185</sup> José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p.57.

<sup>186</sup> Emilio García Riera, *Historia del Cine Mexicano*, pp.92-93.

Pero detengámonos un momento en la que fue otra de las novelas importantes de Federico Gamboa, *La llaga* (1913), la cual inicia con una apelación al lector para que considere "las demás independencias de que México ha menester". En esta obra, Gamboa relata la historia de la rehabilitación de un ex presidiario (Eulalio), acusado del asesinato de su esposa y cuyo reingreso a la sociedad está muy lejos de ser sencillo. Eulalio es enviado a la prisión de San Juan de Ulúa y este encarcelamiento representa un microcosmos de la sociedad, con sus virtudes y defectos. Tras 11 años, Eulalio es liberado tan sólo para enfrentar un ambiente hostil y problemas personales, situación que lo vuelca en un análisis del mundo que lo rodea y de su propia vida. Al final logra colocarse en una situación social totalmente diferente de la que antes había conocido. El autor aprovecha la oportunidad de ensalzar el trabajo manual y analizar las condiciones de vida de la clase trabajadora y hace estallar una "hermosa apología pletórica de orgullo nacional, dramático y titánico. Es un grito de angustia y alegría por ser mexicano y por México".<sup>187</sup>

Igualmente, Gamboa nos habla en su novela de la falta de patriotismo en México, el cual exige menos personalismo en la vida de la nación. Para el dilema nacional, Gamboa descubre como única salida la educación gradual, y expresa su confianza en que Eulalio se convierta en padre. El escritor mexicano tenía una aguda conciencia de la dicotomía de la sociedad mexicana y el convencimiento de que había que cambiar las cosas [...]; retrata muy bien el conflicto y la confusión de la vida urbana.<sup>188</sup>

Mientras tanto, el cine llegaba a un auditorio infinitamente más amplio, a diferencia de la literatura, ya que el lenguaje cinematográfico era comprendido por los analfabetas, pese a los letreros explicativos insertos en la película. Este fue el caso de la primera versión cinematográfica muda de *La llaga*, una película de argumento basada en la novela homónima de Gamboa. La cinta se estrenó en marzo de 1920, bajo la dirección de Luis G. Peredo, y producción de Gonzalo Varela, S. en C. La fotografía estuvo a cargo de Manuel Becerril y Luis Santamaría. Como intérpretes participaron, entre otros: Gustavo Curiel, en el papel protagónico de Eulalio, María Mercedes Ferriz, Emilia Otazo, Elena Sánchez Valenzuela, Virginia Muñoz, Antonio Galí.

---

<sup>187</sup>Apud. Juan Gómez Quiñonez, J., *Porfirio Díaz, los intelectuales y la Revolución*, pp.80-81.

<sup>188</sup>John S. Brushwood, *op. cit.*, pp.293-294.

Como en 1919 Germán Camus se negó a producir otra adaptación de *La llaga*, Luis G. Peredo se asoció en la producción con el propio novelista y con Gonzalo Varela para dirigir la cinta.

Al propiciar el nacionalismo la continuidad de los temas de argumentos cinematográficos, se hacen nuevas versiones de películas mudas y aquí es donde *La llaga* es dirigida por Ramón Peón en 1937. El mismo patrocinador de la versión muda, Gonzalo Varela, produce esta versión sonora. La producción es de Paul Castelain y la fotografía corre a cargo de Ross Fisher. Es una versión cinematográfica de J. Cisneros Tamayo. Entre sus intérpretes se encuentran René Cardona (Eulalio), Adria Delhort (Nieves) y María Luisa Zea (Pilar).

A diferencia de otros novelistas, Gamboa ofrecía una visión más amplia, ya que abarcaba los aspectos políticos, sociales, económicos, morales y culturales de la crisis nacional. En cada uno de estos aspectos Gamboa veía la necesidad de reformas y de una vigorosa regeneración para salvar y fortalecer a la patria.

