

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO UNAM

MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

NUEVA MODALIDAD DE TITULACIÓN

ANÁLISIS COMPARATIVO

ENTRE

EL FANTASMA DEL CONVENTO Y DOS MONJES.

MARÍA ELENA ALBUERNE PONCE

COMITÉ TUTORAL:

DR. AURELIO DE LOS REYES GARCÍA ROJAS

DRA. JULIA TUÑÓN PABLOS

MTRO. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

DR. JOSÉ LUIS BARRIOS LARA

MTRA. RITA EDER ROZENCZWAING

MÉXICO, D.F.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



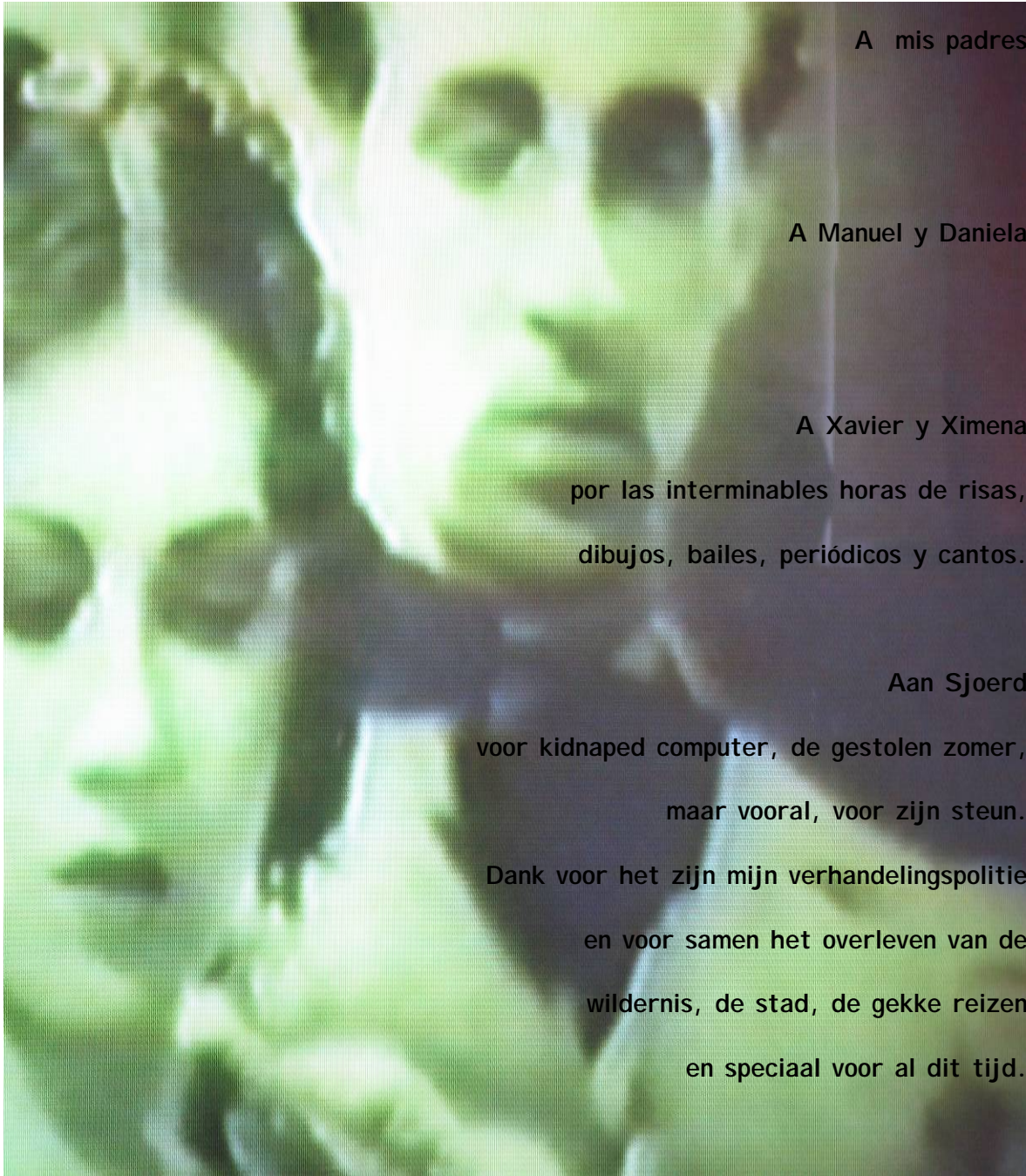
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.

DEDICATORIA



A mis padres

A Manuel y Daniela

A Xavier y Ximena

por las interminables horas de risas,
dibujos, bailes, periódicos y cantos.

Aan Sjoerd

voor kidnaped computer, de gestolen zomer,
maar vooral, voor zijn steun.

Dank voor het zijn mijn verhandelingspolitie

en voor samen het overleven van de
wildernis, de stad, de gekke reizen

en speciaal voor al dit tijd.

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero agradecimiento al doctor Aurelio de los Reyes por su paciencia, sus consejos y por sus enseñanzas a lo largo de mucho tiempo. Sus sugerencias acerca de la noche y los simbolismos dentro del film me permitieron no sólo darle mayor consistencia al artículo sino también disfrutar aún más el tiempo invertido en la investigación y concreción de este trabajo. Mis compañeros del seminario también han sido una fuente de ideas y de apoyo, en especial Alejandra quien siempre me ha alentado tanto en cuestiones académicas como de la vida diaria.

El origen de este artículo data ya de hace varios años y fue concebido como un trabajo de fin de semestre para un seminario de la doctora Julia Tuñón, a quien agradezco sus siempre inteligentes y certeros comentarios, así como las sugerencias que hizo para mejorar este trabajo.

Las observaciones hechas por el maestro Álvaro Vázquez también resultaron sumamente enriquecedoras no sólo para este escrito sino para investigaciones futuras. Un agradecimiento también al doctor José Luis Barrios y a la maestra Rita Eder que se sumaron con posterioridad a este proceso y cuyas observaciones fueron de gran ayuda.

Gracias también a Brígida por toda su ayuda para sobrevivir con los trámites burocráticos.

Finalmente quiero agradecer a todos aquellos que me alentaron con su amistad y con su interés sobre mi trabajo.

ÍNDICE

• INTRODUCCIÓN.....	1
• MÉXICO ESCINDIDO.....	12
• EL CINE EN LOS AÑOS TREINTA: POSIBILIDADES CREATIVAS.....	14
• EL FANTASMA DEL CONVENTO Y DOS MONJES.....	23
• ANÁLISIS COMPARATIVO.....	29
• La noche como tiempo de transgresión.....	29
• Seducción vs fragilidad. Perdón vs castigo.....	35
• MISE EN SCENE.....	46
• IGLESIA Y CENSURA EN LOS TREINTA.....	54
• <i>El Fantasma del Convento y Dos Monjes</i> frente a la censura.....	64
• CONCLUSIONES.....	69
• FILMOGRAFÍA.....	73
• PÁGINAS ELECTRÓNICAS.....	74
• HEMEROGRAFÍA.....	75
• ENCÍCLICA.....	75
• ARTÍCULOS.....	75
• BIBLIOGRAFÍA.....	76

INTRODUCCIÓN

Escisión y búsqueda definen a México en la década de 1930. Había divisiones prácticamente en todos los ámbitos de la vida nacional. La recomposición se da en diversas instituciones: Estado, Iglesia, por citar un par de ejemplos. Aún dentro de cada una de estas instituciones hay pugnas por imponer una visión del país sobre las de otros grupos. Ésta no se percibe únicamente en los intentos gubernamentales por implementar una ideología nacionalista,¹ sino también por la tentativa de la Iglesia católica mexicana de reorganizar a sus fieles a través de la instrumentación en México de Acción Católica, así como la pugna en el mundo de las artes en general, y en la cinematografía en particular, entre las tendencias nacionalistas y cosmopolitas.²

En este ensayo me propongo indagar de qué manera el cine de la época muestra esas pugnas que flotaban en el ambiente y la manera en que el interés de la Iglesia católica en su cruzada de moralización termina por ser apoyada de manera consciente e inconsciente por las representaciones simbólicas que los participantes en

¹ Sobre ideología existe una inmensa bibliografía, véase algunos de los siguientes títulos: Terry Eagleton, *Ideología. Una introducción*, trad. Jorge Vigil Rubio, Barcelona: Paidós, 2005. [Col. Surcos]. El autor hace un análisis de los conceptos de ideología desde el establecido por Marx y Engels, hasta Bordieu, Schopenhauer, Sorel. Agrega una extensa bibliografía sobre el tema y aconseja sobre algunos textos básicos para el estudio de tal concepto.

² Véase Mauricio Tenorio-Trillo, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

la industria fílmica construyen. *El Fantasma del Convento*³ y *Dos Monjes*⁴ son un ejemplo de lo anterior.

En ambas cintas predominan valores cristianos y a pesar de que en ellas hay trasgresiones a la moral católica al final en ambas se castiga al pecador. Fernando de Fuentes, director y guionista de *El Fantasma del Convento*, era un director declaradamente católico y no resulta extraño que en su cinta imperen tales valores. Sin embargo, Juan Bustillo Oro, director y guionista de *Dos Monjes*, constantemente intenta construir una imagen de sí mismo como un heredero del liberalismo decimonónico y un anticlerical, en especial en su libro de memorias políticas *Viento de los veinte*.⁵ No obstante su cinta ilustra valores cristianos.

Otro objetivo del trabajo es mostrar cuáles son los valores trasgredidos por los personajes y en qué forma los directores restituyen la moral ya sea plásticamente a través de elementos visuales, o bien, por medio del discurso de los personajes.

Además, me parece importante revalorar estas cintas pues fueron intentos de incursionar en estilos cinematográficos novedosos en la industria fílmica mexicana de la época como el expresionismo alemán.

³ *El fantasma del convento*, Producción: FESA, 1934, director: Fernando de Fuentes; guionistas: Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro y Jorge Pezet; fotografía: Ross Fisher; director de arte: Fernando A. Rivero; asistente de director: Paul Castelain; editor: Fernando de Fuentes; sonido: Hnos. Rodríguez; música: Max Urban; distribuidores: Cinexport Distributing Co.; actores: Enrique del Campo, Alfonso; Carlos Villatoro, Eduardo; Marta Roel, Cristina; Paco Martínez, padre prior; Victorio Blanco, monje; José Ignacio Rocha, velador; Francisco Lugo, Beltrán Heredia, Agustín González.

⁴ *Dos monjes*, Producción: Proa Films, 1934, productores: José y Manuel San Vicente; director: Juan Bustillo Oro; guionista: José Manuel Cordero; adaptador del guión: Juan Bustillo Oro; fotografía: Agustín Jiménez; edición: Juan Bustillo Oro; música: Max Urban; diseño de producción: Mariano Rodríguez y Carlos Toussaint; actores: Víctor Urruchúa, Juan; Carlos Villatoro, Javier; Magda Haller, Ana; Emma Roldán, Gertrudis; H. Beltrán de Heder, prior; Alberto Miquel, Manuel Noriega, Manuel Bernáldez, José Cortés, Conchita Gentil Arcos, Hugo Taboada.

⁵ Juan Bustillo Oro, *Vientos de los veinte: cronicón testimonial*, México: SEPsetentas, 1973.

No obstante que autores como Aurelio de los Reyes, Julia Tuñón y Eduardo de la Vega, señalan que el cine de los años treinta es importante por representar el inicio del cine sonoro en México y porque en ese periodo se refuerza el interés y el trabajo para constituir por fin una verdadera industria cinematográfica [aunque Eduardo de la Vega asegura que ésta iniciará propiamente hasta 1942, cuando Estados Unidos desatiende sus mercados debido a la Segunda Guerra Mundial y México aprovecha para incrementar su producción y exportarla a los mercados latinoamericanos],⁶ los estudios sobre ese periodo son casi inexistentes y por lo tanto todavía está por escribirse una historia del cine de los años treinta.

En 1976, a raíz de la Bienal de Venecia se llevó a cabo un ciclo del cine mexicano de 1936. En el catálogo se incluyó una semblanza del cine mexicano de esa época. Giacomo Giambetti considera que ese año es clave para nuestro cine pues “Il '36, per il Messico, è proprio l'anno del passaggio da un certo tipo di artigianato a un certo tipo di industria cinematografica, né l'uno né l'altro, cioè, paragonabili pienamente alle stesse forme di altre paesi [...]”.⁷ En esta obra aunque se menciona la importancia de Fernando de Fuentes y de *Allá en el Rancho Grande*, no se hace alusión alguna a *El Fantasma del convento*, mientras que sobre *Dos Monjes* dice “[...] curiosa mescolanza del genere melodrammatico e di quello espressionista, attinto dal cinema tedesco”.⁸

Eduardo de la Vega tiene una breve publicación acerca de los inicios del cine sonoro mexicano.⁹ Compara la época álgida del cine durante el periodo mudo y el sonoro; para el primero indica 1896 porque marca la llegada del Cinematógrafo Lumière

⁶ Eduardo de la Vega Alfaro, *La industria cinematográfica mexicana: perfil histórico social*, México: Universidad de Guadalajara, 1991. 82 pp. (Cuadernos de divulgación. Segunda época)

⁷ *Il cinema Messicano del 1936. Il cinema messicano di oggi 1976*, Venecia: La Biennale di Venezia, 1976. p 5.

⁸ *Ibid.*, p 8.

⁹ Eduardo de la Vega Alfaro, *El primer cine sonoro mexicano*, México: Filmoteca de la UNAM, Coordinación de extensión universitaria, Secretaría de Relaciones Exteriores, s/f. 24 pp.

a México; mientras que para el segundo designa 1936 por ser el año de filmación de *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes: “[...] obra que al conquistar rotundamente los mercados del resto de América Latina logró que, por fin, el cine mexicano diera el salto cualitativo y cuantitativo de artesanía a industria, en el sentido estricto de esta óptima palabra.”¹⁰

En 1994, Alma Delia Zamorano Rojas¹¹ presentó una tesis en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales para obtener la licenciatura en Comunicación: *Una década de temáticas en el cine mexicano 1930-1940*. El trabajo está dividido en tres capítulos. El primero es un contexto histórico que incluye como subtemas los periodos presidenciales de esa década. El segundo es un breve panorama histórico del cine en México, desde sus orígenes hasta 1929. Dicho apartado sirve para dar una introducción al surgimiento del cine sonoro en dicho país. El tercero constituye una taxonomía de las cintas agrupándolas por temas. El resto de las categorías son a su vez una copia de las temáticas planteadas por Jorge Ayala Blanco en *La aventura del cine mexicano*.¹² En esa categorización, Zamorano Rojas confunde la temática con los géneros cinematográficos. Así a temas como: nacionalismo paisajista,¹³ familia, ciudad, prostituta, indigenismo, etcétera; le agrega géneros como la comedia ranchera,¹⁴ el cine de horror,¹⁵ la comedia musical, etcétera.

¹⁰ *Ibid*, p. 3.

¹¹ Alma Delia Zamorano Rojas, *Una década de temáticas en el cine mexicano. 1930-1940*, México: El Autor, 1998. (Tesis de licenciatura)

¹² Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, 6ª ed., México: Editorial Posada, 1988. 349 pp.

¹³ Aurelio de los Reyes, *Vivir en México y 80 años del cine en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Difusión Cultural, 1977. 142 pp.

¹⁴ Género que surge precisamente en la década de 1930 y cuya cinta pionera es *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes. Este género es propio del cine mexicano y puede considerarse una aportación a la cinematografía de la época, aunque se dé en forma local, en la actualidad casi ha desaparecido.

¹⁵ Sobre el cine de horror hay discusiones acerca de su pertenencia al cine fantástico, o bien, de su independencia como género. Carlos Losilla en *El cine de terror*. Una introducción, hace un breve repaso de

Cuatro años después, la Cineteca Nacional publicó un folleto sobre el cine de los años treinta en México y sus páginas contienen el texto escrito de un ciclo cinematográfico en el que se exhibieron nueve películas realizadas durante esa década. Las películas fueron divididas en cuatro vertientes: "**El melodrama cabaretil** (*Santa y La mujer del puerto*), **Un expresionismo a la mexicana** (*El fantasma del convento y Dos monjes*), **Una estética de la imagen** (*¡Qué viva México!*, *Redes* y *Janitzio*), y **El humor artístico** (*Así es mi tierra* y *Águila o sol*)."¹⁶ El texto resalta la importancia de *Santa* en los inicios del cine sonoro mexicano, así como el surgimiento de nuevos directores y la inclusión de escritores al mundo cinematográfico como Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno. Los compiladores hicieron una brevísima introducción en la cual explican las razones para haber dividido dicho ciclo en los apartados antes mencionados y posteriormente en cada una de las secciones se hace un somero análisis de las temáticas tratadas en cada ciclo y se incluyen las fichas filmográficas de las cintas estudiadas.

