

solamente cuentan una historia, sino que desarrollan ideas y tienen la calidad estética propia de la buena literatura.

Actualmente, con la evolución de la programación informática, tenemos a disposición los hipertextos, programas que el usuario puede consultar "pasando de un tipo de utilización a otro sin interrumpir el flujo comunicativo", se ha intentado especificar un término que señalase la diversidad de este proceso de uso del de la lectura tradicional, secuencial y lineal.

El notable realizador cinematográfico Peter Greenaway ha demostrado que la idea de hipertexto puede exportarse fuera del campo propiamente informático, él ha realizado experimentos sobre algunos cantos de la Divina Comedia, de Dante Alighieri, pero esto último sería motivo de otro tipo de análisis. Tanto el cine como la televisión usan el mismo lenguaje audiovisual, pero dependen de su impacto ambiental y de su diferente manera de estructurarse respecto de las vivencias humanas y de estructurar nuevas condiciones de experiencia.

BIBLIOGRAFÍA

Metz, Christian. Ensayos sobre la significación en el cine. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. 1972. Colección signos Ciencias sociales / dirigida por Eliseo Verón).

_____. Film language a semiotics of the cinema. The University of Chicago, Chicago. USA. 1991.

Seger, Linda. El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas, Segunda Edición, Traducción: Marisa Chacón y Alfonso Méndiz. Epílogo: Ramiro Gómez B. de Castro. Ediciones Rialp, S.A. Madrid, España, 2000.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/astruc.htm>

La conformación literaria y cinematográfica de la *mujer caída* del cine mexicano

Alberto Cabañas Osorio

El cine explota el estereotipo de la mujer fatal, también conocida como mujer caída, y toma su sexualidad como una iconografía femenina. Esta mujer, vinculada como un personaje maligno y diabólico, rompe con la moralidad de los siglos XVIII y XIX. Este papel femenino comienza en el cine norteamericano y posteriormente se traslada al mexicano. La mujer mexicana se empezó a expresar, tanto en la literatura como en el cine, de forma perversa, fatal y pecadora, características que se tomaron de la mujer vampíresa, por la influencia norteamericana, al igual que en estos casos, hay escritores mexicanos que colaboraron a esta percepción, representándola con contrastes de pobreza y su nivel moral dependía del hombre con el que estuviera. Lo escrito no es nada más que el reflejo de la sociedad de esa época.

PALABRAS CLAVE: Mujer fatal, cine, influencia y sociedad.

INTRODUCCIÓN

En la primera mitad del siglo XX en México, surge un tipo de mujer que se diversifica entre la realidad social y las representaciones simbólicas que propone el cine mexicano. Una *fémica nocturna* que lo mismo prolifera en la vida real de los centros nocturnos de la ciudad, que en un modo de idealización de la mujer mexicana a través del cine. Una figura que desde su representación y narrativa cinematográficas nos permite observar en la articulación de sus orígenes, aspectos significativos de orden histórico, social y cultural que conforman moralmente

a la naciente prostituta mexicana. Antecedentes que se articulan desde la literatura norteamericana y mexicana como parte de la moralidad y espiritualidad de estos primeros personajes femeninos en el cine, pero sobre todo, nexos literarios como parte de la construcción histórica de esta mujer llamada, en inicio *mujer caída* del cine Mexicano.

EL CONTEXTO

Para los años veinte y treinta en el México posrevolucionario, la reorganización social del país revela las problemáticas de las clases más desprotegidas en la naciente cultura de masas, así como su falta de oportunidades en una sociedad que se inscribe en las ideas de progreso y modernidad a escala mundial. En este escenario, la prostitución femenina aparece como consecuencia directa de los cambios sociales, políticos y económicos radicalizados en la gran ciudad de México; primero, como una de las secuelas del movimiento armado de 1910 y un modo de expresión de las clases sociales pobres y segundo, como una *crisis de fe* en los sectores bajos de la sociedad mexicana.¹

En la realidad social de estos bajos mundos ciudadanos, estas mujeres públicas fueron asociadas a la transgresión moral y religiosa, a la pobreza y a la delincuencia, al delito y la inmoralidad social y divina de la religión

¹ Esta *crisis de fe* en el mexicano de las primeras décadas del siglo xx dice David Brading, también obedeció al estallido de la Revolución Mexicana en 1910, pues el movimiento armado desató una ola de anticlericalismo que en última instancia amenazaba con destruir los logros del siglo xix. En este ambiente de guerra, escribe el autor "Los obispos fueron expulsados del país, los sacerdotes perseguidos y las iglesias confiscadas. La constitución de 1917 negaba personalidad jurídica a la iglesia y prohibía a los ministros de la religión intervenir en la educación o la política". Párrafos más adelante agrega el autor "De 1926 a 1929 sobrevino una penosa guerra civil en la que el campesinado católico, sobre todo en el occidente de México, combatió al ejército federal hasta inmovilizarlo. En los pendones rebeldes aparecía la figura de La Guadalupeana y bajo ella estaba grabada la inscripción *Viva Cristo Rey*. De las filas de los sacerdotes cristeros surgió la campaña para beatificar a Juan Diego, lo cual ofrecía a los fieles un héroe indio y leal que compensara el énfasis de los nacionalistas revolucionarios en la civilización prehispánica y el campesinado indígena contemporáneo." En Brading A. David. *La virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*. Editorial Taurus, año 2002, pág. 31.