Sin embargo, el escritor José Emilio Pacheco anota:

Gamboa no llegó a hacer "la obra": la "Historia natural y social de la vida cotidiana bajo el porfiriato". Con *La llaga* terminan sus veinticuatro años de carrera novelística, se despidió del mundo que fue su escena y su cárcel. A partir de entonces sólo verá de lejos una realidad que ya no puede expresar literariamente.<sup>189</sup>

Federico Gamboa no sólo escribió novelas, también varias obras de teatro y una de ellas -*Entre hermanos*- atrajo la atención de los cineastas. Se trata de una tragedia mexicana contemporánea en tres actos, estrenada el 19 de mayo de 1928, y que fue llevada al celuloide en 1944.

En la segunda mitad de 1923, Gamboa comienza a escribir lentamente su drama *Entre hermanos*. El autor se encuentra enfermo y cesante, pero, en 1925, logra corregir el final de *Entre hermanos* "con indicaciones recogidas en cónclave de sacerdotes". Y para 1928 José Emilio Pacheco anota, en la selección del *Diario* de Gamboa, que Camila Quiroga estrena *Entre hermanos*, cinco años después de

---

<sup>189</sup>José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p.29.

haber reestrenado también (1923) en el Arbeau *La venganza de la gleba*, otra obra del autor.<sup>190</sup>

La perspectiva de difundir, con facilidad, conocidas obras de teatro y de asegurarse generosas ganancias tentó -en los comienzos del cine sonoro- a los productores cinematográficos. Los autores dramáticos que habían mirado con resentimiento al séptimo arte por considerar que representaba una "competencia desleal", pensaron, al fin, que se les haría justicia. Algunos de ellos llegaron incluso al límite de la incompreensión, al reducir el cine mudo a "un perfeccionamiento de la pantomima", bautizando con el término de *cinematurgia* al arte del mañana que se basaba en el diálogo.

En 1933, Marcel Pagnol escribía en *Les Cahiers de Paris*: "La película muda era el arte de imprimir, fijar y difundir la pantomima; la película hablada es el arte de imprimir, fijar y difundir el teatro".<sup>191</sup> Y agregaba contundente que "toda película sonora que pueda ser proyectada como película muda siendo fácilmente comprensible, es una pésima película sonora".<sup>192</sup>

Por su parte André Bazin señalaba que la mayor parte de las obras teatrales filmadas no han tenido más que un resultado mediocre, por varios motivos: el mercantilismo que ha distinguido al realizador cinematográfico, preocupado únicamente por ganar dinero al explotar el éxito teatral; el problema mismo de la adaptación cinematográfica que no ha sido visto, en general, con claridad ni siquiera por los directores más honestos. Bazin afirmaba que los cineastas no comprendían que tanto en cine como en teatro, "ningún convencionalismo justifica esa condensación de energía dramática encerrada en la palabra...Hablar cuando se puede obrar, evocar cuando se puede mostrar, no es sino charlatanería".<sup>193</sup>

Si bien la pieza teatral, al igual que la película cinematográfica, es resultado de la colaboración de variados artistas para producir un espectáculo, el resultado final de la cinta queda plasmado en forma definitiva, inalterable, por lo que la obra cinematográfica se encuentra más cerca de la obra literaria que del teatro, y quizá, también, en lo relativo a la descripción de ambientes.

---

<sup>190</sup>*Ibidem*, pp.247-256.

<sup>191</sup>Henri y Genevieve Agel, *Manual de Iniciación Cinematográfica*, p.210.

<sup>192</sup>*Ibidem*.

<sup>193</sup>*Apud*, Henri y Genevieve Agel, *op. cit.*, p.211.

Pero el intento se hizo, tal vez aprovechando los éxitos de *Santa* y el nombre de su autor. Entre las películas más elusivas del sentido del movimiento revolucionario se encuentra *Entre hermanos* (1944), dirigida por Ramón Peón, con la participación actoral de Pedro Arméndariz y Carmen Montejo, entre otros. En esa época "se veía como obligatorio que el cine mexicano fuera un espejo embellecedor del país".<sup>194</sup> Tal era la política cinematográfica y la obra teatral de Gamboa fue, tal vez, el pretexto y el motivo inspirador para acercarse a ese objetivo, una vez más, por medio del séptimo arte.