En otro libro de *Cuadernos de la Cineteca Nacional* también se menciona dicha década: *El cine sonoro mexicano. Sus inicios (1930-1937)*.¹⁷ Jorge Guerrero Suárez, el compilador, hace una presentación de lo que fue el cine de ese periodo y justifica su elección temporal, debido a que fue entonces cuando se funda la industria cinematográfica nacional. Guerrero Suárez señala: "[...] que el cine mexicano nace con la llegada del cine sonoro a nuestro país. Los directores y actores comienzan sus carreras que llevarían al cine nacional a su llamada Época de Oro y por consiguiente a

estas posturas y para ello revisa a autores como René Predal y Gérard Lenne, así como a Lovecraft y a Tzvetan Todorov.

¹⁶ *Tendencias del cine mexicano de los años 30*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cineteca Nacional, 1988. Cuadernos de la Cineteca Nacional/Colección Videoteca. P. 1.

¹⁷ Jorge Guerrero Suárez, *El cine sonoro mexicano. Sus inicios (1930-1937)*, México: Cineteca Nacional, Dirección General de cinematografía, Cuadernos de la Cineteca Nacional. Segunda época. Ensayos, investigaciones y biografías. No 8.

su reconocimiento internacional; no es una etapa de transición, sino el primer movimiento vital de una manifestación artística que está a punto de cumplir ya medio siglo de vida."¹⁸

En la misma serie, el siguiente número *Homenaje a los iniciadores del cine en México (1896-1938)*,¹⁹ tuvo como objetivo rescatar el trabajo de los pioneros del cine en México. La obra está dividida en dos: la primera parte es un esbozo del desarrollo histórico del cine mexicano desde sus inicios hasta su conformación como industria; la segunda, una serie de biografías de personajes importantes de dicha industria.

Como puede apreciarse de lo anterior, hay poca bibliografía sobre la década de los treinta y la industria fílmica mexicana. La información se encuentra ubicada dentro de los textos de historia general del cine en México.²⁰

Si existen pocos estudios dedicados a la década de los treinta, hay aún menos ensayos dedicados al género del terror o al género fantástico en el cual se han circunscrito *El Fantasma del Convento y Dos Monjes*. En México, este género no ha sido analizado en forma académica. Existen algunas referencias sobre su desarrollo, sin embargo se encuentran insertas en historias generales del cine. Saúl Rosas Rodríguez presentó una tesis para obtener la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México: *El cine de horror en México*.²¹ El autor

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ *Homenaje a los iniciadores del cine en México (1896-1938)*, México: Cineteca Nacional, Dirección General de Cinematografía. Cuadernos de la Cineteca, no. 9. 157 pp.

²⁰ Véanse las siguientes obras de carácter general: Carl. J. Mora, *Mexican Cinema. Reflections of a Society 1896-1980*, Berkeley, L.A., London: University of California Press, 1982. 287 pp.; Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, México: UNAM-UNESCO, 1987. (Colección Documentos Fílmicos, no. 9. Historia del cine mexicano); Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México: Trillas, 1987. 225 pp. (Colección Linterna mágica no. 10); Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México: Secretaría de Educación Pública, 2000. 356 pp. (Colección: Foro 2000).

²¹ Saúl Rosas Rodríguez, *El cine de horror en México*, México: El Autor, 1998. (Tesis para obtener la licenciatura en Ciencias de la comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México)

asevera que su obra pretende ser un análisis histórico del cine de horror en México desde sus orígenes hasta los años noventa. Se propone analizar el papel del bien y el mal en las cintas de terror, para así comprender otras nociones como el susto, el miedo, el terror y el horror. En 2003, publicó esta tesis con el mismo título.²² Sin embargo, pese a que pasó un lustro, el autor no hizo cambio alguno en su texto ni llevó a cabo actualización alguna.

Jorge Ayala Blanco escribió un breve ensayo sobre el cine de horror en *La aventura del cine mexicano*.²³ Para él, el horror forma parte de lo insólito y asegura que en México no se han explorado realmente sus posibilidades cinematográficas. Inserta el cine de horror dentro de la categoría más amplia de lo fantástico.

Sobre estas cintas no se ha escrito mucho, en general se les menciona en forma somera en trabajos dedicados a analizar la industria fílmica de la década de 1930, o bien, dentro de filmografía del horror. Los trabajos monográficos sobre estas dos obras son casi inexistentes.

En el capítulo tres de su tesis-libro, Rosas Rodríguez revisa cintas de horror que califica como intentos fallidos y las que califica de buenos ejemplos. Respecto a aquéllos hace una crítica cinematográfica de cuatro películas entre las que incluye *Dos Monjes*: “[...] el primer intento de filme de horror por el manejo de su trama y porque ambos personajes masculinos cuentan cada uno su historia en un convento lúgubre y antiguo en el que las sombras atormentan a los habitantes del lugar y forman, en

²² -----, *El cine de horror en México*, Buenos Aires: Saga Ediciones, 2003.

²³ Jorge Ayala Blanco, “El horror” en *La aventura del cine mexicano*, 6ª. Ed., México: Editorial Posada, 1988.

algunas ocasiones, figuras terroríficas y espeluznantes...”.²⁴ Como contrapunto de este “intento fallido” coloca a *El fantasma del convento* de Fernando de Fuentes. Debido a que una de las tesis centrales del texto de Rosas Rodríguez es el rescate de las leyendas, historias, tradiciones y folclor de la época virreinal mexicana apuesta por la buena factura de esta película:

Fernando de fuentes [sic] certeramente aborda uno de los temas que bien podrían rescatarse de las viejas leyendas coloniales en nuestro país: Los conventos y monasterios. Así, ambientada en el Museo del Virreinato, la historia se torna interesante por el mismo escenario y por el manejo adecuado del blanco y el negro. El director nos ofrece una historia fantástica en la que utiliza cada uno de sus elementos de manera verosímil porque inmiscuye personajes de la realidad [...] Los ambientes bien logrados como por ejemplo el rito religioso en el cual los monjes se protegen del demonio y su paseo por los oscuros pasillos del convento iluminados solamente con candelabros nos remiten no sólo a esa historia sino a una época más oscura no sólo en colorido sino en conceptos, la edad media.²⁵

Por su parte, Ayala Blanco hace una interesante reseña de *El fantasma del convento* y de *El vampiro*. Cabe resaltar que en ningún momento menciona la película *Dos monjes* de Bustillo Oro.²⁶ Emilio García Riera califica *El fantasma del convento* como “[...] una cinta de horror: fuerzas sobrenaturales impedían un adulterio [...]”.²⁷ En cuanto a *Dos monjes*, tiene un breve apartado en que habla de Bustillo Oro y su obra cinematográfica durante los años treinta. Eduardo de la Vega afirma que *Dos monjes* es un ejemplo tardío de la utilización del expresionismo alemán en la cinematografía mexicana y que de haberse desarrollado más esa vertiente quizá habría dado origen al cine fantástico

²⁴ Saúl Rosas Rodríguez, *op cit*, [1998], p. 77.

²⁵ *Ibid*, p. 95.

²⁶ Ayala Blanco, *op cit*.

²⁷ Emilio García Riera, *op cit.*, p. 85.

en México.²⁸ Moisés Viñas también se refiere a estas cintas como ejemplos del cine de terror mexicano. Refiere la producción de una película sobre *La llorona* y después la filmación de *Dos monjes* y de *El fantasma del convento* como pilares del este género.

Esta cinta [*La Llorona*] abrió camino al cine de horror, que luego retomó Juan Bustillo Oro con pretensiones expresionistas en *Dos monjes* (1934) y *El misterio del rostro pálido* (1935), y con más interés de narración tradicional por Fernando de Fuentes en *El fantasma del convento* (1934).

Las deformaciones, juegos de luces y sombras y una narración e dos versiones sirvieron a Bustillo Oro para encubrir melodramas ínfimos en los que apenas es rescatable el deseo de experimentar.

La cinta de De Fuentes, en la que los fantasmas de un convento impiden que se consuma un adulterio, fue la mejor de las tres pero no participó en el espíritu de búsqueda.²⁹

En Internet se puede localizar un texto de Hernán Manuel García, “Un espectro asalta la pantalla: una aproximación al cine ‘fantástico’ en México.”³⁰ El autor hace un análisis de la literatura fantástica y encuadra *El fantasma del convento* y *Dos monjes* dentro de ese género.

²⁸ Eduardo de la Vega, *El primer cine sonoro...*, p. 6.

²⁹ Moisés Viñas, *op cit.* pp. 86-87.

³⁰ Hernán Manuel García, “Un espectro asalta la pantalla: una aproximación al cine ‘fantástico’ en México” en <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llil/ilassa/2004/garcia.pdf>. Véase también, aunque son páginas de difusión y más generales, los siguientes sitios electrónicos en donde también se mencionan *El Fantasma del Convento* y *Dos monjes*: <http://www.etcetera.com.mx/pag052ane61.asp>
<http://www.revistacinefagia.com/mexico045.htm>
<http://hyperlab.politicas.unam.mx/cc/proyecciones/Ciclo2003-1/cinta11.htm>
<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/monjes.html>
http://www.canal22.org.mx/galeria/p_fantasmaconvento.html
<http://www.canal22.org.mx/galeria/defuentesfernando.html>
<http://www.canal22.org.mx/galeria/bustillojuan.html>

Por otra parte, como el título lo indica, he utilizado los elementos básicos del método de la historia comparativa.³¹ Aunque en la década de 1920, Marc Bloch no era el único en usar este método, Henri See y Henri Pirénne también lo emplearon, su artículo “Pour une histoire comparée des sociétés européennes” para la *Revue de synthèse historique*, publicado en 1928 se ha constituido en referencia obligada para los interesados en este método.³² En español, Ciro Cardoso y Héctor Brignoli escribieron sobre el método utilizando sobre todo las ideas del propio Bloch y la definición del programa de historia comparativa de la Universidad de Brandeis ubicada en Waltham, Massachusetts, USA.³³ Aunque al hablar de historia comparativa básicamente se hace alusión al contraste entre dos naciones, en la actualidad varios autores defienden la

³¹ Bloch define el método comparativo equiparándolo con la lingüística comparada y puntualizando las bondades del análisis por comparación. Para que pueda haber una comparación histórica debe existir también cierta similitud o analogía entre los fenómenos estudiados y ciertas diferencias entre los ambientes en los que ocurren tales fenómenos. Bloch señala que se privilegia la historia comparada entre estados o países. El método se puede usar de dos formas distintas dependiendo el caso de estudio: las unidades de comparación son sociedades lejanas en tiempo y espacio. El ejemplo más clásico lo constituyen los estudios comparativos entre Grecia y Roma. El segundo caso está constituido por sociedades contemporáneas y vecinas geográficamente. Bloch ilustra ambos ejemplos con la lingüística general y la lingüística comparada, respectivamente. Considera que los estudios monográficos resultarían más útiles si tuvieran una visión más amplia y sus autores indagaran casos semejantes a su objeto de estudio en otros sitios, pues ello otorgaría mayor precisión a sus conclusiones y se quitaría el acento de que lo que ocurre en una localidad, región o país son fenómenos únicos. No indagar casos parecidos en otras latitudes cierra la oportunidad a nuevas interrogantes. El estudio comparado entre dos sociedades permite descubrir ciertos fenómenos que de otra forma permanecerían en la oscuridad. Comparar no equivale a apuntar solamente semejanzas, sino sobre todo diferencias.

³² Marc, Bloch, “Toward a Comparative History of European Societies” en *Enterprise and Secular Change. Readings in Economic History*, ed. Frederic C. Lane, Jelle C. Riemersma, London: George Allen and Unwin LTD, 1953. pp. 494-525 [The American Economic Association Series]

³³ Ciro Flamarion S. Cardoso y Héctor Pérez Brignoli, “El método comparativo en Historia” en *Los métodos de la historia. Introducción a los problemas, métodos y técnicas de la historia demográfica, económica y social*, Barcelona: Crítica, 1986. pp.339-346.

idea de emplear el método para analizar no sólo estados-nación, sino también regiones e incluso localidades pequeñas.³⁴

³⁴ Véanse Deborah Cohen y Maura O'Connor "Comparative History, Cross-National History, Transnational History—Definitions"; Peter Baldwin, "Comparing and Generalizing: Why All History Is Comparative, Yet No History Is Sociology"; Heinz-Gerhard Haupt y Jürgen Kocka, "Comparative History: Methods, Aims, Problems"; Nancy L. Green, "Forms of Comparison"; Deborah Cohen, "Comparative History: Buyer Beware" y Michael Miller, "Comparative and Cross-National History: Approaches, Differences, Problems" en *Comparison and History. Europe in Cross-National Perspective*, ed. Deborah Cohen & Maura O'Connor, New York, London: Routledge, 2004. El texto reúne además una extensa bibliografía sobre el tema.

MÉXICO ESCINDIDO

Tras la lucha armada, el país se encuentra en un proceso de búsqueda. En política hay un proceso de institucionalización de los logros revolucionarios, así como la imposición de una serie de valores liberales cuya herencia se remonta por lo menos al siglo XIX, pero cuyas raíces podrían rastrearse hasta la revolución francesa. En aspectos económicos existe un afán por modernizar al país y crear las condiciones de mercado que le permitan recuperar las décadas perdidas por la revolución armada. El progreso del país implicaba no sólo abreviar en el liberalismo político y económico, sino también transformar la sociedad para ajustarla a las condiciones que la nueva nación revolucionaria exigía. La vida cultural del país no fue ajena a dichas transformaciones.

En los aspectos culturales hay un fuerte apoyo a los movimientos nacionalistas y surgen varias escuelas que a través de diversas formas de expresión buscan encontrar y plasmar la esencia de lo mexicano. Hay una lucha entre el nacionalismo y el cosmopolitismo. Aunque desde el Estado se promueve el nacionalismo a través de la educación, los medios de comunicación y la implantación de fiestas cívicas, la tendencia cosmopolita da la batalla. México en su interés por mostrarse como una nación moderna toma las ideas de vanguardia que vienen de fuera. País escindido continúa debatiéndose entre la cultura indígena y mestiza y las culturas estadounidense y europea.³⁵

³⁵ Alan Knight tiene un par de artículos que revelan la forma en que los diferentes grupos sociales pugnaron por imponer su visión hegemónica del país: "Revolutionary Project, Recalcitrant People: Mexico, 1910-1940" en *The Revolutionary Process in Mexico: Essays on Political and Social Change, 1880-1940*, ed. Jaime E. Rodríguez O., Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1990. En este

Irene Vázquez coincide con Knight y con Pérez Montfort en que el eje rector del proyecto gubernamental posrevolucionario es el progreso. Puntualiza que la mayor parte de la élite intelectual y artística coincidía con esa concepción del mundo y por ello su producción avala al nuevo proyecto de nación.³⁶ A pesar de su visión compartida, había diferencias respecto a la incorporación de lo popular o no a las nuevas corrientes culturales. Vázquez señala la manera como estos grupos se apropiaron y reelaboraron algunas manifestaciones populares que más tarde se convertirían en símbolos nacionales.³⁷ Esta revaloración y reconstrucción de símbolos en buena medida fue emprendida por las élites artísticas e intelectuales a través de conferencias, cursos, asesorías al Estado, publicaciones, etcétera.

Toda esa labor significó la voluntad de transmitir sus conocimientos a un mayor número de personas, pero también tuvo que ver con el deseo de encontrar tribunas difusoras de sus intereses y preocupaciones, los cuales, o bien eran independientes del nuevo proyecto cultural, o bien lo hacían suyo.³⁸

artículo muestra como la cartografía cultural de México se fue construyendo a partir de distintos proyectos, desde grupos en el poder ya fuera gubernamental o religioso y la respuesta o resistencia que la gente opuso a esos proyectos culturales. "Estado, revolución y cultura popular en los años treinta" en *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, coord. Marcos Antonio Tonatiuh Águila y Alberto Enríquez Perea, México, UAM-Azcapotzalco, 1996. [Col. Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. Serie Historia.] Aquí analiza la lucha existente por imponer una ideología dominante en México durante la década de 1930. Puntualiza que en ese período se enfrentan dos instancias que a su vez se encuentran fracturadas a su interior: el Estado mexicano y la Iglesia católica. Ricardo Pérez Montford coincide con esta visión y señala en varios artículos que los gobiernos posrevolucionarios a diferencia de lo que ocurre en el porfiriato buscan la mexicanidad no en las elites y las clases medias, sino en las clases populares. Véase: "Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria en México, (1920-1930)" en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México: CIESAS-CIDHEM, 2000. pp. 35-67. [Col. Historias], *Estampas del nacionalismo cultural mexicano: diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México: Ciesas, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2003.