católica que prevalece en la sociedad. En el naciente cine mexicano de las primeras décadas del siglo xx, estas mujeres también denominadas *fatales* por la historiografía mexicana, al igual que en la vida real, fueron asociadas al desorden y la transgresión moral y divina, pero bajo el resguardo de las estructuras dramáticas de los filmes que las reivindicaron con la muerte, el matrimonio, el amor ideal y otras fórmulas morales cinematográficas que las regresaba al equilibrio social, moral y divino.

En México, el género cinematográfico de mujeres transgresoras inicia con la película muda Santa en el año de 1918 bajo la narrativa naturalista de la novela de Federico Gamboa del mismo título escrita en 1903. En una segunda versión (primera película con sonido del cine mexicano) de Antonio Moreno en 1931, el cine reúne todos los elementos discursivos para recrear en imágenes a la prostituta mexicana de la vida real, de la literatura y, paralelamente, como un modo de reactivación en imágenes del personaje histórico de la *femme fatale*,² creado por la plástica y la literatura decimonónica de los siglos xviii y xix en el viejo continente.

Es en esta activación de la *femme fatale* en la que observamos diversos aspectos recurrentes en el discurso en imágenes que se articulan en imágenes femeninas que fluctúan entre los mitos históricos, la literatura y la nueva construcción de la prostituta de la modernidad cinematográfica, primero norteamericana y después mexicana. Personajes que destacan recurrencias de orden teológico como la dicotomía Eva - María que trascienden a los espacios literarios como una eterna lucha entre el *bien* y el *mal* a través de la moral femenina.

² El término *femme fatale* responde a su aparición en el siglo xix. Su denominación, escribe Erika Bornay, "con la que actualmente se designa a un tipo específico de mujer, como ocurre usualmente, es un término surgido a *posteriori* de la concepción del mismo en la segunda mitad del siglo xix. Esta definición, aplicada a un concepto que se presupone ya conocido por el lector, aparece escrita por vez primera en los años finiseculares, tiempo después de que la imagen hubiera sido creada, en primer lugar en la esfera literaria, y posteriormente, basándose en ésta, en las artes plásticas." Así mismo el concepto de *mujer fatal* responde única y exclusivamente a la castellanización del concepto *femme fatale*. Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Ensayos Arre Cátedra, 4ta edición. España. Año 2001, pág. 113.

En la conformación de la imagen histórica de la *mujer fatal*, sabemos por la historia del arte que la iconografía pictórica y la literatura de los siglos XVIII y XIX detonaron hasta la saturación el mito de la *femme fatale*, y revelaron, a través de estudios como los de Patrick Bade, *Femme fatale. Images of Evil Fascinating Women* y en literatura, Mario Praz con *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, que esta imagen reveló, entre otros aspectos, concepciones teológicas, morales y sociales de la época que fueron integrándose a las representaciones simbólicas, básicamente a la plástica, después a la literatura y finalmente al cine. No obstante, estos estudios también revelaron la misoginia y la sexofobia de la creación artística de este periodo que pasará a las representaciones artísticas de los siglos posteriores.³

En el texto de Mario Praz ya se menciona la aparición de la *femme fatale* en los escritos de Malarmé. En esta literatura dice Praz, aparece la prostituta como una mujer a quien se le atribuye la encarnación de los pecados capitales del relato bíblico y los horrores del cuerpo inmoral. Antecedentes significativos como conformación de la inmoralidad femenina, pues ya desde la baja Edad Media, los países que adoptaron el catolicismo como doctrina espiritual, vinculaban a la prostituta con poderes malignos, causa de pestes y plagas. Es por ello que a la *mujer pecado* de los relatos religiosos y literarios del siglo XVIII y anteriores, asociau a la prostituta con la *mujer fatal*, y en consecuencia directamente con la imagen del Diablo; una imagen que lo mismo se le identifica con la serpiente descrita en el Antiguo Testamento que con el mito fundador de Adán y Eva del relato bíblico.