---

<sup>194</sup>Emilio García Riera, *op. cit.*, p.136.

## CONCLUSIONES

Existen evidentes relaciones entre el cine y la literatura. Son dos expresiones artísticas, dos maneras de contar una historia, pero emplean lenguajes distintos. La literatura hace uso de la palabra escrita, mientras que el cine emplea imágenes en movimiento.

Debido a la interrelación, vínculos de unión y elementos diferenciadores, no podemos comparar al cine con la literatura, más bien hablamos de una relación muy estrecha que, incluso, toma la forma inversa: el cine también ha influido en la literatura. Sin embargo, algunos de los recursos "cinematográficos" descubiertos en las narraciones literarias, tiene su origen, en realidad, en la literatura. El escritor ha podido acercarse al cine sin prejuicios y sin menoscabo de ninguno de los dos medios de expresión.

Tanto en el cine como en la literatura, el énfasis se da en la fuerza del argumento. Es el argumento de una novela determinada el que sirve de motivador, de inspiración para dar vida a un nueva historia, a un argumento cinematográfico. Y es, precisamente, la calidad de este argumento, lo que hace a ambas manifestaciones artísticas identificarse con sus fines estéticos y que, en última instancia, respondan a la situación cultural de la época.

La relaciones entre el cine y la literatura no han carecido de complejidad y de conflicto, ya que se ha argumentado la supuesta inferioridad de la adaptación, la infidelidad del tema tratado y su ilegitimidad. Ante esto podemos concluir que el argumento narrativo toma forma en el cine gracias a la adaptación cinematográfica. Esta no pretende ser el equivalente de la obra literaria o sustituirla de manera alguna. Tampoco ser una traducción conciliatoria de un medio de expresión, la literatura, en otro, el cine. Más bien, la adaptación cinematográfica es la creación de una nueva obra, cuyo punto de partida, en ocasiones fue tan sólo la idea central del argumento literario, una imagen mental poderosa, una evocación poética. De ahí que la adaptación sea todo un arte, a veces no valorado en su justa dimensión, pero que a la sazón viene a ser la columna vertebral que pondrá en pie y dará voz y ritmo - mediante el montaje- al lenguaje cinematográfico.

El cine tiene un lenguaje propio. Incluso en su etapa silente es imposible considerarlo como un arte totalmente no verbal, dado el uso de letreros y el "habla" mímica de los actores, amén de la metáfora de la imagen en la que intervendría también el lenguaje, pues ésta se apoya en la metáfora verbal y en su interpretación por parte del espectador, según su bagaje cultural. Y, de ninguna manera, puede colocarse al lenguaje del cine por debajo del lenguaje literario por el solo hecho de haber tomado el argumento como elemento de inspiración.

El escritor no sólo ha contribuido con su obra a la creación de un nuevo producto artístico. También, a su vez, ha tomado del cine elementos para contar una historia, para recrear el lenguaje literario a partir de la estructura del lenguaje cinematográfico. Y no sólo eso, el escritor ha tenido una participación directa en el cine al escribir el guión cinematográfico, crear los diálogos, y marcar su sello personal a partir del texto de origen.

La obra literaria de Federico Gamboa, escritor mexicano de principios de siglo, es un claro ejemplo de cómo se da esta relación entre cine y literatura. Su novela *Santa*, una de las más representativas de su veta y la más exitosa, trasciende del lenguaje literario al cinematográfico, aunque también otras obras de menor fama se llevan a la pantalla grande.

Su labor en el servicio diplomático le da oportunidad para escribir novelas y obras de teatro, así como un *Diario*, género insólito para las letras hispanoamericanas. Los años de convulsión política que rodearon su infancia y adolescencia lo dotan de un fervor patriótico y un interés por los problemas sociales de la época. Su literatura recibe fuerte influencia de la corriente naturalista europea, cuyo principal expositor fue Emile Zola, así como de la ideología positivista que cubre el periodo del porfiriato. Sin embargo, y tal vez sin proponérselo, Gamboa va más allá y retrata a la sociedad, critica la injusticia, y refleja la mentalidad conservadora de una época marcada por la dictadura y los conflictos sociales que esto conlleva.