³⁶ *Ibid.*, p. 1.

³⁷ *Ibid.*, p. 4.

³⁸ *Ibid.*, p. 7

EL CINE EN LOS AÑOS TREINTA: POSIBILIDADES CREATIVAS

La industria cinematográfica en la primera mitad de los años treinta se encontraba en una situación semejante a la que hubo durante los inicios del cine mudo. Al ser una industria en construcción todavía no se institucionalizaban las formas de trabajo, los participantes solían tener más entusiasmo que oficio además no se contaba con muchos recursos económicos. Ello posibilitó, y en algunos casos prácticamente obligó, a que los cineastas tuvieran que echar mano de todos sus recursos creativos para salir del escollo que implicaba la falta de dinero. Esas mismas circunstancias otorgaron libertades creativas que se perderían bien por la censura o bien por la seguridad de producir un cine más complaciente que atrajera a mayores cantidades de espectadores. Coincidió con el doctor De los Reyes cuando asevera que la recién industrialización permitía mayor libertad creativa y ello ayudó a que los artistas abordaran la realidad bajo su propia óptica. Por su parte, Julia Tuñón, señala que la llamada época de oro del cine mexicano se inicia en 1931 con la *Santa* de Antonio Moreno por ser la primera película con sonido óptico y por mostrar a la prostituta buena como personaje arquetípico del cine nacional.³⁹ Considera que la década de los treinta constituye una época de experimentación y de búsqueda. Moisés Viñas señala que el cine mexicano de esa época era producido por una clase media amedrentada ante los avances de la clase popular en la educación, la vida pública y la economía. Esa contrariedad fue el pivote que desató la inspiración de los cineastas y por ello en esa época los géneros alcanzan su máxima expresión creativa y surge también “la fantasía de terror” con películas como *La Llorona* de Ramón Peón y *Dos Monjes* de Juan Bustillo Oro. Resulta

³⁹ Julia Tuñón, "Por su brillo se reconocerá: La edad dorada del cine mexicano" en *Somos: Uno. 10 aniversario. Época de oro del cine mexicano de la A a la Z*, año 11, no. 194. 1 de abril del 2000. P.11.

curioso, sin embargo, que no menciona *El Fantasma del Convento*. Quizá su omisión se deba a que centró su atención en la trilogía sobre la revolución dirigida por Fernando de Fuentes.⁴⁰

Como se anotó antes, la pugna que había en la sociedad mexicana en todos aspectos se puede apreciar también en la producción cinematográfica. El cine oscila entre el nacionalismo que predominaba en ese momento y una tendencia más cosmopolita que busca integrar a la experiencia fílmica mexicana elementos estilísticos europeos como el expresionismo alemán. En *Vida cinematográfica*,⁴¹ Juan Bustillo Oro reconoce su interés “con las demoníacas potencias del alma” y el contacto que tuvo con esta cinematografía en el cine Fausto que se ubicaba a sólo dos cuerdas de su casa. Al narrar su encuentro como espectador de *El doctor Jekyll y mister Hyde* dice:

No recuerdo filme más impresionante. El extraño decorado, la fotografía imprecisa, la eficacia de los actores, en su totalidad desconocidos, todo me causó el más profundo sacudimiento.

Había algo ahí que era mucho más que una historia: la denuncia de fuerzas indomeñables [sic] del alma, de las que todos podemos ser víctimas; algo que más tarde siguió deslizándose en las películas de Wiene, de Rye, de Murnau, de Lang, de Leni. En **El gabinete del doctor Caligari**, en **El Golem**, en **Nosferatu**, en **Fausto**, en **El gabinete de las figuras de cera**, en **Las tres luces**.

Este cine, del que se ha dicho que deformaba al mundo y a las cosas a la manera del ‘cubismo’ y de otras escuelas pictóricas, me pareció, al pasar por su experiencia, que tenía más preocupaciones más de fondo que las meramente estéticas, aunque ciertamente su sentido de forma entrase por nuevos caminos. La aparición de seres del inframundo, que sólo se dirían irreales juzgándolos con superficialidad: el cadáver ambulatorio de Nosferatu, las andanzas del impasible sonámbulo de Caligari, las animaciones diabólicas del Golem, las apariciones de Mefistófeles, el delirio de pecado provocado por la peste en Florencia y otras cosas más, eran parte de un universo que emergía de las corrientes no lúcidas de la mente. Todo eso, en fin, incursionaba por la zona onírica.⁴²

⁴⁰ Moisés Viñas, “La estapa preindustrial (1929-1935)” en *Historia del cine mexicano*, México: UNAM-UNESCO, 1987. (Colección Documentos Fílmicos, no. 9. Historia del cine mexicano).

⁴¹ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México: Cineteca Nacional, 1984.

⁴² *Ibid.*, p. 37

Bustillo Oro participa en la construcción de la industria fílmica nacional en la década de 1930, aunque ya había incursionado en 1927 con *Yo soy tu padre* que no tuvo mayor éxito pero en la que utilizó el maquillaje de actores a la manera expresionista.⁴³ Abandona la cinematografía durante unos años y después trabaja junto con Mauricio Magdaleno en El Teatro de Ahora. A partir de 1933 vuelve a integrarse en la industria fílmica ya que al regresar de un viaje a España es invitado a participar en un pequeño grupo involucrado con la cinematografía y le piden escribir guiones. Su colaboración en esta incipiente industria estaba llena de buenos augurios. Los columnistas de periódicos como *El Universal* lo consideraban como uno de los pocos elementos ilustrados. Confiaban que su erudición y sus estudios universitarios se traducirían en mejorar los guiones para las películas en que colaboraba y cuando se anunció su intervención en *Dos monjes* se esperaba que la película trascendiera la mediocridad de las cintas nacionales.

Hay dos nuevos valores de la cinematografía nacional que van a dar mucha guerra: Bustillo Oro como director, y Agustín Jiménez, como cinefotógrafo. Los dos son el más claro exponente de lo que pasará, en el cinema nacional, cuando las cosas se hagan con la cabeza y no con los pies. Es necesario considerar que se necesita ya un escalafón en nuestros estudios, para que asciendan los más aptos, los más preparados. Entre un 'técnico' sin cultura y un muchacho de claro talento y decidido espíritu de superación, nadie debe dudar, aunque se juegue el albur de confiar una pesada tarea a un principiante. Bustillo Oro, ha sido, años atrás, un enamorado del cinema; construyó una película que no pudo salir al mercado y durante años estuvo observando la marcha del cinema con ojos sagaces y curiosos. Después, bajo la égida de Fernando de Fuentes, dió [sic] el brinco necesario para ser, ya no espectador, sino actor en el proceso evolutivo. Y construyó argumentos, hizo adaptaciones, atisbando siempre la marcha de la producción.

⁴³ Véase *Homenaje a los iniciadores del cine en México (1896-1938)*, México, Cineteca Nacional, Dirección General de Cinematografía, s/f. Col. Cuadernos de la Cineteca, no. 9. 157 pp. Véase también Rossy Mischne Szczupak, *Elementos expresionistas en dos obras dramáticas de Juan Bustillo Oro*. Puebla: Universidad de las Américas, 2003. (Tesis de licenciatura: Teatro. Departamento de Artes Plásticas y Teatro, Escuela de Artes y Humanidades). Tesis digital: http://140.148.3.250/u_dl_a/servlet/mx.udlap.itc.iales.htm.Block?Thesis=546&Type=c&Chapter=2

Ahora, es justo que empuñe el timón del barco y llegue hasta la cinematografía nacional, con nuevos alientos, con ideas nuevas...⁴⁴

En sus memorias hay un par de apartados en los que narra cómo involucró se en los proyectos para filmar *El fantasma del convento* junto con Fernando de Fuentes y Jorge Pezet; y meses después en *Dos monjes*. Resulta interesante la manera como se dio el proceso de creación de ambas cintas, así como el de filmación, pues ilustra la forma de hacer cine durante los años treinta y permite apreciar el trabajo artesanal de los participantes, las dosis de improvisación y la creación colectiva que además estaba sujeta a los avatares del financiamiento económico.

Ya se ha dicho que Bustillo Oro tenía fuerte inclinación por el cine europeo en general, y por el alemán en particular. En una de sus constantes escapadas a las funciones de cine conoció a Fernando de Fuentes quien después se convertiría en uno de sus más entrañables amigos. Simpatizaron debido a sus gustos fílmicos y tiempo después trabajarían juntos en varias ocasiones. Pronto se dedicó con pasión a escribir guiones cinematográficos. Quizá el más relevante fue *El compadre Mendoza* basado en un relato de Mauricio Magdaleno. Intentó buscar financiamiento para dirigir esa obra, sin embargo, aunque consiguió que se interesaran en la historia, al final los productores decidieron contratar a un director experimentado: Fernando de Fuentes. Bustillo Oro tuvo que conformarse con ser el guionista y con el cargo honorario de codirector. Sin embargo, no tenía poder alguno para imponer su voluntad y tuvo frecuentes discusiones con Fernando de Fuentes, según cuenta él mismo. El éxito de *El compadre Mendoza* abrió las puertas a ambos creadores y de hecho trabajarían juntos en otro proyecto: *El fantasma del convento*.

⁴⁴ Carlos Noriega Hope, "De todo un poco" en suplemento dominical de *El Universal*, México: 30 de septiembre de 1934. p. 2

Bustillo Oro refiere, no obstante, que dicha cinta tuvo poco impacto en él. Las razones: nunca consiguió tener una copia del argumento original y además el guión se hizo en colaboración entre él, De Fuentes y Jorge Pezet. Este último era un apasionado de las momias por lo que decidió contar una historia de horror.

Tenía don Jorge enamoramiento cinematográfico por las momias del Carmen o de Churubusco, no recuerdo bien. Quería una cinta de horror, pero su historia era muy vaga. Se sacaba en claro apenas que unos viajeros extraviados daban con un escondido monasterio, donde sufrirían una noche de terror entre las momias allí abandonadas. Fernando era muy poco amigo de fantasmagorías. [...] Yo sí tenía cierto gusto por lo quimérico, incluyendo lo terrorífico.⁴⁵

Para escribir el guión, Bustillo Oro releyó a autores como Gautier, Hoffmann y Leroux. Escarmentado por la experiencia de guionista en *El compadre Mendoza* decidió no involucrarse en asuntos de dirección. *El fantasma del convento* fue muy elogiada mientras que *El compadre Mendoza* no tuvo buena acogida pues trataba sobre la revolución y todavía en los treinta era un tema que hería susceptibilidades.

Su gran oportunidad para dirigir cine se daría de manera más bien fortuita. Asiduo asistente a cafés bohemios, fue en uno de ellos donde un joven de aspecto desaliñado, de apellido San Vicente, lo abordó y le ofreció la dirección de un guión de José Manuel Cordero. Cuenta Bustillo Oro que se encontraba en el café Tupinamba que solían frecuentar algunos chiflados con grandes sueños de fama. Por ello cuando San Vicente le propuso dirigir la cinta no creyó que fuera cierto y siguió la conversación en plan de guasa. Sólo que el joven le dio incluso un cheque y le hizo firmar un contrato. Junto con dichos documentos, recibió escrita la idea argumental de *Dos monjes*, así como un listado de producción en el que se estipulaba la participación de Magda Haller, Carlos Villatoro y Víctor Urruchúa como protagonistas, así como la colaboración de

⁴⁵ Bustillo Oro, *Vida cinematográfica...*, [1984] p. 107.

Agustín Jiménez en la fotografía. De inicio, la dirección se le había propuesto a Chano Urueta, pero éste tuvo fuertes conflictos con los productores pues éstos eran católicos declarados, cosa que molestó al director.⁴⁶ Ante la escasez de directores los productores optaron por escoger a Bustillo Oro gracias a la intermediación de Agustín Jiménez.⁴⁷ El argumento era breve y no daba para una película de una hora, sin embargo, el problema fue resuelto cuando a Bustillo Oro se le ocurrió contar la misma historia desde dos puntos de vista diferentes. Además desde un principio tuvo claro que con dicho guión podía aprender en cuanto a técnicas y estilos.

Como la anécdota se refería a dos amigos que amaban a la misma mujer, se me ocurrió dar dos versiones de aquel amor, una por cada enamorado. Y para salvarlas de vulgaridad, les daría clima irreal, haciéndolas entrar en un ambiente 'expresionista'. De este modo ampliaría el asunto, lograría efectos cinematográficos no comunes y cedería yo a la profunda influencia que los viejos alemanes sellaron en mi imaginación. Necesitaba yo que mi primera película sonora tuviera ciertos visos de extraordinaria, saltar de modo llamativo al mundo de la dirección. Y como el argumento no lo permitía, comprendí que el acento del filme no debía recaer en el drama, sino en el juego de las secuencias y de las imágenes.⁴⁸

Bustillo Oro dedica varias páginas a rememorar la creación de esta cinta, pues con ella iniciaría realmente su fructífera carrera como director fílmico. Además considera que fue la única película que pudo realizar con entera independencia y de allí que se permitiera experimentar en cuanto a la historia y la técnica cinematográfica.

A diferencia de Chano Urueta, él no tuvo problema alguno para emprender la dirección de *Dos monjes*. El hecho puede tener varias razones. En *Vida*

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 111-112.

⁴⁷ Sobre Agustín Jiménez véanse los estudios de Elisa Lozano, "El otro Agustín Jiménez" en *Alquimia. Agustín Jiménez. La Vanguardia*, núm. 11; "Agustín Jiménez" en *Luna Cornea. México Cinema*, núm. 24. y Carlos A. Córdoba, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México: RM, 2005. La primera se ha encargado de analizar sobre todo la labor de Jiménez en la cinematografía, mientras que Córdoba se ha concentrado en su trabajo de foto fija.

⁴⁸ Bustillo Oro, *op cit.*, [1984] p. 114.

cinematográfica, en *México de mi infancia*⁴⁹ y en *Viento de los veintes*, las tres obras autobiográficas, Bustillo Oro se declara heredero del liberalismo decimonónico y anticlerical. En *Vida cinematográfica* narra incluso algunos conflictos que llegó a tener con la iglesia católica debido a sus películas, sin embargo acepta el encargo porque ello le permitía tanto la posibilidad de adaptar el guión, que él mismo consideraba pobre, así como la oportunidad de dirigir la cinta. Su gran deseo era convertirse en director y ya llevaba varios fracasos pues los productores lo consideraban demasiado inexperto. Así que emprender esta misión le permitía no sólo iniciar sus labores de dirección sino ganar experiencia y dinero. Por lo tanto el que los productores fueran católicos no le representaba problema alguno, a pesar de su anticlericalismo. Además, aunque en sus obras biográficas él construya una imagen de sí mismo enmarcado por la tradición liberal y anticlerical decimonónica, no podía quitarse la carga cultural con la que fue criado dentro de su familia ni la de la misma sociedad mexicana de clase media a la cual pertenecía. A pesar de él mismo y de su discurso, tenía bien interiorizados los valores católicos. Esto queda representado en su cinta y, de hecho, también en sus escritos.

Narra que su madre, aragonesa, inculcó en él y sus hermanos un catolicismo fundamentado en la virgen del Pilar; pero al mismo tiempo un catolicismo que desconfiaba de los curas. “No era que mi madre ardiese en celo católico, que en su práctica religiosa siempre se mostró de mucha templadura y de moderado fervor. Toda la predicación que de ella recibimos, se redujo al catecismo del padre Ripalda; y el acendrado sentimiento de moralidad que nos inculcó desde muy pequeños [...]”⁵⁰ De

⁴⁹ Juan Bustillo Oro, *México de mi infancia*, México: Talleres Gráficos de la Nación, 1975. (Colección Metropolitana).