En el mismo siglo XVIII, otros aspectos se integraban a la configuración moral, social y religiosa de la prostituta que fortalecerá la imagen de la *mujer fatal* y de la *mujer caída* que estudiamos. Aspectos de orden social y religioso que constituirán la moral de la literatura norteamericana⁴

³ Sobre estos aspectos véase el texto de Bornay, el análisis cita una serie de autores que han estudiado este fenómeno en el siglo XVIII. Así mismo el texto da cuenta de las últimas investigaciones y lo más importantes de ellas y la época. Erika Bornay *Íbidem*

⁴ Aunque el puritanismo norteamericano surge a principios del siglo XVIII sus ideas se

en donde encontramos también los antecedentes de la *mujer caída* y la articulación de sus variantes femeninas a manera de estereotipos que se constituirán en el siglo XX. Estereotipos nacidos con sus características propias en la literatura norteamericana que transitarán al cine de Hollywood y después al cine mexicano. Dentro de estos antecedentes sociales y morales que constituyen los fundamentos de la moral femenina, y la base moral de la *mujer caída*, encontramos primero, los signos de un puritanismo norteamericano en decadencia a principios del Siglo XVIII, pero que aún imperaba en los inmigrantes fundadores de los Estados Unidos. Un acontecimiento de orden espiritual que sentaba las bases de la moral norteamericana que impregnará las representaciones simbólicas de la época como la novela y el cine de principios del siglo XX.

Este puritanismo en principio de origen calvinista, aunado al poder eclesiástico de sus antiguos dogmas rigurosos, era una corriente espiritual que declinaba ya en la moral norteamericana en términos generales. Sin embargo, la religión como sistema de control social y moral aún no era una causa perdida, pues aparecían nuevas corrientes espirituales que ofrecían a los creyentes un vínculo menos severo con el orden religioso. Es en este contexto que aparecen corrientes espirituales como el *Iluminismo* y *El gran despertar*. Novedosas doctrinas que se alejaban del dogmatismo rígido, a la vez que más tolerante pero que no dejaba de ser severo para los creyentes.

En El gran despertar norteamericano, (concepto utilizado por Joseph Tracey en 1842 en su libro *El gran despertar: una historia del renacimiento de la religión en los tiempos de Edwards y Whitfield*) el autor señala que este movimiento espiritual parece haberse iniciado entre los inmigrantes alemanes y reflejaba el espíritu de gratitud que los embargaba por haber podido liberarse de la pobreza que sufrieron en Europa, así como por su feliz llegada a los Estados Unidos como la tierra prometida. La doctrina

retoman como parte de la literatura norteamericana que articula el concepto de *mujer caída* y sus vínculos a través de estereotipos de prostitutas que observamos en la *mujer nocturna* que revisamos En Jonson, Paul. *Estados Unidos, La historia*. Grupo Zeta. Ediciones B. Argentina, 1ra edición 2001. Págs. 117-124.

se basaba en llevar una vida moral y piadosa sin preocuparse demasiado en las doctrinas calvinistas del pasado.

Así *El gran despertar norteamericano* también se convirtió en un modo de educación. La nueva doctrina no se basaba en el miedo y el temor a Dios como lo solían hacer los puritanos y herederos del calvinismo sino en la moral rigurosa, en la redención y la alegría mesurada. Era claro que la doctrina tomaba una interpretación menos severa que la antigua doctrina calvinista de la redención, sin que, por así decirlo, Dios disminuía su belleza y su bondad en las almas para que ellos se convirtieran en parte de él.

De este modo, el mensaje divino de los nuevos protestantes era una revelación que elevaba la totalidad de los sentidos a Dios, en ello es que aparece el amor como experiencia moral y religiosa que impregnará la literatura de las épocas siguientes. Preceptos que se integrarán a la moral religiosa de la literatura norteamericana de *mujer caída* y sus vínculos artísticos a través de estereotipos de prostitutas de dicha literatura.⁵ Estereotipos que podemos decir inician con la *fallen woman* norteamericana.

En esta literatura la *fallen woman*⁶ y las variantes que de ella emergen, provienen de la conformación social y moral de la cultura popular de los inmigrantes norteamericanos, que al interactuar con la ficción literaria en historias femeninas construyen el melodrama de la desgracia femenina, es decir de la *caída*, según analiza Jacobs. El estereotipo literario de la prostituta construirá mujeres solas, jóvenes y bellas, abandonadas después de ser abusadas y engañadas, madres solteras, pobres y huérfanas, hijas ilegítimas que buscan y caen en la prostitución, envueltas en humillaciones, sexo y hombres; fuera de las normas sociales y pertenecientes a las clases sociales más bajas.

De esta *caída*, a los mundos de la prostitución, analiza Jacobs, es de donde emergen heroínas como la *kept-woman*, la *gold-digger* o la *wise-*

cracking shoppinggirls entre otras, en general variantes y estereotipos literarios que posteriormente retomará la cinematografía estadounidense desde principios del siglo xx. Pues los estereotipos de esta *fallen woman*, se confeccionan y provienen de diversas situaciones y en distintas novelas europeas y norteamericanas, entre las que destacan en Norteamérica, y sólo por dar un ejemplo, las conocidas como *novela doméstica*, Ruth (1853) de Elizabeth Gaskell's y *Tess of the d'Urbervilles* (1891) de Thomas Hardy's, en donde la mujer es víctima del hombre de estatus social privilegiado y típica imagen del hombre seductor: el hombre *upper-class men*.