*Santa* no sólo es el personaje central de una novela, sino que se vuelve un mito. La historia y vicisitudes de esta joven pueblerina caída en desgracia por un amor burlado que la lleva a la prostitución, es el tema inspirador para la realización de cuatro versiones cinematográficas -una silente y tres sonoras. Y al crear un estereotipo se da origen a multitud de cintas con temas similares sobre prostitutas.

Además, *Santa* significa una violenta censura al régimen. Es una novela audaz que despierta sensaciones y sentimientos diversos.

El carácter nacionalista de las primeras cintas de argumento en México, despoja a *Santa* (1918) de su carácter de denuncia sobre la explotación de las prostitutas, por lo que se le conceptúa como un medio de propaganda cultural, al grado de que paisajismo y nacionalismo fueron términos equivalentes. Sin embargo la prostituta desdichada queda inserta como personaje típico del melodrama cinematográfico mexicano.

En el incipiente cine mexicano, se realiza la primera versión de *Santa* de Luis G. Peredo. En esta adaptación, Peredo pone especial énfasis en respetar los lugares descritos por Gamboa en su novela, por lo que la mayor parte de la película se filma en exteriores. La adaptación se acerca al argumento de Gamboa, ya que Peredo persigue cierta fidelidad, por lo que abundan los letreros de citas textuales tomadas de la novela, lo que da por resultado una película muda más para leer que para ver, pero se omiten varias escenas de la novela original y algunos roles de los personajes secundarios. Sin embargo, las tomas de la naturaleza y la expresión de sentimientos, vía la actuación, le dan un tono intimista y conmovedor que hace de esta primera adaptación un producto que vale la pena, pese a sus limitaciones.

En esta época, a diferencia de otros países, no había en México un pleno desarrollo del lenguaje visual ya que no se contaba con una tradición del cine mudo. No obstante, la segunda versión de *Santa* (1931) marca el comienzo del cine sonoro en México. En la película se combinaron las inquietudes de los técnicos hollywoodenses con las nacionalistas, aunque éstas últimas quedan relegadas a un segundo plano. A diferencia de la novela, en esta segunda adaptación, su director da a la narración cinematográfica un orden cronológico, ya que cuenta la historia de *Santa* a partir de sus años adolescentes al lado de su madre y hermanos en Chimalistac hasta su desenlace fatal. Moreno trata de apegarse lo más fielmente posible al argumento, pero cambia algunos roles de los personajes secundarios. La metáfora visual sirve de subrayado y abundan las imágenes simbólicas. La música ocupa un lugar fundamental. Pese a conservar algunos elementos del cine mudo, la *Santa* de Antonio Moreno tiene algunas secuencias logradas y el melodrama no se desborda.

La nostalgia porfiriana siguió imperando en el cine nacional de la etapa industrial. La tercera versión de *Santa* (1943) da cuenta de ello. Esta adaptación ha sido considerada, con mucho, por la crítica especializada como la mejor. El cine de prostitutas se encontraba a un nivel ínfimo y el argumento de *Santa* inspira a Norman Foster para trabajar en un proyecto que le entusiasma, por lo que da un aire fresco y cuidado al tema, con una construcción original. Se afina una brillante técnica moderna que emplea con efectividad el lente angular y el plano secuencia, influencias de la escuela norteamericana. En esta cinta ya no queda reminiscencia de la etapa del cine mudo y el sonido mejora notablemente. A pesar de que el guión cinematográfico se acerca, con mucho, al texto original de la novela y sigue la secuencia de los capítulos que Gamboa estableció, la adaptación de Foster expresa un mayor libertad creativa. La cuidadosa atención a los detalles y la lograda ambientación y elección de los intérpretes, hacen de esta versión una historia bien contada en la que resaltan sus cualidades tanto plásticas como dramáticas.