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 139-140.

su padre refiere: “Papá Juan, cuya juventud cruzó entre la lucha de conservadores y liberales, [...] si no se convirtió en un verdadero *comecuras*, sí se hizo al espíritu del tiempo nuevo y acabó en ‘liberalote’.”⁵¹ De cualquier manera, Bustillo Oro pasó varios años de su infancia en un colegio católico: “el de Nuestra Señora de la Luz”. Sin embargo cuando las condiciones económicas de la familia empeoraron fue sacado de esa institución y enviado a una escuela oficial y laica. Allí, refiere, aprendería sobre las diferencias sociales, las carencias de alumnos y profesores y construiría su identidad mexicana.

De sus textos autobiográficos se desprende que la participación de los cineastas en ciertos proyectos estaba determinada por lazos de amistad y que además eran tan pocas las posibilidades para filmar que en cuanto había una se tomaba aunque los argumentos fueran exiguos. También se puede apreciar que *Dos Monjes* fue no sólo su ingreso al mundo de la dirección, sino que le permitió tener control de lo que ocurría dentro del set, incluso de la fotografía, pues a pesar de contar con Agustín Jiménez, por ser éste también nuevo en la industria seguía al pie de la letra las indicaciones del director. Cuando los productores intentaron cambiar el aspecto de alguno de los personajes, Bustillo decidió jugársela, no obedecer órdenes y así tener control de la cinta. Aunque el argumento fue adaptado para lograr la extensión de una cinta comercial, lo verdaderamente importante fue la oportunidad de utilizar elementos del cine expresionista alemán del que tanto gustaba y además emplear recursos técnicos no usados antes en México, como la grúa.

Quando se estrenó la grúa--primera que se fabrica en México para asuntos cinematográficos-- durante la filmación de "Dos Monjes", el flamante camarista Agustín Jiménez, fué [*sic*] un verdadero héroe de leyenda. Al subirse al aparatito temblaba como un azogado y estaba

⁵¹ *Ibid.*, pp.141-142.

lívido. Se despidió de todos como si fuera a emprender su último viaje, pues estaba casi seguro que la cosa iba a fallar, teniendo como resultado una caída de varios metros de altura y, por ende, nada menos que la Parca... Pero a medio camino principió a contemplar, con su ojo artístico, cómo se heroseaba el 'set', visto a ojo de pájaro, y olvidando el miedo pidió que le subieran la grúa más y más... ahora ya está acostumbrado y sube al aparatito con tal desenfado, como si fuera a tomarse un café con leche.⁵²

Con el tiempo se dio cuenta que no siempre era posible experimentar y que para vivir de la cinematografía en México era necesario negociar⁵³ con productores, actores, distribuidores y espectadores. Álvaro Vázquez narra varios ejemplos de cómo casi todos los participantes en la filmación de una película tenían una opinión respecto a lo que era adecuado mostrar en la pantalla.⁵⁴ Productores, directores, guionistas, actores y otros participantes compartían, en buena medida, los valores morales de la clase media de la época. Éstos a su vez eran reflejo de los valores del público asistente a las salas de cine.

⁵² Ingeniero Gayo "El mentir de las estrellas" en *El Universal Ilustrado*, México, 4 de octubre de 1934. p. 13.

⁵³ Christine Gledhill, "Pleasure Negotiations" en Pribram, E. Deirdre, comp., *Female Spectators: Looking at Film and Television*, Londres y Nueva York: Verso, 1988, citado en Celestino Deleyto, *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona: Paidós Comunicación, 2003. [Col. Cine] Gledhill considera que el significado de los filmes no son impuestos sobre el público y que éste a su vez no los consume de manera ingenua, sino que dicho significado "surge de una pugna o negociación entre distintos marcos de referencia, distintas motivaciones y distintas experiencias".

⁵⁴ Álvaro Vázquez Mantecón, "Comercio, arte y moraleja en el cine de los años cuarenta" en *Fuentes Humanísticas* no. 28, Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco, pp. 163-177. Apunta que incluso directores como Juan Orol "(...) se preocupaba(n) mucho por educar moralmente a sus espectadores". Los actores no eran excepción y también opinaban sobre la moral planteada en la cinta. Algunos incluso rehusaban hacer algunas escenas pues su imagen se vería dañada ante el público.

EL FANTASMA DEL CONVENTO Y DOS MONJES

El fantasma del convento y *Dos monjes*, ambas cintas producidas y exhibidas en 1934 con sólo unos meses de diferencia, tienen varios elementos comunes: relatan la historia de dos amigos que se ven enfrentados por el amor de una mujer y ambos se encuadran principalmente dentro de un convento. En ambas cintas la noche juega un papel determinante pues es el espacio temporal donde ocurren las acciones centrales. Además en ambas participa Juan Bustillo Oro, en la primera como guionista y en la segunda como director y adaptador del guión.

El fantasma del convento se desarrolla en la década de 1930. Narra la historia de tres amigos que se pierden en la montaña y son llevados por un extraño personaje y su perro a pasar la noche en un convento cercano. Allí, Cristina, esposa de Eduardo, se transforma por completo, e intenta seducir a Alfonso, el mejor amigo de su marido.

Una vez allí comienzan a ocurrir sucesos extraños: el guía desaparece en medio de la noche, en el interior del convento algunos muebles se encuentran en posiciones extrañas y al reacomodarlos vuelven a la posición inicial. Los tres son enviados a distintas celdas, al estar apartada de su marido Cristina aprovecha varias ocasiones para tratar de seducir a Alfonso, sin embargo éste tiene un fuerte sentimiento de culpa y aunque desea a la mujer de su amigo no cede por completo a sus encantos. Al recorrer el laberíntico convento tratando de resolver su propio caos interno, Alfonso descubre una celda clausurada con una enorme cruz de madera. Su curiosidad es interrumpida por un monje que lo lleva de vuelta a su celda. Mientras tanto, Cristina va a donde se encuentra su marido, allí discuten y Eduardo le reclama su interés y constante defensa

de Alfonso. Al tiempo que transcurre la discusión, aparece en la pared la figura de un murciélago, de la cual hablaré más adelante, que logra atraer su atención y que posteriormente se desvanece no sin causar terror en la pareja.

Reunidos de nuevo, hambrientos, discuten. Al poco tiempo, un monje los lleva al refectorio. Mientras cenan, los invitados se dan cuenta que sus anfitriones tienen manos esqueléticas y que junto al padre superior se encuentra el perro gran danés que vieron con el hombre que los llevó al convento. Preguntan por el animal y el prior señala que *Sombra* nació dentro de las paredes monacales y que nunca ha salido. Cristina continúa sus coqueteos y escribe en la mesa la palabra *cobarde*. El padre superior se da cuenta y relata la historia del monje maldito que vivió en la celda clausurada. Su relato sirve como lección moral a los posibles amantes. El religioso narra que la celda fue habitada por un monje que había llegado al monasterio para alcanzar el perdón de su gran pecado: seducir a la mujer de su mejor amigo. Había pactado con el diablo para lograr su objetivo y buscaba librarse de la culpa en el convento. Sin embargo, al morir, “el maligno” volvió para buscar su alma. Maldito como estaba, a pesar de haber recibido sepultura, su cadáver volvía de tiempo en tiempo a su celda. Los rezos de los monjes no habían sido suficientes para salvar su alma. En este punto ambas historias se entrelazan.

Un fuerte viento amenaza la seguridad del recinto. Los monjes van a la sala capitular donde realizan un ritual de oraciones con el fin de que el maligno abandone el convento y evitar que el cadáver maldito vuelva a su celda. Los amigos los espían. El viento cesa. En apariencia los monjes han triunfado sobre el mal y vuelven al refectorio. Los amigos se les han adelantado y se dan cuenta de que los panes se han convertido en cenizas. Al volver, el padre prior los recrimina por su curiosidad. De repente se

escuchan tres toques indicando que el cadáver del monje ha vuelto al convento y que la lucha contra el mal debe seguir. Cristina representante viva del pecado intenta seducir nuevamente a Alfonso. Éste se niega y al deambular por el convento llega a la celda maldita. La puerta se abre, invitándolo a entrar. Adentro, Alfonso ve el cadáver del monje y, contra su resistencia inicial, decide ceder a su pasión. Busca el libro prescrito que le permitirá alcanzar el objeto de su deseo. Alfonso desea ver muerto a su amigo para conseguir a su mujer. Mira al libro que ha sido señalado por el cadavérico brazo del monje y en la portada aparece la palabra: "Morirá". Cierra los ojos, y al abrirlos ve a Eduardo muerto, ocupando el lugar del monje. Se arrepiente, pero es demasiado tarde. Cae desmayado. A la mañana siguiente, Eduardo y Cristina lo encuentran tirado fuera de la celda clausurada. Lo despiertan. Se encuentra feliz de que Eduardo no hubiera muerto y de que todo haya sido un sueño. Los tres buscan salir del edificio. Encuentran a un velador que extrañado les pregunta qué hacen en el museo. Ellos aseguran que pasaron la noche en el convento albergados por los religiosos del lugar. El velador los lleva a una sala donde se exhiben las momias de los frailes. Incrédulos, van a buscar el refectorio, pues están convencidos de la realidad de sus vivencias nocturnas. Una vez en el comedor, Cristina encuentra la palabra que marcó en la mesa mientras cenaban. Finalmente se alejan del convento-museo en dirección a la población cercana. No logran descifrar si lo que vivieron fue real o no.

Dos monjes, ubicada en el siglo XIX, narra la historia de un triángulo amoroso, sin embargo lo hace a partir de dos puntos de vista diferentes, como lo planteó Bustillo Oro. La cinta inicia en un convento. El hermano Javier delira y el resto de la comunidad procura brindarle alivio. Recién ha llegado al monasterio el hermano Servando. Se le encomienda tratar de ayudar al enfermo. Al entrar a la celda, Javier lo ataca con un

crucifijo. Los monjes se alarman. El prior habla con Javier quien decide confesar el motivo de su ataque. En un largo *flashback* relata el motivo que lo enemistó con el ahora hermano Servando. Narra su vida como músico. Habita una casa junto con su madre. Una de las habitaciones es utilizada como sala de música. Allí pasa largas horas componiendo y debido a su enfermedad, tifoidea, no sale mucho de su casa. Desde la ventana de su estudio ve a la vecina de enfrente quien sufre constante maltratos por parte de los dueños de la casa, aunque no se aclara nunca si son sus padres o sus tutores. La madre de Javier pronto se da cuenta del interés de Javier por Ana. A los pocos días, el músico es testigo de la visita de un hombre a la casa vecina y como poco después hay una disputa entre la joven y los que parecen ser sus tutores o padres quienes la echan a la calle. La madre del tísico la recibe en su casa. Ana y Javier pasan largas horas juntos. Él le enseña a tocar el piano, ella se dedica a embellecer la habitación. A diario coloca jarrones de rosas en la mesa del estudio y también organiza las partituras del músico. Además se le ve realizando labores de punto. Con el tiempo ambos jóvenes entablan una relación amorosa. Nada parece empañar su felicidad. Incluso la propia madre de Javier se muestra alegre por ese noviazgo. Pronto hacen planes para casarse. Lo único que enturbia la dicha de Javier es la ausencia de su mejor amigo, Juan. Un aventurero que se ha dedicado a recorrer el mundo. Una noche, el músico sueña con su viejo amigo. Sueño que resultará premonitorio pues a los pocos días el amigo vuelve a la ciudad y lo busca. La madre le dice a Javier que tiene una visita: Juan que ha vuelto y desea retomar su amistad. Los amigos se envuelven en fuerte abrazo. Ambos relatan lo que ha pasado en sus respectivas vidas durante la ausencia del viajero. Javier le cuenta entusiasmado que continua siendo un músico pobre y enferme, pero que ahora tiene una motivación que lo anima a salir adelante. Se ha enamorado y está próximo a casarse. Juan se alegra. Ana entra en la habitación y

Javier la presenta como su prometida. A partir de este momento, la relación de los tres personajes se estrecha. Juan visita a la pareja todos los días. Parecen felices. La única que se muestra perspicaz es la madre que se ha dado cuenta de la atracción entre Ana y Juan. Pasa el tiempo y de manera repentina Juan deja de frecuentar la casa. Javier se preocupa. Finalmente los amigos hablan y Juan confiesa que ha decidido irse de viaje de nuevo. Sin embargo, antes de partir le pide a Javier que vaya a ver a su notario para arreglar algunos asuntos. La madre lo acompaña dejando a Ana sola en la casa. Juan regresa a la casa de Javier y se encuentra con Ana. Le confiesa su amor y la abraza. Esta escena es presenciada por el músico quien retornó súbitamente a la vivienda. Se enfrenta con su amigo. En la disputa Juan saca una pistola y dispara. Ana se interpone y recibe la bala destinada a Javier. Muere. Acaba el *flashback*.

Javier confiesa al prior que al ver a Servando (antes Juan) ha renacido en él toda su ira y pensó que la presencia de su ex amigo en el monasterio era una señal enviada por Dios para que Servando recibiera su castigo. El prior le hace ver que ahora no sólo ha pecado por intentar matar a un hermano, sino también por soberbia. Se dirige entonces a auxiliar al hermano Servando. Éste se confiesa y da su versión de lo sucedido. Cuenta cómo tras una larga temporada en el extranjero decide volver a su patria y encontrarse con su amigo. No obstante, su reencuentro lo enfrentó a una dura realidad: Ana es la novia a quien abandonó en su partida, pero ahora está comprometida con su mejor amigo. A diferencia de la primera versión de la historia, en ésta, Juan narra la intensidad de sus sentimientos por Ana y confiesa que la joven sigue enamorada de él. Relata los breves, pero constantes encuentros furtivos que tuvieron Ana y él en casa de Javier. Puntualiza la culpa que, sobre todo, agobia a Ana, y que evita que confiesen a Javier su verdadero sentir. Ana le declara que está con Javier por

su abandono y por no haber recibido noticias tuyas. Además dice sentir cierto afecto por el músico. Juan le propone decir la verdad y empezar una vida juntos. Empero, la enfermedad de Javier se recrudece. El médico indica reposo y no recibir impresiones fuertes pues podría ser fatal para el enfermo. La posibilidad de ser los causantes de la muerte de Javier detiene a los amantes y deciden continuar como hasta ahora. Sin embargo Ana realmente se siente culpable y le comenta a Juan que ellos son los que deberían morir pues son culpables por estar enamorados. Deciden separarse. Juan toma la determinación de irse del país nuevamente. Antes de partir quiere ayudar a su amigo dejando cubierta su situación económica. Le pide que vaya a ver a su abogado. Está decidido a no ver a Ana nunca más. Sin embargo, flaquea y la busca. Encuentra a Ana a solas y trata de convencerla de hacer una vida juntos. Ana aparece en camisón y con el cabello suelto. Juan intenta darle un último beso pero ella se resiste pues si flaquea ya no será capaz de separarse de él. El músico entra a la habitación y ve la escena. Se desquicia e inicia una pelea. Ataca a Juan y éste se defiende. Sale a relucir un arma. Juan dispara y Ana, que se ha interpuesto entre los dos hombres, cae al suelo herida por la bala. Muere. Fin del segundo *flashback*.

De nuevo en el convento, Servando (Juan) termina su confesión. Al mismo tiempo, Javier enloquecido se dirige al órgano del monasterio. Una vez allí, toca de manera trastornada la melodía que le había compuesto a su amada y que es el tema musical que se repite en toda la película. La forma en que ejecuta la melodía indica que la locura se ha apoderado de él. Los monjes se acercan al sitio donde Javier toca frenéticamente. Trastornado por completo alucina y en lugar de ver a los monjes que se acercan para ayudarlo, ve una procesión amenazante de seres enmascarados. Al final, Javier deja de tocar el órgano, se levanta del asiento. Da un paso al frente y muere.