Las variantes y estereotipos de estas mujeres aparecen en historias de mujeres abandonadas que trabajan como sirvientas y son abusadas y echadas a la calle por hombres de clase adinerada. En esta literatura también se advierte una definición de feminidad de la época, construida por la práctica de la degradación hacia la mujer.

En síntesis la *fallen woman* tiene sus antecedentes morales en el siglo xviii y se fortalece en el xix. En las convenciones de esta narrativa literaria se acentúa la sexualidad como un modo de iconografía femenina, aspectos que se justifican por la *caída* al mundo de la prostitución en contrasentido a la conformación de las normas morales heredadas de corrientes espirituales como *el gran despertar norteamericano*. En oposición a estos aspectos morales, los sexuales sumados a una representación de la corporeidad desinhibida y más libre constituyen elementos que la industria norteamericana tomará para la narración de una mujer a la vez que sexual también maligna, que sin duda, como escribe Jacobs, también conformarán los antecedentes de la censura en el cine primero norteamericano y después mexicano a través del *código Hays*.

Sobre estos aspectos, sin duda es importante señalar que la idea cinematográfica de *mujer caída* se explora primero en el cine norteamericano como una idea que se desarrolla estrechamente vinculada a la idea del *Maligno* como padre de la mentira y lo lascivo como también lo analiza y escribe Cardín en su texto *Diablas y diosas*⁷ Paralelamente, sobre la

⁵ En Jonson, Paul. *Estados Unidos, La historia*. Grupo Zeta. Ediciones B. Argentina, 1ª. edición 2001. Págs. 117-124

⁶ Sin duda, En Jacobs, Lea. *The Wages of sin. Censorship and the Fallen Woman 1928-1942*. The University of Wisconsin Press. E. U. A. 1991.

⁷ En Cardín, Alberto *Diablas y diosas* (14 perversas para 14 autores). Editorial Letras

idea cinematográfica de *mujer caída* del cine norteamericano, Alexander Walker se refiere a esta figura femenina como parte de la mujer sexuada ligada a ideas morales y religiosas que van apareciendo progresivamente en los Estados Unidos desde la pantalla⁸

Al respecto escribe: "Al ser recién llegados, los inmigrantes alemanes, holandeses e ingleses que iban al cine eran en su mayoría pobres, y las historias que narraron las películas desde 1908 hasta 1914 les ofrecían un consuelo para su condición social, mostrándoles gente cuya vida era tan sufrida como la suya propia, pero cuya bondad espiritual, alegre optimismo, autorrealización y el amor a Dios, a la patria y a la familia contrarrestaban ampliamente sus tribulaciones cotidianas."

En este sentido, el sexo permanecía completamente al margen del ambiente de las clases trabajadoras pues este aparece como signo de pecado teológico básicamente expresado en el cuerpo y sus actos. Este tratamiento sexual en el cine, también se articula con una tardía irrupción de películas sobre la prostitución y la rra de blancas basadas, muy libremente, en las investigaciones sobre el vicio en la ciudad de Nueva York de finales del siglo xix y principios del xx. Aspectos que también participan en la conformación de un tipo de mujer llamada *mujer pecado* en el cine, muy ligada a la concepción de *mujer caída*.

Sobre la articulación de significados de esta *mujer pecado* vista como *maligna*, se constituyen nuevas variantes que trascenderán a las esferas plásticas y literarias para dar paso a otro tipo de mujer que representará primero el cine alemán, después el norteamericano y finalmente el mexi-

pág. 20. Es un submundo subrayado por la presencia religiosa y el temor a Dios, cuya contraparte queda expuesta y enfatizada por la narrativa cinematográfica de soltura y sensualidad del cuerpo de la cabaretera de los años cuarenta y cincuenta, como una mujer que encarna el erotismo como principio de vida, pero también de muerte, con una fuerte carga de angustia teológica mexicanizada, provocada por sus acciones físicas, fundamentalmente y referidas a los sentidos y a la representación de su cuerpo en movimiento. Una imagen femenina seductora y por tanto inasible ante la concepción institucional del hombre como lo veremos más adelante.

⁸ En Walker, Alexander, *El sacrificio del celuloide*. pag. 18.

cano. En este contexto es que aparece el concepto de la *mujer vampiro*⁹ como parte relevante de estas mujeres malas que transitarán en el cine norteamericano de principios del siglo xx. Mujeres que comienzan a desarrollar en imágenes cinemarográficas conceptos que conformarán un género articulado por cientos de películas sobre el tema de la *mujer fatal* y sus variantes, tanto en los Estados Unidos como en México.