Tras esta exitosa adaptación cinematográfica, se abre un paréntesis para dar lugar a las secuelas de *Santa*: *La Santa del Barrio* (1948), en cuya realización el argumento de Gamboa es sólo un elemento de inspiración, e *Hipólito el de Santa* (1949), donde su hijo, Miguel Gamboa, busca una prolongación del argumento original al dar continuidad a la historia, ahora con el personaje protagónico de Hipólito. La concentración urbana desplaza al cine de temas rurales y el melodrama sienta sus reales. Una vez más el argumento de la *Santa* de Gamboa sirve de elemento provocador, de inspiración para contar nuevas historias en el celuloide.

Pero la moraleja permea los melodramas del cine nacional en los años subsecuentes, registrándose una crisis de la industria cinematográfica, no sólo en lo económico, en la gravedad de la censura, sino también en la elección de temas, carentes de inventiva e imaginación. El cine mexicano más convencional acude menos que nunca a fuentes literarias, mexicanas o extranjeras. Sin embargo, las prostitutas vuelven por sus fueros al cine nacional y surge una cuarta y última versión cinematográfica, hasta la fecha, de este personaje mítico, la prostituta, en la *Santa* (1968) de Emilio Gómez Muriel.

Otras obras de Gamboa -entre ellas, de teatro- también fueron adaptadas al cine, aunque no con el éxito arrasador de *Santa*. La trascendencia de *Santa* va más allá del cinematógrafo y la adaptación se amplía a las esferas de otros medios de comunicación como la televisión, el teatro, el musical.

Pese a las rígidas críticas en su momento, y al descontento que llegó a mostrar el propio autor, podemos concluir que las diversas adaptaciones cinematográficas de la obra de Gamboa, desde la etapa muda de nuestro cine, son muestra clara de la importancia en las relaciones entre cine y literatura. La subvaloración del cine frente a la literatura, primero, las deficiencias de todo tipo en un arte incipiente, después, y la total incomprensión de algunos en cuanto a la diferencia de lenguajes y la relación entre estas dos expresiones artísticas, son aspectos que han hecho de este vínculo, en ocasiones, algo complejo y conflictivo. Sin embargo, es incuestionable lo que de riqueza y motivo de inspiración la literatura ha aportado al séptimo arte a lo largo de su evolución, y el desarrollo que ha alcanzado este último hasta convertirse, a su vez, en un modelo más para la narración literaria contemporánea.

## FUENTES CONSULTADAS

### BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V. *Ciencias de la Comunicación. Las Humanidades en el siglo XX*, Núm. 2. UNAM, México, 1978. pp. 155.
- A.A.V.V. *¿es el guión cinematográfico una disciplina literaria?* Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM. México, 1990. pp. 62.
- AGEL, Henri y Genevieve. *Manual de Iniciación Cinematográfica*. 2ª. ed. Ediciones Rialp, Madrid, 1962. Col. Libros de Cine. pp. 345.
- ALMOINA Fidalgo, Helena. *Bibliografía del Cine Mexicano*. Filmoteca de la UNAM, México, 1985. pp. 75.
- AYALA, Francisco. *El Escritor y el Cine*. Ed. Aguilar, Madrid, 1988, pp. 193.
- AYALA Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*. Ed. Posada, México, 1985. pp. 449.
- BARBACHANO Ponce, Miguel. *Críticas*. Cineteca Nacional, México, 1988. pp. 179.
- BRUSHWOOD, John S. *México en su Novela. Una nación en busca de su identidad*. FCE, México, 1987. (Breviarios Núm. 230). pp. 437.
- CARDERO, Ana María. *Diccionario de términos cinematográficos (usados en México)*. UNAM, México, 1989. pp. 139.
- CAREAGA, Gabriel. *Erotismo, violencia y política en el cine*. Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1981. pp. 154.
- , *Mitos y fantasías de la clase media en México*. Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1976. pp. 237. CINE Sonoro Mexicano. 40 Aniversario. Folleto editado por la Comisión Organizadora de los Actos Conmemorativos del 40 Aniversario del Cine Sonoro Mexicano, México, 1971. pp. 104.