ANÁLISIS COMPARATIVO

La noche como tiempo de transgresión.⁵⁵

Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en el *Dictionnaire des symboles*⁵⁶ señalan que para los griegos la noche era la hija del Caos y la madre del Cielo y de la Tierra. La noche engendra tanto el sueño como la muerte, los ensueños, las angustias, la ternura y el engaño. En el pensamiento céltico, la noche simboliza el tiempo de gestación, de germinación, de conspiración que estallará un gran día en manifestación de vida. Entrar en la noche implica acceder a la indeterminación donde se mezclan pesadillas y monstruos, las *ideas negras*. La noche es la imagen del inconsciente y éste se libera en el sueño nocturno. La noche también presenta un aspecto dual: las tinieblas y la preparación para el devenir. En la teología mística la noche simboliza la desaparición de todo conocimiento analítico. Invita a la purificación del intelecto, mientras que vacío y miseria conciernen a la purificación de la memoria; la aridez y la austeridad, a la purificación de los deseos y los afectos sensibles, incluso con las aspiraciones más elevadas.⁵⁷ Ignacio Cabral en “Elementos celestes y terrestres”⁵⁸ apunta que el anochecer es contrario al amanecer “pues las sombras recuerdan a las tinieblas y al momento en que se mete el sol. Aparece en el instante en que Cristo muere en la cruz y está asociado con el punto cardinal Poniente, que es negativo, por pensarse que ahí está la región de los muertos, además de relacionarlo también con el Demonio.”⁵⁹ El

⁵⁵ Stephen Lamia, “Night” en *Enciclopedia of Comparative Iconography. Themes depicted in works of art*, vol. I, ed. Helene E. Roberts, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, pp.651-658, hace un breve recuento de las representaciones de la noche y para ello divide su ensayo en dos categorías: los trabajos figurativos sobre la noche y los no figurativos.

⁵⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 681-682.

⁵⁸ Ignacio Cabral, *Los símbolos cristianos*, México: Trillas, 1995.

⁵⁹ *Ibid.*, p.160

Poniente simboliza la “región de las fuerzas maléficas y [está] asociado con la oscuridad y el Demonio.”⁶⁰

En ambas cintas, la noche juega un papel importante. De hecho, *El fantasma del convento* se desarrolla por completo durante la noche. En ese lapso de tiempo se desatan los conflictos de la cinta. A través de la noche los protagonistas tendrán que luchar contra sus propios deseos y es la noche quien además los propicia. En *Dos monjes*, el tiempo está más fragmentado y en ambos *flashbacks* se aprecia tanto el día como la noche. No obstante, los sucesos en el convento que llevan a la muerte de Javier ocurren durante la noche, de la misma manera que los acontecimientos que desatan la tragedia cuando ambos, Javier y Juan, tenían una vida mundana. Además, Ana muere al anochecer.

La noche, región de oscuridad, de demonios, de predominio del inconsciente, subvierte los valores tradicionales que se viven durante el día. Esto sucede en particular en la cinta dirigida por Fernando de Fuentes. La noche transforma el carácter de los personajes, en particular el de Cristina. Al anochecer comienza las tribulaciones de este grupo de amigos. En la primera secuencia se anuncia la posible caída que pueden sufrir los amantes. Eduardo cae a una barranca de la cual es sacado por Cristina y Alfonso. La barranca representa el peligro de la caída moral que acecha a Cristina y Alfonso si dan rienda suelta a sus instintos. La complicidad que se inicia entre ellos se establece a través de comentarios y sobre todo de miradas. Durante el resto de la secuencia Cristina seguirá las indicaciones de Alfonso contraviniendo los deseos de Eduardo de abandonar la montaña.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 164.



En la noche comenzarán un viaje iniciático hacia lo desconocido,⁶¹ hacia las tinieblas morales y hacia la muerte. Los demonios los acechan. El tránsito de su mundo seguro a uno de incertidumbre se da gracias a la aparición de un personaje desconocido que será su guía en su viaje a los linderos de la muerte. Esto nos recuerda algunos mitos clásicos: Orfeo, Hércules, Eneas. De hecho, el prior es una especie de Tiresias que al relatar la historia pecaminosa del monje condenado anuncia el futuro que los amantes pueden tener de concretar sus deseos. Además, como en tales mitos aparece la figura de un perro. Louis Réaus señala que este animal pertenece tanto al bestiario de Dios como al de Satanás. Indica que entre los orientales es considerado un animal impuro: “el perro es el símbolo de los pecadores que vuelven a sus propios vómitos”.⁶² Réaus ubica el origen de tal acepción en *El Libro de los Proverbios* de Salomón y de allí pasó al *Nuevo Testamento*. Como parte del bestiario de Satanás indica que Eusebio lo compara con el diablo en su *Historia eclesiástica*. Esto lo relaciona en forma directa con la tradición griega donde *Kerberos* es el guardián del mundo subterráneo.⁶³ Como animal del bestiario de Dios, el perro simboliza la fidelidad. Valor en peligro ante los

⁶¹ Sarah S. Gibson y Alicia Craig Faxon, “Journey/Flight” en *Enciclopedia...*, pp. 435-447 citan ejemplos de representaciones de viajes a lo largo de la historia del arte. En la parte dedicada a los viajes al inframundo apuntan que éstos incluyen ejemplos clásicos y cristianos. “The voluntary journey to the underworld is rarely taken for pleasure or even curiosity; this journey usually involves the fulfillment of a task or the deliverance of a loved one.” Las autoras relatan mitos mesopotámicos y griegos que ilustran lo anterior. También hacen referencia a representaciones surgidas a partir de los *evangelios apócrifos* de Nicodemus sobre el viaje que Jesucristo hizo al infierno, o al Limbo para liberar las almas de los patriarcas del Viejo Testamento. También ejemplifican las representaciones artísticas que se han hecho a partir del viaje al infierno de Dante y Virgilio en la *Divina Comedia*.

⁶² Louis Réaus, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona: Ediciones El Serbal, 2000. p. 136 [Col. Cultura artística]

⁶³ *Ibidem*.

intentos de Cristina de seducir a Alfonso. El mismo Réaur comenta que el can, impuro en el mundo antiguo, y entre los orientales, fue rehabilitado en la Edad Media:

Guardián de las casas (*cave canem*), de los rebaños, valiosa ayuda del señor en la caza, es también símbolo de la fidelidad.

El perro pastor, guardián del rebaño, se convirtió en emblema del buen pastor, del obispo. Más tarde, por un juego de palabras con *Domini canis* (perro del Señor), servirá de armas parlantes para los dominicos.

En el mundo feudal, el perro de caza es, como el halcón, el emblema de los nobles. Encarnación de la fidelidad del vasallo a su señor, de la mujer a su marido, figura por ese honor en los monumentos funerarios a los pies de los yacentes. La leyenda de san Roque, alimentado por su perro gozque, también contribuyó a esa rehabilitación.⁶⁴

Para Mariano Monterrosa, el perro significa adulación, avaricia, fidelidad, resurrección, como acompañante de los muertos, es guardián y también representa al sacerdote “porque guía al rebaño.”⁶⁵ Cirlot también se refiere a esta acepción del dogo como “alegoría del sacerdote”.⁶⁶ No resulta fortuito entonces que *Sombra* aparezca al lado del padre prior durante la cena en el refectorio. En ese momento el cerbero se equipara al perro guardián, cuidador del rebaño de Cristo, igual que el prior encargado de vigilar la moral dentro de su convento, pendiente de los posibles amantes y encargado además de luchar durante interminables siglos contra las fuerzas diabólicas que acechan al mundo simbolizado en su monasterio. Además el perro es un psicopompo:

La première fonction mythique du chien, universellement attestée, est celle de **psychopompe** guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie. D'Anubis à Cerbère, par Thot, Hécate, Hermès, il a prêté son visage à tous les grands guides des âmes, à tous les jalons de notre histoire culturelle occidentale.⁶⁷

⁶⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁵ Mariano Monterrosa Prado y Leticia Talavera Solórzano, *Repertorio de símbolos cristianos*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004. p. 171.

⁶⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela, 1997. p. 364.

⁶⁷ Chevalier, *op cit.*, p. 239.

Junto con la misteriosa figura masculina vestida de negro, llevarán a los amigos al convento. Un último simbolismo del cánido, relacionado con Cristina y la noche, es que en algunas culturas como la tibetana, el perro está relacionado con los impulsos sexuales.⁶⁸

Al final de la película, los valores transgredidos, en el caso del monje adúltero, o a punto de ser transgredidos, son restituidos. Con el amanecer el caos, la noche, cede y todo vuelve a la normalidad. La oscuridad desaparece ante la luz. Los demonios nocturnos son dominados y los personajes a su vez dominan sus pasiones. El viento amenazador que se desató en la noche presagiando la llegada del demonio y el castigo al cual se enfrentaría cualquier adúltero, tal como ocurre en el infierno de Dante, tiene su contraparte en una soleada mañana que permite huir del terror vivido por los personajes.

A diferencia de *El fantasma del convento*, cuya acción se desarrolla al amparo nocturno, en *Dos monjes* se alternan día y noche. Sin embargo, las acciones culminantes se desarrollan después del anochecer. El inicio de la cinta de Bustillo Oro, ocurre en un convento después del ocaso. Durante la noche hay un intento de asesinato y Ana es seducida y asesinada hacia la medianoche. En el caso de esta cinta la enfermedad, el invierno y la noche invitan a la muerte. Además la locura de Javier que en algún momento de la cinta es atribuida a la posesión diabólica se recrudece también al anochecer. La noche, pues, invita a trastocar los valores y las situaciones consideradas normales. En la primera escena de *Dos monjes*, los religiosos rezan por el alma de Javier: “Que salga el demonio de la casa del señor” repiten de manera

⁶⁸ *Ibid.*, 243. Chevalier y Gheerbrant realizan un vasto estudio sobre las connotaciones del perro en diversas culturas.

continúa. Desean librarlo de sus males y el prior asegura que aquél está poseído por el demonio. Si se piensa en la actitud de Cristina como una posesión diabólica que la obliga a actuar como súcubo, como demonio seductor; hay otro punto semejante entre ambas cintas. Hay pues dos poseídos: Cristina y Javier. Ambas ocurren al abrigo de la oscuridad.

Durante la noche la locura-posesión de Javier se recrudece, agravándose además por la llegada de Servando. Esto aunado al amor obsesivo y enfermizo por Ana, Javier aún guarda el camafeo con la imagen de su amada en la celda del convento, terminan por romper su estado mental y enloquece. Ataca a Juan con un crucifijo. La confesión no ofrece suficiente alivio y su desquiciamiento es representado no sólo por la deformación de planos, donde las imágenes que deberían ser verticales se muestran perpendiculares indicando la pérdida de la razón de Javier, sino por la música. El tema musical de la película, una melodía romántica que el músico dedicó a Ana, martillea en la mente del autor. Sin embargo, ya no se trata de una melodía armoniosa, por el contrario, es un golpear frenético contra las teclas del órgano, mostrando la angustia, el dolor y la locura del personaje. Esta locura-posesión llegará a su fin sólo con la muerte del personaje.

Desde el inicio de la cinta ya se prefiguraba su destino final: Javier es músico y además está enfermo. Tiene tuberculosis. Su salud física y mental es frágil. Cirlot, señala en su *Diccionario de símbolos* que el músico atrae la muerte.⁶⁹ Además desde el siglo XIX, con el romanticismo hay la imagen del artista que sufre y que gracias a su melancolía es creador. Javier es un músico incomprendido que no ha logrado saltar a la fama y que apenas puede sobrevivir.

⁶⁹ Cirlot, *op cit*, p 326.

Las reuniones que se llevan a cabo entre los amigos y Ana suceden en la noche. En una de las escenas, cuando la madre descubre los sentimientos de Ana y Juan, al advertir a su hijo, le dice que es bueno que ya no pasen tantas veladas juntos. Es al cobijo de la noche que se va incubando la tragedia, cuando Ana y Juan se confiesan su amor. Y es la noche la que desata las pasiones. Ana se deja seducir por Juan, mientras Javier se encontraba junto con su madre en el despacho del abogado de Juan.

La muerte se anuncia no sólo por la enfermedad de Javier, sino por la amenaza del invierno. De hecho hay varias escenas que nos muestran el contraste entre la primavera-vida llena de vegetación y el invierno-muerte con árboles cadavéricos. Como se verá más adelante, el simbolismo de las rosas implica la juventud, la eterna primavera, y la fragilidad; pero durante la escena en que Ana es seducida y muerta, las rosas, en particular los pétalos regados representan la virtud mancillada y también la sangre que la propia Ana derramará al ser castigada.

Seducción vs fragilidad. Perdón vs castigo.

Cristina y Ana son la manzana de la discordia en ambos relatos. Sin embargo la forma en que se interponen entre dos amigos difiere por completo. Cristina es la mujer fatal, la mujer seductora consciente de su sexualidad y ansiosa de satisfacer sus deseos. Por el contrario, Ana es la mujer tímida, recatada, hasta cierto punto, víctima de las circunstancias. En ambas cintas la mujer desata la tragedia, sin embargo tendrán destinos muy distintos.



La imagen de ambas es tratada de manera distinta: Cristina es una mujer citadina y moderna, usa cabello corto, maquillaje, traje sastre ajustado, zapatos altos, sombrero. Para acentuar esta imagen de mujer moderna se le presenta como una mujer de carácter decidido con ideas propias. Simbólicamente, a Cristina, la *femme fatale*, se le asocia con la noche, e incluso con el murciélago⁷⁰ aparecido en la pared mientras los esposos discuten, éste no sólo representa el mal y la muerte, sino la seducción y por ello se le relaciona con Cristina quien tras discutir con Eduardo intenta seducir a Alfonso. Ignacio Cabral Pérez en *Los símbolos cristianos*,⁷¹ a pesar de no mencionar en particular al murciélago, abrevia de manera sucinta en la historia de los símbolos animales y la función que éstos han tenido para ayudar en la construcción de la moralización de la humanidad en distintas culturas, de manera especial en la católica que retomó las fábulas griegas y después creó los *exempla*, narraciones que los curas utilizaban para ilustrar los valores que la comunidad debía observar y cuáles serían los

⁷⁰ En María del Rosario Farga, *Monstruos y Prodigios. El universo simbólico del Medioevo a la Edad Moderna*, Puebla: Benemérita Universidad de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial, Tecnológico de Monterrey, *campus* Puebla, 2005, la autora, en el capítulo "Monstruos, demonio con alas de murciélagos" reconstruye la forma en que las alas de los murciélagos pasaron a formar parte de la apariencia física de los demonios representados en algunas miniaturas francesas europeas del siglo XIII. Indica que en los capiteles de Saulieu y Vezelay, en Moissac y Souillac, los demonios eran representados con alas angélicas; pero cuando se les quitaban perdían "su dignidad de príncipe del aire". Sin alas, los demonios debían arrastrarse, tal como Nosferatu y el *Drácula* de Bran Stoker se arrastran por las construcciones. La solución encontrada fue agregar alas de murciélago: "Alas de pájaro nocturno con membrana tensa sobre la osamenta en punta que no evocan el Paraíso, sino que desprenden la sombra de siniestras regiones". A partir de la segunda mitad del siglo XIII abundan en Inglaterra, Francia y España. "Todo Occidente gótico adopta la moda de las alas nocturnas. A partir de entonces, se concibe a los diablos como seres que habitan en las rocas abruptas y vuelan en las cavernas." Además de rastrear los orígenes de los demonios alados en el cristianismo indaga en el Islam y en religiones orientales para ejemplificar distintas representaciones de demonios alados. En el capítulo "El mundo gótico" dedicado a la "antropología monstruosa" caracteriza tanto el bestiario de Dios como el de Satanás. Al describir el bestiario de Satanás retoma la descripción de Louis Réaus sobre el murciélago. Véase notas 5 y 6. En Mariano Monterrosa Prado y Leticia Tlavera Solórzano, *Repertorio de símbolos cristianos*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004, los autores apuntan que las alas de murciélago son símbolo del demonio porque no tienen plumas ni pelo.

⁷¹ Ignacio Cabral Pérez, *op cit*, pp. 89-108.

castigos por no hacerlo. Louis Réaus en *Iconografía del arte cristiano*⁷² dice del murciélago que en la *Biblia* se le encasillaba como animal impuro, “venía a ser un pájaro diabólico que, se decía, buscaba aferrarse a los cabellos y, como el vampiro, chupar la sangre de los niños dormidos.”⁷³ Lo caracteriza también como una de las encarnaciones del demonio: el príncipe de las tinieblas. Además por ser pájaro y ratón simboliza la duplicidad y por lo tanto la hipocresía.⁷⁴ Esta última acepción se aplica bien al personaje de Cristina pues ella muestra una doble cara: la de esposa que ama a su marido (mientras discuten en la celda de Eduardo, él la acusa de defender y alabar tanto a Alfonso, como respuesta ella le increpa que la acuse de estar interesada en su mejor amigo) y la de la mujer seductora que incita al adulterio.