De entre esas referencias Alexander Walker escribe sobre los inicios de *la vamp norteamericana* y su configuración. Dice Walter que esta imagen puede encontrar sus orígenes desde el año de 1887, "...año en que Philip Burne-Jones, mostró el cuadro de una mujer pálida, ojos oscuros, magnética, surreal en la exposición de verano de la *New Gallery* de Londres"

"...La imagen de esta mujer se llamaba *The Vampire*. La mujer vestía de blanco había en ella un espantoso resplandor verde y su víctima masculina yacía en un sofá a su lado, con el pecho desnudo cubierto de pinchazos y un cuerpo que parecía completamente desangrado."

En el mismo texto Walter escribe que a esta imagen se le unió la descripción literaria de un poema sobre una mujer insensible que un hombre llamaba muñeca. Más aún, agrega, que en los Estados Unidos también aparecía la novela de Bram Stoker *Drácula*. Estos acontecimientos dice Walter, crearon la moda de *la mujer vampiro* que arruina el amor y la vida de un hombre. Imágenes sobre la mujer que se sintetizan en una obra teatral denominada *A Fool Threere Was* en el año de 1909.

En esta configuración progresiva de la *vamp*, los ingredientes eran los habituales de Broadway antes de la Primera Guerra Mundial: bebida, deudas, infidelidad matrimonial y sus melodramáticas consecuencias en la vida privada y en la carrera de *Fool* al que Browne convirtió en un

⁹ También en su texto Walter subraya estas características femeninas y escribe que entre el año de 1910 y 1914 se incorporan al cine bajo las representaciones de Theda Bara: la primera vampiresa o *vamp* creada ex profeso para esos papeles. Sobre estos inicios de la *vamp* y su relación con la *femme fatale* véase. Walter, Alexander. *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*. Editorial Anagrama. Cineteca Anagrama. Barcelona, 1966, pag. 21.

diplomático destituido por el Presidente de los Estados Unidos después de caer en la deshonra con su bella señorita. En la obra se ponía el acento en la fascinante destrozadora del hogar. Era una mujer sexualmente agresiva que encontraba placer en la destrucción de su amante. Estructuras dramáticas que trascenderán al cine a través de un género ampliamente explotado en más de doscientas películas sobre el tema de la *mujer fatale*, *mujer caída*, *mujer pecado* o la *vamp norteamericana*.

En lo que concierne al tránsito de la femme fatale y sus variantes en la concepción mexicana, en el tema de la *caída*, de la *mujer caída* de la literatura y el cine, la protagonista encarnará en su cuerpo y en sus acciones todas las concepciones malignas que aparecen en la teología católica. Todo ello como consecuencia y signo del castigo divino, y por ende como signos de pecado moral, pecados que serán susceptibles de redención y salvación, pues en la tradición católica, como la tradición que adopta la cultura espiritual y moral de los mexicanos, la *caída* de Lucifer se repetirá en la *caída* de los ángeles malvados y en su perdón.

En el cine se hará evidente que en la teatralización y representación cinematográfica de la *caída* como principio de fatalidad y muerte, el destino de la protagonista queda conformado por atmósferas decadentes, o sentimientos perversos, dolores físicos profundos o suicidios, muertes violentas o sufrimiento extremo. Así el género cinematográfico de la *mujer caída* del cine mexicano estará estigmatizado por la producción de emociones fuertes y reivindicaciones sublimes vinculadas a la confusión interior y a la exageración de la belleza femenina, en contraste con la violencia y el clímax agónico o de salvación, moral, social y divina de las protagonistas.

Sin embargo, en la conformación de la mujer caída del cine mexicano esta forma plástica de la *caída* también se vincula, como parte relevante de sus antecedentes, con la literatura mexicana. Como veremos, una imagen femenina que no sólo aparece como consecuencia de la literatura y el cine norteamericano, sino que también como vínculo con los valores morales que promueve la literatura mexicana. En un contexto literario del México de principios del siglo xx podemos decir que novelas como

Santa (1903) de Gamboa, *María Luisa* (1907) y *Las tribulaciones de una familia decente* (1918) ambas de Mariauo Azuela ((1873-1952) o *La tortola del Ajusco* (1918) y *La ciudad de los palacios* (1913) de Julio Sesto (1879-1960) entre otras, son obras que en lo general dan un tratamiento al género femenino de clases sociales bajas. Estas son novelas que se expresan bajo un *naturalismo* y *realismo* literarios que desde sus narrativas ya construyen ambientes decadentes para las protagonistas. Pues en el *naturalismo* como corriente y estilo literario que adopta la novela de principios de siglo xx en México, el estilo describe con detalle los estratos sociales bajos de principios de siglo, así como el tema de las *mujeres malas y buenas* a través de las concepciones sociales de la época, tal como lo veíamos en la conformación de los valores sociales y morales que constituyeron la literatura y después el cine norteamericano.¹⁰

En el caso de la novela *Santa* de Federico Gamboa escrita en 1903, este *realismo naturalista* en sus descripciones y narraciones, aparece como oposición a la corriente *romántica* del Siglo XVIII. En el estilo literario los personajes ya evolucionan bajo una narrativa cruda y dramática, aprovechando, precisamente ese *naturalismo* y *realismo* tomado de la sociedad casi de manera directa. Es por ello que el estilo literario surge a fin de denunciar las condiciones miserables en que vivían las clases bajas de las ciudades como la de México; así como la explotación a la cual muchos eran sometidos, sus miserias y la poca esperanza que tenían de redimirse.