- DAVALOS Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*. Ed. Clío Libros y Videos, México, 1996. pp. 85.
- DAVALOS Orozco, Federico, et. al. *Filmografía General del Cine Mexicano (1906 - 1931)*. Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985. Col. Difusión Cultural 4, Serie Cine. pp. 155.
- DOMECQ, Brianda. *Acechando al Unicornio. La virginidad en la literatura mexicana*. (Selección, estudio y notas de B.D.) FCE, México, 1988. pp. 439.
- DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. 5ª ed. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984. Col. Comunicación Visual. pp. 210.
- GAMBOA, Federico. "La Llaga", *Novelas de Federico Gamboa* (v.), F.C.E., México, 1965. Letras Mexicanas. pp. 1125-1359.
- GAMBOA, Federico. "Suprema Ley", *Novelas de Federico Gamboa* (v.), F.C.E., México, 1965. Letras Mexicanas. pp. 225-463.
- GAMBOA, Federico. *Santa*. 11ª. ed., Ed. Grijalbo, México, 1979, pp. 327.
- GARCIA, Gustavo, et. al. *Epoca de oro del cine mexicano*. Ed. Clío Libros y Videos, México, 1997. pp. 85.
- GARCIA Escudero, José María. *Vamos a Hablar de Cine*. Salvat Editores, México, 1970. Col. Biblioteca Básica Salvat Núm. 49. pp. 161.
- GARCIA Riera, Emilio (Coordinador general). *Filmografía Mexicana de Medio y Largo Metrajes 1906-1940*, Cineteca Nacional, México, 1985. pp. 80.
- , *Historia del Cine Mexicano*. SEP, México, 1986. Col. Foro 2000. pp. 356.
- GARRIDO, Felipe. "Narrativa Mexicana Contemporánea", *El idioma español, expresión de una conciencia*, Núm. 18, Dirección General de Extensión Académica, UNAM, México, 1984-1985. pp. 64.
- GOMEZ Quiñonez, Juan. *Porfirio Díaz, los intelectuales y la Revolución*. Ed. El Caballito, México, 1981. pp. 231.

- KRAUZE, Enrique. *Místico de la autoridad. Porfirio Díaz. Biografía del Poder/1*. F.C.E., México, 1987. Col. Tezontle. pp. 157.
- LAZO, Raimundo. *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX (1780-1914)*. 5ª. ed. Ed. Porrúa, México, 1988. pp. 333.
- LUNA, Andrés de. *La batalla y su sombra. La revolución en el cine mexicano*. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 1984. pp. 300.
- MANRIQUE, Jorge Alberto (Coordinador general de la edición). *Historia del Arte Mexicano*. Tomo 16, 2ª. ed. SEP/Salvat, México, 1986. Arte Contemporáneo IV. pp. 2300-2455.
- MEYER, Eugenia (Coordinadora del proyecto). *Testimonios para la Historia del Cine Mexicano*. Cuadernos de la Cineteca Nacional Núm. 4., México, 1976. pp. 123.
- MONSIVAIS, Carlos. *Amor Perdido*. SEP, México, 1986. Lecturas Mexicanas Núm. 44. Segunda Serie. pp. 348.
- , *Escenas de pudor y liviandad*. Ed. Grijalbo, México, 1988. Col. Narrativa. pp. 354.
- PACHECO, José Emilio. *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*. (Selección, prólogo y notas de J.E.P.) Siglo XXI, México, 1977. pp. 279.
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y Cine. Una aproximación comparativa*. 2ª. ed. Ed. Cátedra, Madrid, 1996. Col. Signo e Imagen Núm. 28. pp. 222.
- POLONIATO, Alicia. *Cine y comunicación*. 2ª. ed. Trillas-ANUIES, México, 1990. pp. 66.
- RAMIREZ, Santiago. *El mexicano, psicología de sus motivaciones*. Ed. Grijalbo, México, 1977. Col. Enlace. pp. 192.
- RAMON, David. *La Santa de Orson Welles*. Cineteca Nacional y Filmoteca de la UNAM, México, 1991. pp. 70.
- REYES, Aurelio de los. *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*. Filmoteca de la UNAM, México, 1986. Col. Filmografía Nacional 5. pp. 132.