Aunque S.S. Praver en *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror*⁷⁵ asevera que en el cine el vampirismo si es masculino se representa con murciélagos y lobos, si femenino con serpientes y panteras;⁷⁶ en el caso que nos ocupa, el símbolo del murciélago, como ya se ha indicado antes, representa lo demoníaco y la hipocresía. Pero también sirve para anunciar lo que ocurrirá en el futuro de la narración pues presagia la muerte de Eduardo, y ésta se relaciona en forma directa con la historia del monje maldito. Esta narración dentro de la narración emparenta la conducta del monje con la de Cristina. A pesar de que en la celda quien se enfrenta al dilema de asumir la traición es Alfonso y por consiguiente es quien ocasiona la muerte de su amigo, es Cristina quien toma el papel del seductor y por tanto quien también está relacionada con

⁷² Louis Réaus, *Iconografía del arte cristiano*, trad., José Ma. Sousa Jiménez, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. [Col. Cultura artística]

⁷³ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 135 y 153.

⁷⁵ S.S. Praver, *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror*, New York: Oxford University Press, 1980.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

el símbolo del vampiro-murciélago. El murciélago nos remite al vampiro y éste a su vez es un símbolo del deseo, la sexualidad, la seducción, la carnalidad.

A glance at the history of the word 'vampire' will demonstrate immediately that it is not only power-mad men who act as a source of fear, and of course fascination, in terror film. Originally denoting some supernatural being, one of the 'undead', who sucked the blood of the living to sustain its own existence, the term came to be used, metaphorically, of any person or institution that preyed on others. This metaphorical meaning narrowed, in the early days of the cinema, to denote a woman who set out to use her sexual charms in order to attract, and often to ruin men. Shortened to 'vamp', the appellation could even take on an affectionate tinge; but the threat of the original meaning remained alive even in this monosyllabic contraction.⁷⁷

Ella representa la tentación que el amigo debe vencer. Se convierte en un actor activo que expresa libremente lo que desea aunque ello contravenga las normas sociales de la época. En primera instancia por ser casada y además por mostrar su deseo sexual. El espacio conventual que debiera producir en ella un deseo de relajación espiritual se convierte justo en lo contrario: un espacio que permite y posibilita la ruptura de valores tradicionales. Pareciera que el aislamiento del convento súbitamente lo colocara en un espacio atemporal, y no sólo eso sino incluso en un espacio amoral. En una de las secuencias, Cristina busca a Alfonso:

--Alfonso necesito hablarte

--¿Qué te pasa esta noche?

--Este convento, esta soledad... hoy soy capaz de todo.

--Esto es una locura.

--No importa.

Ella parece ser un súcubo que desea placer sin importar las consecuencias que ello acarrearía. Llevada por su deseo se muestra segura de lo que quiere, un tanto amoral, retadora, transgresora en doble medida por el hecho de desear una relación adúltera y

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 57-58.

que además pudiera consumarse dentro de un espacio dedicado al culto religioso y la oración. Alfonso en una de las escenas le dice: "Tienes algo de infernal esta noche" y agrega: "Eres otra mujer entre los muros de esta celda". En efecto, Cristina actúa como si estuviera poseída, como si su cuerpo y sus deseos estuvieran dominados por fuerzas demoníacas. Gracias a esto se convierte en una especie de Lilith,⁷⁸ contrapuesta a Eva. Cristina es Lilith, vampiresa, *femme fatale*, mujer rebelde, tal como señala Joan Prat Carós en *La raíces del miedo*,⁷⁹ pues

[...] sus actuaciones [de la bacante, la bruja y la vampira] ponen en duda continuamente las bases de la organización social patriarcal que hemos centrado en la familia y en la propiedad privada. Veámoslo: si el control del erotismo femenino por parte del varón es la condición indispensable para la existencia de unos patrones patriarcales, bacantes, brujas y vampiras son adornadas con unos rasgos fuertemente erotizados y sus actuaciones escapan a todo tipo de control masculino.⁸⁰

Aunque Alfonso también la desea se debate entre sus pasiones y el deber ser, entre la traición y la lealtad, entre el pecado y la virtud. Se muestra como un hombre agobiado por un conflicto moral interno. Totalmente indeciso. Oscila entre la lealtad a su amigo Eduardo y su deseo por Cristina, sin atreverse a tomar una decisión y afrontar sus

⁷⁸ En Monterroso, *op cit*, p. 134 se define a Lilith de la siguiente manera: "Espectro nocturno o 'Madre terrible'. Corresponde a la Lamia en la mitología clásica e incluso coincide con Brunilda en la saga de los Nibelungos, en contraposición de Krimilda, que corresponde a Eva. Según la *Cábala*, Lilith es el demonio del viernes, opuesto a Venus. Se representa como una mujer desnuda cuyo cuerpo termina en cola de serpiente. Según el Talmud y las leyendas rabínicas, Lilith --madre de los demonios y gigantes-- fue la primera esposa de Adán, la cual no quiso someterse a éste y se fue a vivir en la región del aire." Sobre Lilith y su iconografía véase: Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1990. Sobre iconografía de la mujer fatal véase: Alicia Craig Faxon, "Fatal Woman/Femme Fatale" en *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, vol. 1, ed. Helene E. Roberts, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. pp. 325-320.

⁷⁹ Román Gubern y Joan Prat, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona: Tusquets Editores, 1979. [Col. Cuadernos ínfimos 86] En la segunda parte del texto, Joan Prat analiza varios mitos arquetípicos: Drácula, el hombre lobo, Frankenstein, la momia y la mujer rebelde. Sobre esta última analiza brevemente los mitos sobre mujeres que oponen al "comportamiento femenino tradicional" y transgreden los valores de las sociedades patriarcales. Amazonas, Hipólita, Lilith, Thiamat, la bacante griega, la bruja medieval y la mujer-vampiro.

⁸⁰ *Ibid*, p. 163.

consecuencias, ya fueran éstas la renuncia a la mujer deseada o bien la pérdida del amigo. Por el contrario, para Cristina el no saciar su deseo es más grave que la traición y así se lo reclama a Alfonso cuando éste la rechaza: "Esto es más irreparable que lo otro".

El conflicto de la cinta se centra en estos dos personajes. Sin embargo, la traición tan pensada y anhelada por Cristina y Alfonso no se concreta físicamente, a excepción de algún beso furtivo, debido al enorme sentimiento de culpa del joven. El pecado que está a punto de cometerse es anunciado por el director de diversas formas: por los coqueteos de Cristina hacia Alfonso, por la leyenda en la celda prohibida ("MALDITO EL QUE POR LA CARNE OLVIDA A DIOS"), así como por la aparición de la sombra de un murciélago en la celda de Enrique. Cristina trasgrede la moral no sólo por sus deseos adúlteros, sino incluso por flirtear con Alfonso.

Necesario es que los jóvenes y las jóvenes se traten, y nada habría en ello de inconveniente, si ese trato se mantuviera siempre dentro de los límites de la decencia cristiana. Desgraciadamente no pasa así en multitud de casos; entréganse ellos y ellas a eso que llaman 'flirteo;' fóméntanse amistades frívolas, sensuales, a veces pecaminosas; olvídense las jóvenes de su propia dignidad y del mejor ornato de la mujer, que es el pudor, masculinizándose en sus modales y costumbres, y como consecuencia natural, dejan a un lado los jóvenes el respeto que debería inspirarles la mujer; admítanse fácilmente familiaridades indebidas, y, destruido el antemural del pudor, y multiplicadas las ocasiones... se está al borde de un abismo.⁸¹

La transgresión se agrava debido a que es ella la que toma la iniciativa, se "masculiniza" y trata de seducir al mejor amigo de su esposo. Sin embargo, dejar que en la narración se cumplieran los deseos de Cristina y Alfonso habría condenado a la película pues sería mal evaluada por la Liga de la Decencia y aunque este grupo no tuviera la capacidad legal de sancionar al público sí tenía peso moral ante los creyentes.

⁸¹ "Carta Pastoral Colectiva del Episcopado nacional sobre la moralización de las costumbres" en *Christus*, año 1, núm. 13, México: Buena Prensa, diciembre de 1936. pp. 1091-1092

Además, los propios espectadores compartían los valores católicos de la época y estos se empataban con la de los propios creadores de la cinta. Era necesario, por lo tanto impedir el pecado sugerido, y en caso necesario castigar a los involucrados.

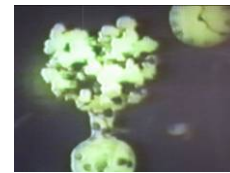
Ana, que vive en el siglo XIX, viste a la usanza de la época, recatada, cabello recogido, poco maquillaje. Su carácter es más bien tímido, un tanto sumisa, se le representa realizando labores de costura o bien encargándose del cuidado y embellecimiento de la casa que habita.

Desde las primeras escenas en las que aparece, se la muestra frágil, sin mucho carácter, sometida a sus tutores. Cuando rechaza unirse al hombre que éstos le proponen es puesta en la calle. De la protección de esa casa pasa a la protección de Javier y su madre. A diferencia de Cristina, Ana no emite opiniones, su figura es más bien de acompañamiento, reconforta al músico en su enfermedad y le hace los días más llevaderos.

A partir de la llegada a su nueva casa se emplean varios símbolos para mostrar cómo su presencia transforma el ambiente que rodea a Javier. En varias escenas coloca un florero con rosas en el estudio del músico, ya sea en una mesa o en el piano. Este acto representa no sólo el paso del tiempo sino también el acercamiento entre ambos jóvenes. Las flores son un símbolo de principio pasivo. “Le *calice* de la fleur est, comme la coupe*, le réceptacle de l’*Activité céleste*, parmi les symboles de laquelle il faut citer la pluie* et la rosée*.”⁸² Además, simbolizan el amor y la armonía. Se identifica también con el elixir de la vida, “la floraison est le retour au centre, à l’unité, à l’état

⁸² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p. 447.

primordial.”⁸³ Juan Eduardo Cirlot coincide con Chevalier al señalar que la flor es por su forma “una imagen del <centro> y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma.”⁸⁴ Mientras que “[por] su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza.”⁸⁵



La presencia de Ana en la casa del músico genera un estado armonioso que se refleja no sólo en el cuidado que Ana pone al adornar el estudio; sino también en la juventud y vida que inyecta en el ambiente. Ana igual que las rosas significa vida. Además las flores⁸⁶ subrayan la naturaleza femenina de Ana. Su delicadeza se compara con la de la mujer. No es casual que el florero se adorne con rosas, pues éstas son consideradas símbolo de lo femenino.

--Por último, la reina de las flores, la ROSA que embellece nuestros jardines y nuestros bosques y patios, que encanta la vista con sus colores seductores, el olfato con su perfume embriagador y nuestros sentidos con su belleza, ¿no es á nuestros ojos el risueño símbolo de la molicie, la imagen de la voluptuosidad, y por decirlo de una vez, el emblema eterno, consagrado a las mujeres?

--¿Lo veis bien? ¡flores y mujeres, mujeres y flores – SOIS UNA MISMA COSA!⁸⁷

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ Juan Eduardo Cirlot, *op cit*, p. 212.

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ Para profundizar en los mitos e historias sobre las flores y las plantas véase: Carlos Mendoza, *La Leyenda de las plantas. Mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales*, ed. facsimilar, 2ª ed., Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1993.

⁸⁷ Charles Malo, *El lenguaje de las flores y el de los colores. Adicionado con el de la sombrilla y pañuelo. Emblemas de las flores y colores*, ed. facsimilar, 2ª ed., Barcelona: El cuerno de la abundancia, 2004. p. 28.

Pero, las flores también hablan de una seducción más sutil, alejada de la seducción de la vampiresa, en ese sentido contrapuesto por completo al personaje de Cristina. El propio Charles Malo señala la duplicidad de las flores, en especial de las rosas, que atraen por su belleza y fragancia, pero que lastiman con sus espinas. Para él, la mujer es:

--Un contraste deslumbrante de pudor, de amor; de locura, de razón; de pesares, de esperanza; de energía, de debilidad. Hielo y fuego; frialdad, alborozo; tristeza y contento, todo á [sic] la vez en su corazón, en su alma, en su cabeza de ángel; duende y demonio para hacer la desesperación ó felicidad de los hombres.⁸⁸

Ana, frágil y seductora como una rosa, desencadena la tragedia de la cinta. En *Dos Monjes*, al igual que en *El Fantasma del Convento*, hay una traición en la cual el personaje femenino tiene un papel importante. Su traición es múltiple: se traiciona a sí misma al negar su amor y aceptar la relación con Javier. Traiciona al músico al no confesar que ama a Juan, el mejor amigo de Javier. Aunque no queda claro, parece también haber traicionado a Juan al no haberlo esperado para reanudar su idilio. Es la mujer quien encarna el pecado: traiciona por omisión. Se convierte además en el objeto de deseo de ambos amigos. No obstante, Javier se mantiene ignorante de la situación: desconoce los verdaderos sentimientos de Ana y tampoco estaba enterado de que Juan y Ana habían mantenido una relación amorosa. Ana y Juan callan para no empeorar la condición del enfermo. La madre de éste se da cuenta de los sentimientos de ambos, pero se toma su tiempo antes de dejarle ver la verdad a su hijo. El silencio y los secretos se convierten en el detonador de la tragedia.

Ésta ya se anuncia en una escena en apariencia insignificante: la imagen de un bordado que realiza Ana. De entrada la escena subraya las labores femeninas que lleva

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 9-10.

a cabo Ana, sin embargo también nos remite a la rueca que condena a la Bella durmiente. En el caso de Ana anuncia su trágico final. No hay príncipe que la salve y por el contrario, el haberse interpuesto entre dos hombres ocasionará su muerte. Su traición e infidelidad son castigadas.

Cristina, la mujer asociada con varios elementos simbólicos de la seducción como la noche y el murciélago al final resulta exonerada pues a pesar de sus constantes intentos por seducir al mejor amigo de su esposo no lo logra. Por lo tanto, en la concepción de los creadores de la cinta no debe recibir castigo alguno. La historia se ubica en un ambiente fantástico por lo que su culpa se ve disminuida. Todo pudo haber pasado en un sueño. Además Cristina no es Cristina, actúa como si un ente más poderoso se hubiera posesionado de ella y por lo tanto eso también la exonera de la culpa. Por el contrario, Ana asociada con símbolos tradicionales de la femineidad como los jarrones de rosas, la costura, el orden y el trabajo manual, termina por morir al traicionar los valores femeninos cristalizados en ella ya que al dejarse seducir por Juan, traiciona a Javier. Ana entonces es castigada y muere a manos del propio Juan. Se le castiga por no haber permanecido fiel al novio y por interponerse en la relación de los amigos.

En este juego de opuestos, Cristina, la vampiresa, la mujer de carácter decidido no consigue dar el paso final y es perdonada. Pero Ana, la chica frágil y sumisa, es quien termina por transgredir valores y por lo tanto castigada. En la escena de su muerte, al recibir la bala que cortará su vida, Ana cae al suelo y vemos a una joven en camisón con el cabello largo y suelto. No se representa como la chica recatada que se vio a lo largo de la cinta, sino como una *femme fatale*. Louis Réaur dice que la lujuria casi siempre está personificada por una mujer. Señala que los orígenes de tal

representación son muy antiguos. Cita un libro publicado en 1939⁸⁹ donde se describen las supervivencias o deformaciones de “las imágenes paganas de la naturaleza, de la Tierra nutricia (*tellus, Terra Mater*) que los antiguos representaban cómo una mujer desnuda alimentando a mamíferos y reptiles.”⁹⁰ El autor narra como tal motivo iconográfico fue imitado por los copistas medievales y le cambiaron de sentido asociándola con la lujuria: “Ya no es la Tierra maternal, que voluntariamente amamanta a las crías de los hombres y de animales, sino la lujuria, presa de bestias inmundas que las succionan como vampiros en los lugares más sensibles y secretos de su cuerpo, aunque trate en vano de librarse de ellas.”⁹¹ Junto a esa representación aparece otra, según narra Réaus, derivada de la prostituta babilónica del *Apocalipsis*. Allí se describe como la prostituta que se presenta ante Juan “[...] peina su larga cabellera, fuente de voluptuosidad [...] los largos cabellos sueltos se convierten a la vez en atributos y armas de la seducción.”⁹² Bustillo subraya la seducción de Ana al mostrar el mismo jarrón con rosas que ha aparecido a lo largo de la cinta, pero ahora ya no aparecen las flores, sólo hay pétalos alrededor. Los pétalos también anuncian la muerte de la joven. Bustillo Oro representa a Ana “desflorada” pues ha sido seducida antes del matrimonio y por lo tanto la muerte es su castigo y los pétalos rosas la sangre derramada.⁹³

⁸⁹ Réaur cita el texto de Jean Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen âge français; Recherces sur les sources et les thèmes d'inspiration* (Studies of the Warburg Institute, VII), Londres, 1939.