En la *Santa* de Gamboa (1903) como en la novela de Mariano Azuela *Las tribulaciones de una familia decente* (1918), *La tortola del Ajusco* (1918) de Julio Sesto (1879-1960), ó *La ciudad de los palacios* (1913), del

¹⁰ Sobre los aspectos relacionados entre literatura y cine, consideramos que existen ejemplos importantes para nuestro análisis como el caso de *Santa* de Federico Gamboa pues la novela, a través del *naturalismo* como escuela literaria que adopta *Santa*, es lo que sustenta la estructura dramática del filme. Sin embargo, sobre los aspectos como la *adaptación*, el *scrip*, la *anécdota* o el *sentido dramático de la literatura en el cine*, consideramos que éste es un análisis con sus particularidades que no podemos tratar en nuestro trabajo. Sin embargo mencionaremos que las novelas de principios del siglo xx en México, surgen con un importante paralelismo con el cine norteamericano y con el cine mexicano.

mismo autor, el *realismo* nos permite asomarnos a la ciudad de México y sus alrededores de principios del siglo xx, sentir la ciudad, verla, palparla tal como era, así como el desarrollo de sus personajes bajo situaciones extremas. Descripciones y personajes que posteriormente veremos en el cine a través de estereotipos femeninos en la vida nocturna que construirá la narrativa cinematográfica de la prostituta mexicana.

El estilo expuesto en estas novelas nos permite ver a los personajes descarnados y sin disfraz: su fisonomía, su carácter o las intenciones reales de hombres y mujeres. Ya desde su tratamiento los vemos tal cual son, sin matices que disimulen los efectos u oculten sus perversiones, es que todo parece girar alrededor de amores y desamores, de engaños, mentiras, corazones femeninos destrozados, de envidias y toda la gama de emociones humanas como sucederá después en el cine.

Para el caso de los personajes de Azuela, los hombres y mujeres propuestos son instintivos, ignorantes y sanguinarios, faltos de sentido ético y de orientación ideológica. El *realismo franco* y su esquema moral rígido, le permiten a Mariano Azuela una posición crítica frente a sus personajes. Desde sus novelas vemos reflejado el México de principios del siglo XX, en gran medida, por el valor testimonial que poseen los personajes. Lo referido es en diversas ocasiones, un traslado de la realidad a la trama de escenarios y personajes rurales y citadinos.

En *las tribulaciones* como en *María Luisa* (1907) Azuela muestra los males consecutivos de la dependencia económica de la mujer, más aún, en el trasfondo de los personajes femeninos, se muestra un sentido moralista del *bien* y del *mal* humano. En este trasfondo se predica la honradez, la dignidad y la virtud de la mujer mexicana, trastocados por los aprovechados y los *malos pastores*, aspectos que dan cuenta de la realidad de la época.

En *Las tribulaciones de una familia decente* las mujeres aparecen como personajes *constructivos*, paradigmas de dignidad y de honradez. Personajes que ejercen un paralelismo con la vida real y con los hombres que propician el daño de *la otra raza*, esto es, los poderosos, los inmorales y los que han perdido la ética. Ambos personajes, hombres y mujeres, son

tomados de la realidad, del natural y tratados en la ficción literaria. Sin embargo, las mujeres son toda claridad, rectitud y abnegación.

A menudo en la trama se advierte que vale más la mujer que el hombre, y como contraste por la intervención del hombre Azuela construye *mujeres malas*. En este contraste se percibe que sus defectos son el sedimento en que ellas ponen, como tributo, el medio en que viven, porque sana es su alma, como que son mujeres mexicanas. Estas mujeres substraídas a las influencias corruptoras, apoyadas en un hombre de carácter íntegro, serían buenas esposas y buenas madres. Aspectos que observaremos de manera similar en la narrativa cinematográfica que analizamos.

Acaso una de las más amargas lecciones, implícitas en las novelas de Azuela sea la corrupción artificial de muchachas a quienes la implacable lucha por la vida arranca de su ambiente natural (y que indefensas, hacen armas de su propia debilidad), tal cual sucederá en el cine que revisamos. Este es el orden social y moral que plantea Azuela como rasgos de la feminidad mexicana. Las novelas constituyen antecedentes morales y sociales sobre la mujer mexicana y la *mujer caída* del cine mexicano. Ello en cuanto conductas de clase o referentes de moral, erotismo, prostitución, aspectos siempre relacionados con el orden social de los personajes femeninos.