---- *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Ed. Trillas, México, 1988. Col. Linterna Mágica 10. pp. 225.

REYES de la Maza, Luis. *El teatro en México durante el porfirismo (1888-1899)*. Tomo II. Imprenta Universitaria, México, 1965. Col. Estudios y Fuentes del Arte en México, XXII. pp. 227.

SKLOVSKI, Viktor. *Cine y lenguaje*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1971. Col. Cinemateca Anagrama Núm. 5. pp. 173.

VEGA Alfaro, Eduardo de la. "Los patrones sociales y familiares en el cine", *El cine*, Núm. 20, Dirección General de Extensión Académica, UNAM, México, 1984. pp. 56.

VIÑAS, Moisés. *Índice Cronológico del Cine Mexicano (1896-1992)*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 1992. pp. 789.

## HEMEROGRAFIA

AGUILERA, César. "Agustín Lara como Inspiración Fílmica", *Revista de Revistas* (4216), 19/09/90: 34.

AGUIRRE Nieto, Enrique. "Agustín Lara, cantar de nuevo", *La Jornada Semanal* (34), 04/02/1990: 15-17.

CHAVEZ González, Luz Elena. "En México Sustituyen el Cine por el Video y esto es un Error", en *Ultimas Noticias*, diario de mediodía de *Excélsior*, 18/11/90: 8.

----, "La película *El Cantante de Jazz*, de Alan Crosland Terminó con el Esplendor del Cine Mudo en 1927", en *Ultimas Noticias*, diario de mediodía de *Excélsior*, 31/10/91: 8.

----, "La película *Santa* dio Origen al Cine Sonoro en México", en *Ultimas Noticias*, diario de mediodía de *Excélsior*, 01/11/91: 8.

ELIZONDO, Salvador. "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano", *Nuevo Cine*, Núm. 1, enero de 1961: 4-11.

- FASSBINDER, Reiner Werner. "El cine y la literatura", *La Jornada Semanal* (54), 24/06/90: 3.
- GALLEGOS C., Roberto Luis. "Roberto Rodríguez, Lupita Tovar y Raúl de Anda Recibieron Bello Homenaje por el LX Aniversario de los Filmes Sonoros", en *Ultimas Noticias*, diario de mediodía de *Excélsior*, 06/11/91: 8.
- GARCIA, Gustavo. "Suave Patria (Hacia una estética del cine mexicano)", *Intolerancia, Revista de Cine*, Núm. 1. Editorial Laúd, México, enero-febrero de 1986: 75-88.
- GARCIA Bonilla, Roberto. "La música en el cine", *La Jornada Semanal* (45), 22/04/90: 33-35.
- GONZALEZ Casanova, Manuel. "Alfonso Reyes y el cine", *La Jornada Semanal* (40), 18/03/90: 35-37.
- , "El cine en el Caribe", *La Jornada Semanal* (17), 08/10/89: 40-42.
- LOPEZ de la Parra, Manuel. "México y la época de Agustín Lara", *Revista de Revistas* (4216), 19/11/90: 28-29.
- MAM, Yehudit. "Fábrica de sueños", *La Jornada Semanal* (87), 10/02/91: 6-7.
- MONSIVAIS, Carlos. "De resistencias y últimos recursos. Notas para una crónica del feminismo en México", *Casa del Tiempo*, Núm. 71. UAM, México, mayo-junio de 1987: 13-17.
- PACHECO, José Emilio. "Santa Cumple Noventa Años", *Intermedios*, Núm. 6., R.T.C., México, febrero-marzo-abril de 1993: 6-11.
- RUBLUO, Luis. "México desde los albores del cine", *Revista de Revistas* (4396), 02/05/94: 28-30.
- SCHUTTE, Ofelia. "The Representation of Women in Latin American Film", (Selección de ponencias para el VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana). University of Florida, Florida, 1987. pp. 14.
- VALENCIA Cuesta, Oliverio. "La Epoca de Oro de Agustín Lara", *Revista de Revistas* (4216), 19/09/90: 30.