⁹⁰ Citado en Réaur, *op. cit.* p. 200.

⁹¹ Réaur, *op. cit.*, p. 201.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Julia Tuñón en *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*, México: El Colegio de México y el Instituto Mexicano de la Cinematografía, 1998. refiere que la representación cinematográfica de las mujeres fue mucho más libre durante la década de los treinta que en las décadas posteriores: “Es claro que durante los años treinta se experimentaron diversas formas fílmicas y podemos ver ya cintas que se salen de los esquemas hoy conocidos como típicos del ‘cine mexicano’. Se buscaba un estilo y podemos observar intenciones de distinto tono: los afanes elegantes y expresionistas en *Dos monjes* (...), los revolucionarios de *Redes* (...) e incluso una mirada hacia el erotismo

MISE EN SCENE⁹⁴

El Fantasma del Convento y *Dos Monjes* pertenecen al tipo de películas de corte experimental que se sale, al menos en la puesta en escena, de las formas tradicionales que predominaban en ese periodo. Los pocos trabajos que se ocupan de ellas las ubican dentro del género de terror debido a su puesta en escena. Sin embargo, en ambas el melodrama está presente en forma superlativa.

En *El fantasma del convento* confluyen de manera clara dos géneros: el melodrama⁹⁵ y el cine de terror.⁹⁶ En *Las raíces del miedo*, Román Gubern retoma la

muy diferente de la que va a prevalecer en los cuarentas y que se aprecia en *La mancha de sangre* (Best Maugard, 1937)". En esta última cinta se explora el mundo de la prostitución.

⁹⁴ En http://www.research.umbc.edu/~london/Local_Information_Files/Mise-en-Scene.htm se da la siguiente definición de puesta en escena: "*Mise-en-scène* is a French term and originates in the theater. It means, literally, "put in the scene." For film, it has a broader meaning, and refers to almost everything that goes into the composition of the shot, including the composition itself: framing, movement of the camera and characters, lighting, set design and general visual environment, even sound as it helps elaborate the composition. *Mise-en-scène* can be defined as the articulation of cinematic space, and it is precisely space that it is about."

⁹⁵ En *El cine melodramático*, Barcelona: Paidós, 2004. [Col. Sesión Continua, no. 17] p. 19, Pablo Pérez Rubio señala que en el melodrama: "[...] se dan cita los grandes miedos que atenazan al ser humano [...] Su materia son los sentimientos, y en él aparecen abordados, al igual que en los mejores poemas petrarquistas y neoplatónicos, como la mayor fuente de placer y, a la vez, de dolor que atraviesa por la experiencia de vivir: el amor en todas sus variantes (incluido por supuesto el desamor), el sacrificio, la renuncia, el narcisismo, el envejecimiento, la infidelidad, la amistad, el temor a la muerte, la melancolía, la nostalgia, el dolor por una pérdida, la soledad, el reencuentro, la paternidad, la frustración, y sobre todo, el deseo. El melodrama describe los avatares de sujetos deseantes inscritos en relatos caracterizados por el exceso y la desmesura, porque confieren toda su capacidad semántica a la conversión en texto narrativo (teatral, literario, cinematográfico, radiofónico, televisivo..., pero no poético) de esos sentimientos, y la hacen reposar en personajes dolientes, ensimismados, maltratados. Este género de géneros es la representación del sufrimiento, aunque en él haya lugar también –siquiera con carácter efímero--- para la plenitud, la felicidad y el goce".

⁹⁶ Véase Sigmund Freud, *Lo siniestro*, trad. I. Rosenthal, Buenos Aires: López Crespo, 1976; Román Gubern, *Las raíces del miedo*, Barcelona: Tusquets Editores, 1979; Carlos Losilla, *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona: Paidós, 1984. Véase también *Apuntes sobre el cine de horror*, La Habana:

teoría psicoanalítica y la une a las teorías antropológicas para explicar que los miedos de una sociedad están enraizados de manera inconsciente desde miles de años atrás. Al igual que Freud, Gubern remonta los miedos sociales a miedos que se han incrustado de manera no consciente en la sociedad y que han perdurado por varios siglos. Para el catalán, la experiencia cinematográfica y la experiencia onírica se empalman pues ambas tienen características semejantes. Si el cine se nutre de los miedos y temores de la sociedad, ésta a su vez usa al cine como válvula de escape. El cine se convierte así en testimonio, en fuente de estudio de la sociedad y del tiempo en que se produjeron tales o cuales cintas. Gubern habla de la huella de la sociedad en el cine en dos niveles: como reflejo fenomenológico, es decir, como reflejo de carácter *quasi* documental que muestra cómo la sociedad se percibe a sí misma. Esto gracias a los avances tecnológico que permiten mayor grado de naturalismo; pero también son reflejo de la ideología y valores de las clases dominantes. Carlos Losilla en *El cine de terror* busca reivindicar el género del terror y salvarlo de la etiqueta de ser parte del género fantástico descrito por los franceses y cuyo mayor teórico es Todorov. Para Losilla, el terror se constituye como un género completamente diferenciado del fantástico, con características propias así como con limitaciones particulares. Coincide con Gubern que el género sirve para conectar las más íntimas fantasías de la audiencia. Su texto busca ofrecer un breve recorrido histórico de los orígenes y desarrollo del cine de terror, pero también abunda en la crítica cinematográfica. Inicia su trabajo con una cita de Lovecraft: “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo

Imprenta Universitaria André Voisin, 1975. Este último es un análisis que proviene del materialismo histórico, en él se señala que el cine de terror es un género puramente burgués que busca mantener el *status quo* y por ello dicho cine sugiere una serie de amenazas monstruosas al orden.

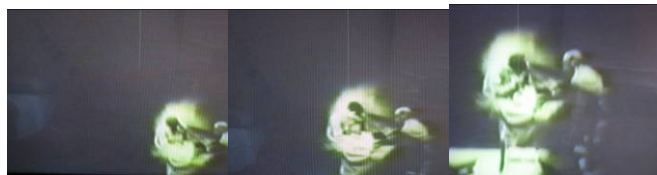
desconocido". Apuesta pues por la noción de lo desconocido. Cabe mencionar que tal postura se contrapone a lo señalado por Freud en lo siniestro, pues allí se asegura que lo que se teme no es lo desconocido, sino lo familiar que debería permanecer oculto y que por razones inconscientes es sacado a la realidad.

Ambos géneros tienen en común el análisis de la naturaleza humana. Del melodrama, *El fantasma del convento* retoma el conflicto del deseo, de la transgresión y de la imposibilidad de alcanzar el objeto deseado. Se encuadra también en este género pues aunque en casi todo el argumento está latente la transgresión amorosa y el adulterio, al final de la cinta se restauran los valores tradicionales del catolicismo.

Su pertenencia al género de terror se da principalmente por los siguientes elementos: la puesta en escena y la utilización de elementos que forman parte del imaginario del horror. En cuanto a la puesta en escena, la historia se desarrolla en un convento, un universo cerrado que posibilita la subversión de los valores tradicionales: el adulterio, la seducción femenina, el hombre seducido, la sensualidad rebotante que se acentúa aun más debido a que todo sucede dentro de un espacio religioso dedicado a la vida contemplativa.

Este convento además de contener las pasiones antes señaladas, se constituye en un laberinto que provoca que los personajes pierdan su sentido de orientación física (los personajes se pierden por los pasillos, confunden las celdas. De hecho esta pérdida de orientación lleva a uno de los protagonistas a encontrar la celda prohibida donde yacen los restos del monje maldito), de la misma forma que han perdido su camino interno (hay una trasposición de valores: la mujer seduce, el hombre es seducido). En forma paradójica al entrar al convento abandonan la seguridad de sus valores

tradicionales. Los personajes transitan por caminos desconocidos: el convento laberíntico y el laberinto de sus pasiones.



El claroscuro es otro elemento de la puesta en escena. De la misma forma en que los personajes se encuentran atrapados en un espacio desconocido que representa sus pasiones, la penumbra del convento también subraya las penumbras anímicas en las que caen los personajes. Particularmente, la protagonista femenina y su potencial amante.

La música también forma parte de la puesta en escena pues se encarga de crear un ambiente de suspenso que prepara al público para el horror que está a punto de ver. La música se usa como elemento ajeno a la historia que se desarrolla dentro del convento, caso contrario a lo que ocurre en *Dos monjes*. Básicamente se emplea para marcar directrices al espectador. Es música que enfatiza ciertos momentos y está como fondo en otros.

En cuanto a los elementos característicos del género del horror, se recurre a la figura mítica del murciélago como representación de la maldad y también a los muertos que vuelven al mundo de los vivos, en este caso a la figura de un monje muerto

condenado a penar por toda la eternidad por haber trasgredido los valores morales católicos.

La vida de este monje es un paralelismo de lo que está a punto de ocurrir entre los protagonistas, con la salvedad de que en su caso haber cedido a sus deseos lo llevó a la condenación eterna y por lo tanto se convierte en contrapunto de vida ejemplar pues muestra lo que no debe hacerse y ejemplifica la perdición que implica hacer caso a los deseos sin tomar en cuenta el sistema de valores imperantes de la sociedad mexicana de esa época. El monje es un espejo en el cual deben verse los posibles amantes.

Además de los géneros antes mencionados, *El Fantasma del Convento* oscila también en el género del fantástico, en el sentido que le da Todorov en su clásico texto sobre la literatura de terror. Esto resulta evidente al final de la cinta, cuando el velador del museo les muestra los monjes momificados y recorren el sitio a la luz del día. Sin embargo, en los personajes dudan si lo que vivieron fue cierto o no, en particular cuando Cristina descubre en la mesa del refectorio, la marca que ella misma hizo la noche anterior.

En el caso de *Dos monjes*, cinta que también ha sido calificada como una de las primeras del género de terror en nuestro país, tiene más elementos del melodrama que del género del terror. Se le clasifica en este último por su puesta en escena y su empleo de elementos expresionistas. Bustillo Oro no la considera una obra de terror, de hecho en *Vida cinematográfica* se refiere a *El misterio del rostro pálido* como su primera cinta de horror. “Pronto enderecé mi ruta y me propuse intentar un género muy difícil, el

de 'horror'. Los filmes de horror bordean constantemente el ridículo y, si o se les pone malicia, estimulan en los espectadores la risa y no la emoción que buscan."⁹⁷

Una de sus influencias más evidentes es *The Black Cat* de la cual retomaría algunas secuencias. Pocos meses antes de iniciar la producción y filmación de *Dos Monjes*, se había exhibido en México *The Black Cat*, basada en la obra homónima de Edgar Allan Poe, producida por los Universal Studios, adaptada y dirigida por Edgar G. Ulmer, con Boris Karloff en el papel principal.⁹⁸ El dato sería irrelevante si no fuera porque su director, el artista vienés Ulmer, había trabajado junto a Max Reinhardt, Murnau y otros directores alemanes. En un documental sobre su vida y su obra, el propio Ulmer señala que en la década de 1920 en Europa, el cine que se hacía era resultado de trabajo comunitario. De hecho indica que en ese entonces era común que hubiese dos directores para una misma película y que gracias a esa forma de filmar, él pudo aprender mucho de sus maestros. *The Black Cat* constituye una de sus obras seminales y está enmarcada en un ambiente de misterio y una estética expresionista. La cinta fue ampliamente publicitada en México tal como se aprecia en varios periódicos

⁹⁷ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, p. 141.

⁹⁸ Véase <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/ulmer.html> en donde Erick Ulman señala: "Edgar G. Ulmer is famous principally for *The Black Cat* (1934) and *Detour* (1945). These stylish and eccentric works have achieved cult status, but Ulmer's other films remain relatively obscure and his reputation is far from assured. Although he designed for Max Reinhardt's theater, served his apprenticeship with no less a master than F. W. Murnau (notably on *Der letzte Mann* [1924] and *Sunrise* [1927]), and worked with collaborators as distinguished as Robert Siodmak, Billy Wilder, Fred Zinnemann, and Eugen Schüftan on *Menschen am Sonntag* (1929), Ulmer has not received comparably wide-ranging respect. This is due to a career spent mostly in Poverty Row cinema: after an early success at Universal with *The Black Cat*, Ulmer, for both personal reasons and a desire for creative independence, left the major studios behind. He specialized first in "ethnic films," notably four in Yiddish, and then found a niche making melodramas on miniscule budgets and with often unpromising scripts and actors for lowly PRC (Producers' Releasing Corporation). Through the rest of his career, Ulmer worked for low-budget enterprises in America and Europe, his range extending from a second-rank spectacular like *Hannibal* (1960) to a nudist movie (*Naked Venus* [1958]). He directed his last film, *The Cavern*, in Italy in 1964; several years later, he suffered a crippling stroke, and died in 1972."

de la época. En junio de 1934, aparece en *El Nacional* un artículo sobre Boris Karloff en el cual se hace una semblanza biográfica del actor debido a su popularidad en nuestro país pues aquí ya se habían exhibido varias de sus cintas, entre ellas *The Black Cat*.⁹⁹ Bustillo Oro vio esta cinta y de allí prácticamente calca una de las secuencias finales de *Dos Monjes*. Pese a este “homenaje” voluntario o involuntario a Ulmer, Bustillo Oro no menciona ni al vienés ni a su cinta en sus memorias.

En cuanto a espacios físicos también se recurre a sitios cerrados: ya sea la casa de Javier, o bien el convento donde él y Juan (ahora Fray Servando) coinciden al final de sus días. La historia se desarrolla en dos sitios y tiempos distintos, los dos atemporales aunque muy influenciados por el siglo XIX. Sin embargo, ambos lugares, la casa del músico y el convento en donde se reencuentran los personajes masculinos antagónicos son sitios cerrados y envueltos en la penumbra. En el caso de esta película la utilización de la inclinación de la cámara y la deformación de planos, así como el empleo de sombras lo refieren al expresionismo alemán. Bustillo Oro recurre al plano holandés¹⁰⁰ para subrayar el frágil estado psíquico y emocional de Javier. Hacia el final de la cinta se usa con mayor medida este recurso pues la locura del personaje se hace más evidente, y ésta junto con su precario estado de salud física lo llevará a la muerte.

La utilización de la música en esta cinta resulta primordial ya que Javier es músico y a lo largo de la trama compone diversas canciones. La música forma parte de la historia, de hecho una romanza de su inspiración se convierte en el *leit motif* musical de la cinta. Esta melodía será empleada para enfatizar los sentimientos de amor de

⁹⁹ “No es tan fiero el león como lo pintan.—La verdadera personalidad de Boris Karloff” en *El Nacional*, domingo 17 de junio de 1934. Primera sección, p. 7

¹⁰⁰ Toma en que la cámara se inclina unos 30 grados.

Javier hacia Ana (a quien le dedicó tal composición). Su uso al final de la película con tonalidades graves y tocado de manera grotesca y caótica por su autor transmite la desesperación y la locura que invaden al personaje. Cabe resaltar que la importancia de la música en *Dos Monjes* se evidencia aún más pues durante varias secuencias la trama transcurre sin sonido ambiental (característica que remite a la estética y lenguaje del cine mudo).

A diferencia de *El fantasma del convento*, en *Dos monjes* no hay elementos fantasmagóricos, no obstante la atmósfera está muy cargada de un halo de misterio producido por los encuadres que magnifican los ventanales de la casa de Javier, o bien, los muros del convento. El efecto se acentúa por la iluminación cargada de fuertes contrastes entre la luz y la sombra. El manejo de los planos sobre la arquitectura la hace abalanzarse sobre los personajes. Éstos quedan disminuidos por las paredes, o bien, parecieran fragmentados por las tomas a través de los ventanales.

Ahora bien, a pesar de que ambas cintas transcurren en espacios conventuales no son filmes religiosos,¹⁰¹ sino melodramas que emplean elementos de la religión para señalar lo que los autores y escritores consideran como el camino pertinente.