En *La tórtola del Ajusco*, de Julio Sesto, los acontecimientos transcurren en la colonia Roma de la ciudad de México a finales de la segunda década del siglo XX. Las mujeres de la novela aparecen como *las flores de los viejos*: Martha, Emma y Josefina hija de Fémima la mujer asesinada, quien antes del desenlace fatal de la historia aconseja a su hija no ser artista pues le dice: "la bohemia en México es un estigma y un engaño". En la novela las mujeres aparecen como la negación del trabajo que es asunto de los hombres, pues en voz del abogado Pereda, en el trabajo femenino está la degeneración de la mujer y su prostitución. Estos son sin duda antecedentes para la representación y narrativa cinematográfica de lo femenino.

En la narrativa cinematográfica la conformación de las prostitutas como personajes protagónicos serán susceptibles de salvación y reivindicación

social, pero son expuestos como síntesis de la modernidad citadina que se vive en el México de noche de la década de los años veinte y treinta.

En este cine de prostitutas, las mujeres se diversifican como narrativas corporales asociadas a conductas y atributos físicos, rasgos psicológicos, oficios, comportamientos sensuales y eróticos que se expresan a través del cuerpo, la noche y la desgracia personal de las protagonistas. Características físicas y morales de los personajes del cine mexicano que las convertirán primero en prostitutas y después en *mujeres caídas*, pues como se observa en los filmes de los años treinta como *Santa* (1931) de Antonio Moreno, *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler y *La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best Maugard, estos filmes constituyen el punto de partida de la prostituta más cercana a la representación sexual, moral, dolorosa y arrepentida de la *mujer caída* y no así a los estereotipos de prostitutas que se desarrollarán a finales de la década de los treinta, posteriormente en los cuarenta y cincuenta en el cine mexicano.

En estas primeras cintas de la *prostituta* y *mujer caída* mexicana, el personaje aparece como la encarnación de una imagen de libertad dolorosa y triste a través de la exhibición de los sentidos, pero también, y por el contrario, como un símbolo de la mayor opresión, dolor y degradación sobre la mujer. Esta imagen polarizada entre sexualidad y moralidad es la que conforma una figura ambigua en los inicios de la prostituta mexicana. Una figura que lo mismo es objeto de temor y de desprecio público que de compasión y solidaridad femenina como lo vemos en las protagonistas *Santa* y *Rosario*.¹¹

Estas primeras prostitutas del cine mexicano se constituyen en punto de encuentro de un cuerpo público en donde convergen la pobreza, la soledad, el asecho, la decrepitud, la venta, la bebida o la muerte. En ellas también podemos destacar que la prostituta en la cultura católica representa la síntesis de lo pecaminoso y la encarnación más vívida del pecado en el cuerpo; pero también de lo impermisible e indecible, así

como lo impensable en la moralidad católica, pues en ellas se expresa claramente la ausencia de Dios, la norma social y la ausencia de todo tipo de respeto. En este sentido, la prostituta aparece también en la imagen como la *mujer pecado*, como consecuencia de los pecados llevados al cuerpo, una figura contraria a la imagen de perfección de María la madre de Dios como lo observamos en los inicios de la conformación moral y religiosa en el origen de la *mujer fatal*.

Es por ello que en las primeras representaciones de la prostituta mexicana a estas mujeres se les vincula como cierto paralelismo cosmopolita en relación al mito histórico de la *mujer fatal* de la literatura decimonónica y el cine norteamericano, así como un modo de consecuencia y continuidad basada en sus antecedentes literarios, pero bajo la concepción histórica y cultural de la sociedad mexicana.

En *Santa*, del año 1931, el personaje aparece bajo un proceso doloroso y sufriente que se encarna y representa en la mujer como la idea religiosa del castigo, la resignación por la transgresión moral. Un proceso perteneciente a la idea del *descenso* a los submundos de perdición de la mujer que aún, en su *caída*, no evidencia otro proceso: el envilecimiento femenino como base de un instinto destructor y sed de poder que se desarrollará en películas norteamericanas como la *mujer vampiro* o subsecuentes filmes mexicanos de la década de los cuarenta y cincuenta del género cinematográfico.

Santa es la primera *mujer caída* del cine mexicano pues mantiene una fuerte carga de sufrimiento y resignación cristianos que la deja ver como ajena a su sexualidad pública, bajo una sexualidad forzada y como resultado de una vida o suerte trágica. En esta figura se entrelazan múltiples *procesos cinéticos* representados por el cine como parte de la representación del *descenso* a los submundos de perdición y la escala social, moral y divina que veíamos en la conformación histórica de esta imagen. Procesos motrices y dramáticos en términos cinematográficos que son llevados a la *brusquedad corporal*, la delincuencia, la noche y las danzas como parte de las especificidades representativas del medio cinematográfico mexicano y la cultura de la época llevados al cine.

¹¹ Duby, Georges y Perrot, Michelle *Historia de las mujeres, El siglo XIX Cuerpo, trabajo y modernidad* N°. 8, Editorial Taurus, 1993. Pág. 12.

Santa¹² es el punto de partida de una *narrativa cinematográfica*,¹³ sobre la prostituta mexicana que aborda la temática de la joven provinciana que se convierte en prostituta de casas de citas y centros nocturnos de la gran ciudad. Una mujer que aparece como un desafío al orden social y moral, en un planteamiento que toma al cuerpo femenino como terreno del debate. Una *fémmina* que aparece como una mujer que entra en desequilibrio ante la ideología mexicana sobre la mujer honrada, cuyos desafíos se contraponen a los esquemas reguladores de la conducta, tradicional y religiosos que controlan los usos del cuerpo y sus relaciones íntimas, tanto en el contexto del filme, como en el contexto social e histórico del México de la primera mitad del siglo xx.

Con un perfil costumbrista, la película propone signos corporales en imágenes para constituir un arquetipo de juventud, espontaneidad y frescura, de aires limpios y transparentes como el campo y la provincia mexicana que enmarcan a la adolescente, bajo escenas¹⁴ registradas en

¹² García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*. 1920-1937; Tomo 1

¹³ La *narrativa cinematográfica* a la que hacemos referencia tiene que ver con dos elementos básicos del concepto de narrativa que estudia Gaudreault Francois André. El primero de ello referente a la *narrativa modal* y el segundo a la *narrativa temática*. En la primera forma de narrativa observaremos las formas de expresión según el soporte expresivo del medio cinematográfico, "materia de la expresión manifiesta". Para el caso del cine en imágenes, planos, escenas, secuencias, tomas, palabras, música, sonido, movimientos de cámara, etc. que se resumen en las formas de exposición de la imagen y que se agrupan bajo el concepto de "narratología de la expresión" del protagonista, o de la historia y su expresión en imágenes y del contexto que la cámara describe y narra. En la segunda forma de narrativa, la *temática* se aborda la historia contada de las funciones del personaje y su desarrollo en la historia que se cuenta. Trata también de las relaciones entre los actantes directamente vinculados a la palabra y al concepto literario del desarrollo de la historia. Esta figura es la que se ocupa de los contenidos narrativos independiente de las formas de exposición, forma que produce los contenidos estructurales más que de la composición de la imagen. En Gaudreault Francois, André. *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Paidós Comunicación N°. 64 Cine. España, 1995. pág. 20.

¹⁴ Para los fines de este artículo tomamos el concepto de *escena* que propone Eisentein, Sergei. en *La forma plástica del cine*. 5ta. Ed. Siglo XXI Editores, 1999. en donde sugiere que la escena cinematográfica delimita y define la acción en tiempo y espacio y es vista también como sucesión o continuidad (secuencia) de planos y tomas coherentes que integran un episodio o acto completo del argumento del filme. También nos apoyamos

la convención del blanco y negro. Una ramera siempre buena, cuya fatalidad inocente expondrá las convenciones y significados de la mujer en la sociedad mexicana, pero también la herencia de un moralismo representado y conformado siglos atrás bajo los mitos de la *femme fatale*, la literatura y las representaciones plásticas y cinematográficas pasadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Ensayos Arte Cátedra, 4ta edición. España. Año 2001
- Brading A. David. *La virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*. Editorial Taurus, año 2002.
- Duby, Georges y Perrot, Michelle *Historia de las mujeres, El siglo XIX Cuerpo, trabajo y modernidad* N°. 8, Editorial Taurus, 1993.
- García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*. 1920-1937; Tomo 1
- Gaudreault Francois, André. *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Paidós Comunicación N°. 64 Cine. España, 1995.
- Jacobs, Lea. *The Wages of sin. Censorship and the Fallen Woman 1928-1942*. The University of Wisconsin Press. E. U. A. 1991.
- Jonson, Paul. *Estados Unidos, La historia*. Grupo Zeta. Ediciones B. Argentina, 1ra edición 2001
- Walter, Alexander. *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*. Editorial Anagrama. Cineteca Anagrama. Barcelona, 1966,

en el concepto de *narrativa cinematográfica* que aborda el concepto de *escena* desde la perspectiva del conjunto de planos unidos por un criterio de unidad, de espacio y de tiempo en relación con el relato y la forma de exponerlo. En este contexto, la trama del relato y su exposición aparece compuesta por escenas claramente separadas, que se definen por la forma en que se va armando y desarrollando la narración por su efecto expresivo. En nuestro trabajo la *escena* puede estar constituida lo mismo por un solo plano que por varios planos, sin transiciones o con ellas como también lo señalan Aumont y Ruso.