¹⁰¹ Sobre cine religioso José María Caparrós Lera dice: “Me parece cine religioso todo aquel que hable de trascendencia, de espiritualidad, de valores humanos. No hace falta que esté circunscrito a una confesión concreta; es suficiente que esté entroncado con la moralidad y las acciones virtuosas de la persona. Pero el referente de Dios tiene que estar presente. La verdad es que se ha calificado como género religioso a las películas que tratan de la Historia Sagrada, con base en la Biblia, o aquel cine hagiográfico que narra la vida de los santos. Pero no siempre ese cine bíblico o los filmes «de estampita» contienen el verdadero género, que —según las premisas expuestas más arriba— tendría que ser bastante más amplio. Insisto en lo que dije al principio: los valores humanos y espirituales, la moralidad y la trascendencia han de estar presentes para que un film tenga una perspectiva realmente religiosa. A veces también por vía negativa: del pecado, mostrado como tal, puede llegarse a este sentido de religiosidad. Pensemos, por ejemplo, en las películas de Robert Bresson y hasta de Éric Rohmer, por no hablar de algunas obras de Ingmar Bergman y Roberto Rossellini. Véase: María Velázquez Dorantes, “Cine religioso es todo aquel que hable de trascendencia”. Entrevista con José María Caparrós en <http://caparroscinema.blogspot.com/2006/05/cine-religioso-es-todo-aquel-que-hable.html> Sobre la

IGLESIA Y CENSURA EN LOS TREINTA

Tras la guerra cristera, la Iglesia optó por tratar de concentrar a sus fieles a través de las diversas asociaciones religiosas que ya existían en el país. La Acción Católica¹⁰² será el medio secular de la Iglesia a través del cual se buscará frenar la descristianización, así como controlar a las propias organizaciones religiosas.

La expresión 'acción católica' no dice nada en particular; sin embargo, en la historia contemporánea de la Iglesia católica representó el instrumento por el cual la jerarquía agrupó y dirigió a los laicos para establecer una nueva correlación entre la Iglesia y el mundo. Significó una puesta en casi todo el universo geográfico católico, especialmente durante la primera mitad del siglo XX, para cristianizar la sociedad y revertir el proceso de pérdida de centralidad que la Iglesia había sufrido bajo la modernidad.¹⁰³

En revistas y documentos episcopales de la época se da mucho peso a la Acción Católica.¹⁰⁴ Bien se cuida la institución de remarcar que dicha organización está encabezada por laicos y en sus textos subrayan que la Iglesia como institución sólo apoya pero no participa en forma activa en la organización de tales grupos.

representación de la religión en el cine, véase: *Representing Religion in World Cinema. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*, ed. S. Brent Plate, New York: Plagrave MacMillan, 2003.

¹⁰² Roberto J. Blancarte, "La doctrina social del episcopado católico mexicano" en *El pensamiento social de los católicos mexicanos*, comp. Roberto Blancarte, México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Allí señala que pesar de que Acción Católica fue impulsada por el Vaticano desde 1926 a través de la carta apostólica *Paterna Sane Sollicitudo*, fueron los arreglos de 1929 y "las circunstancias de la Iglesia poscristera [los que] permitieron que se materializara el proyecto de la Acción Católica [...]". Véase también, Roberto Blancarte, *Historia de la iglesia católica en México, 1929-1982*, 1ª reimp., México: El Colegio Mexiquense, Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁴ Periódicos religiosos como *Christus* y *Gaceta del arzobispado*. Boletines como: *Nosotras. Boletín de empleadas y para empleadas*, *Juventud. Boletín del Comité Central de Juventud Católica Femenina Mexicana*, entre otros. Revistas: *Asís, revista mensual franciscana*.

Tanto Jean Meyer como Martaelena Negrete¹⁰⁵ coinciden en señalar que en la guerra cristera los fieles actuaron en contra de la propia decisión de la Iglesia que apostó contra la violencia. Una vez que se solucionó el conflicto, la Iglesia se vio en la necesidad de retomar el control de sus feligreses y aprovechó los grupos existentes. Acción Católica se constituyó en una especie de supraorganización que mediaba entre la institución y los distintos grupos católicos. Roberto J. Blancarte indica que la Acción Católica Mexicana nació justo al terminar el conflicto cristero y “[...] se conformó con la base de las organizaciones católicas más pujantes de los años veinte: Damas Apostólicas, la Juventud Femenina Católica y la Asociación Católica de la Juventud Mexicana.”¹⁰⁶

Al revisar la prensa de la época, resulta evidente que una de las preocupaciones centrales de la Iglesia era la educación socialista. Tanto en periódicos laicos de circulación nacional como en periódicos religiosos destinados a los sacerdotes católicos se derrocharon enormes cantidades de tinta para advertir de los peligros que la sociedad mexicana enfrentaba ante la educación “bolchevique”. En el caso de los textos católicos también se proponían varias opciones para contrarrestar el peligro que el gobierno mexicano imponía a la sociedad. Se proponía la salvación de las almas de los niños a partir de los rezos tanto en las escuelas católicas, como en los hogares; hasta la activa participación de sacerdotes y padres de familia para salvaguardar los principios católicos ante los embates del “terrible” socialismo.

¹⁰⁵ Martaelena Negrete, *Relaciones entre la iglesia y el estado en México, 1930-1940*, México: Universidad Iberoamericana y El Colegio de México, 1988. 347 pp.

¹⁰⁶ Blancarte, *op cit.*, [1996], p. 40.

[...] Nuestros males son tan graves, y el peligro de nuestros niños tan desastroso, que no se ve cómo los padres de familia y los que tenemos que intervenir en la educación de los niños, podemos estar contentos y tranquilos, cuando más bien un luto nacido del fondo del corazón debería ser el estado de nuestros ánimos. [...] Que ese espíritu de penitencia se muestre, como vivamente deseamos, en una reacción firme y general en contra de las diversiones, principalmente de las que exponen a la perversión de las costumbres; prívense de lujos y pasatiempos peligrosos; empéñense en afligir la carne en vez de darle gusto en todo lo que pide; y principalmente, robustezcan todos su voluntad con la frecuencia de sacramentos para sobrellevar todas la molestias y dificultades que puedan acaecer, con tal de que los niños no pierdan su fe, su pureza y sus cristianos principios.

Un remedio eficaz para preservar a la niñez de los innumerables peligros que [sic] la rodean, y para formar las inteligencias y los corazones de los niños, es a fundación y difusión de los benéficos 'Oratorios Festivos' en forma de Centros, Patronatos, Clubs, etc., según lo permitan las circunstancias locales.

A los padres [...] Es preciso que de una vez por todas, y sin dar de nuevo oídos a vanas promesas o a declaraciones más o menos eufemísticas, sepan que lo que se pretende por los enemigos encarnizados del alma de sus hijos, es quitarles paulatina, pero seguramente, toda idea religiosa; que la educación que trata de dárselos es una educación atea, que quiere hacerlos ateos y enemigos activos del nombre de Dios; [...] Abran los padres de familia los ojos; y, teniendo en cuenta lo que está pasando en Rusia con los niños, frutos necesarios de la educación socialista en ese país, vean el infierno a que precipita a sus hijos el egoísmo, la apatía, la decidia [sic], y la falta de cumplimiento de sus obligaciones.¹⁰⁷

Sin embargo, la educación escolarizada impartida por el gobierno no era la única preocupación de la Iglesia, consideraba que había una relajación de las costumbres debido a influencias externas y de ello culpaba principalmente a las formas de ocio que venían del extranjero, desde el deporte practicado en asociaciones protestantes como la YMCA y la WMCA que llevado al extremo era considerado pecaminoso como los espectáculos públicos que ofrecían ejemplos "indecentes" de conducta; hasta diversiones como el teatro, los bailes, y por supuesto, el cine. El cinematógrafo debido a su mayor impacto entre la sociedad mexicana era una forma de entretenimiento que debía ser vigilada y censurada.

¹⁰⁷ Pascual Díaz, "Carta del Excmo. Sr. Arz. De México sobre el patronato de S Juan Bosco" en *Christus*, México: Buena Prensa, 1936. Pp. 23-25.

La censura y el cine no eran algo nuevo, ya desde la aparición del cinematógrafo se había intentado normar lo que podía ser visto y lo que no, además de limitar lo permitido incluso dependiendo del género y las edades de los espectadores.¹⁰⁸ Para la década de 1930 se siguió el ejemplo de la censura controlada en Estados Unidos por la Liga de la Decencia.¹⁰⁹ De hecho, la encíclica publicada en 1936, *Vigilanti Cura* era una apología de las acciones emprendidas en Estados Unidos por esta Liga. Dicha encíclica se constituiría en directriz para imponer la censura a través de organizaciones católicas en diversas partes del mundo. “Ed è la riconoscenza nostra tanto più viva, quanto più profonda era l’angoscia che sentivamo al riscontrare ogni giorno i triste progressi – *magni passus extra viam*- dell’arte e dell’industria cinematografica nella rappresentazione del peccato e del vizio.”¹¹⁰ Uno de los peligros que el Vaticano veía en el cinematógrafo era la transmisión de ideas a través de imágenes, lo que convertía al cine en un medio muy influyente pues el número de espectadores en todos los países se incrementaba con el tiempo.

E indiscutibile che fra i divertimenti moderni il cinema ha preso negli ultimi anni un posto d’importanza universale. Né occorre far notare come siano milioni le persone che assitono giornalmente agli spettacoli cinematografici; come in sempre maggior numero si vadano aprendo le sale per tali spettacoli presso tutti i popoli sviluppati e in via di sviluppo, come infine il cinema sia diventato la più popolare forma di divertimento, che si forra, per i momento di svago, non solamente ai ricchi, ma a tutte le classi della società.

¹⁰⁸ Véase Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (1920-1924)*, México: UNAM-IIE, 1993. Véase también Álvaro Vázquez Mantecón, Comercio, arte y moraleja en el cine de los años cuarenta” en *Fuentes Humanísticas* no. 28, Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco, pp. 163-177.

¹⁰⁹ Para la historia de la censura cinematográfica en Estados Unidos revisé: Gregory D. Black, *The Catholic Crusade against the Movies. 1940-1975*, New York: Cambridge University Press, 1998.

¹¹⁰ Pío XI, *Vigilati Cura*, Roma: 1936. s/p

Para el Vaticano, los filmes no debían ser sólo una diversión sino que debían tener un objetivo mucho más elevado: “[...] I film non devono riuscire un semplice divertimento, né occupare soltanto ore frivole e oziose, ma possono e devono con la loro magnifica forza illuminare e positivamente indirizzare al bene. [...] Sarebbe in sé desiderabile che si potesse stabilire una lista unica per tutto il mondo, perché per tutti vige una stessa legge morale.”

En Estados Unidos, la Liga de la Decencia se autoerigió como la salvaguarda de la moral. Ésta tenía la capacidad de convocatoria y la capacidad económica para imponer vetos efectivos sobre los estudios filmicos cuyas cintas no se consideraban aptas para todo público. Con ayuda de listas creadas por los censores católicos, en donde se calificaba la moralidad de las cintas se intentó unificar criterios en cada uno de los países. Estas listas, que funcionaban a manera de *index*, constituían una de las formas en que la Iglesia buscaba normar la asistencia a las funciones cinematográficas. Se clasificaron las cintas de acuerdo al tipo de público que podía ver las cintas y de acuerdo al tipo de asuntos tratados en ellas. La clasificación A era apta para todo público, sin embargo pocas cintas caían dentro de esta categoría. La mayor parte de las películas revisadas por la censura eran víctimas de la clasificación B en adelante. Lo que implicaba que había objeciones morales ya fuera sobre las escenas o sobre las ideas mostradas en la cinta. En términos generales la Iglesia se preocupaba porque la gente con menor instrucción religiosa podría confundirse con lo que se presentaba en las pantallas y por ello una de las recomendaciones era para aquellos creyentes con una sólida formación moral; mientras que a aquellos que no tenían tal claridad moral debían evitar presenciar ciertas escenas o bien acudir a ver ciertas películas.

En general se adoptó una tendencia extremadamente paternalista en la que hay intención de salvar las almas de los seres más “vulnerables” como los niños, los jóvenes y las mujeres. De ahí que la Iglesia estuviera tan preocupada por rescatar a la infancia de las “garras” del socialismo y salvaguardar su integridad moral evitando que se expusiera a ejemplos negativos en la pantalla blanca.

En efecto, las imágenes cinematográficas se exhiben ante gentes que están sentadas en un teatro oscuro, tienen las facultades mentales, las físicas y muchas, muchas veces también las espirituales, completamente relajadas. [...] El cinematógrafo ha vindicado, además, para su servicio, el placer de la música, los ambientes fastuosos, el fuerte realismo, toda forma de capricho en lo extravagante. [...] por eso mismo, su fascinación se ejerce con particular atractivo sobre los jóvenes, sobre los adolescentes y sobre la misma infancia. Y así sucede que en esa edad en que se está formando el sentido moral y se están desarrollando las nociones y sentimientos de justicia y de rectitud, de los deberes y de las obligaciones, de los ideales de la vida, el cinematógrafo con su indirecta propaganda toma una posición enérgicamente preponderante. Y por desgracia, dado el estado actual de las cosas, muy a menudo es para el mal.¹¹¹

La defensa de estos grupos ante su aparente vulnerabilidad frente a las películas iba más allá de las preocupaciones morales, de hecho, ya desde sus inicios había quien consideraba que la exposición a esta forma de diversión podría acarrear daños fisiológicos en las personas. Algunos católicos haciendo eco de estos planteamientos esgrimían razones médicas para indicar las razones por las cuales los niños, los jóvenes y las mujeres eran más frágiles no sólo anímica sino también físicamente ante el cinematógrafo en comparación con los adultos varones. En estos grupos el cine provocaba “*En lo físico*, un desequilibrio en el sistema nervioso con congestión y predominio de los órganos sexuales y sus inevitables consecuencias. *En lo moral*, una

¹¹¹ *Apreciaciones: catálogo de los espectáculos censurados por la Legión Mexicana de la Decencia, 1931-1959*, México: La Liga, 1959. pp. 527-528.

morbosidad erótica y sensual, una autosugestión persistente y libidinosa que da lugar a esas anormalidades conocidas con diversos nombres en la patología moral.”¹¹²

En 1997, Guillermo Zermeño escribe “Cine, censura y moralidad en México. En torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960”. Analiza cómo la Iglesia católica mexicana se propuso moralizar a la sociedad y la vigilancia que impuso sobre todo a la cinematografía pues al ser un espectáculo de masas tenía una gran penetración en el público. Estudia la censura ya que a través de ella podrá “observar la forma como se constituye la opinión pública en una sociedad determinada. El ejercicio de la censura nos deja atisbar los márgenes dentro de los cuales se autoconstruye una sociedad de pensamiento.”¹¹³ Su objetivo central es:

mostrar el entretreído de intereses (no exclusivamente mexicanos, ni “católicos”, como veremos) que hay alrededor de la preocupación por moralizar el cine por medio de la censura. En mi caso, lo que observo (y en esto comparto la tesis de Sue Curry Jansen) es que la censura aplicada al cine, proveniente de los círculos católicos, en la época del Estado social-liberal, fue de tipo moral, que básica y paulatinamente fue transferida en dirección de “otra”, la cual estaba regida, en su esencial, por las reglas impuestas por el mercado de bienes de consumo culturales.

Revisa documentos de Acción Católica, en particular los relativos a la Legión Mexicana de la Decencia y su “adaptación” del Código Hays a la situación de nuestro país. Para ello hace una breve síntesis histórica del surgimiento de la Legión Mexicana de la Decencia y su relación con otras organizaciones católicas mexicanas. Dentro de estas instancias puntualiza la importancia de los Caballeros de Colón en la moralización por ser los encargados de la vigilancia moral de la sociedad mexicana.

¹¹² Bernardo Gentilini, *EL CINE ante la pedagogía y la medicina, ante la moral y la religión*. Madrid: s/e, 1924. (Col. Censura eclesiástica), p. 84

¹¹³ Guillermo Zermeño, “Cine, censura y moralidad en México. En torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960” en *Historia y Grafía*, México: UIA, 1997. Núm. 8 p. 79.

Zermeño coincide con los argumentos de Martaelena Negrete al señalar que a través de la Acción Católica la Iglesia busca retomar el control de los fieles. Agrega que en la década de los veinte, a través de los Círculos Católicos se promueven formas de esparcimiento morales para los jóvenes. Si en épocas previas se vigilaba la lectura a través de círculos de lectura que revisaban los contenidos de textos escritos, ahora se imponían la tarea de hacer algo semejante pero con textos visuales y que tenían mayor penetración social: el cinematógrafo. En esta tarea estuvieron respaldados por la Unión Nacional de Padres de Familia.

Señala que equiparaban el término censura al de apreciaciones, de allí que la publicación destinada a censurar y calificar las películas estrenadas en México a partir de 1934 se llamara precisamente “Apreciaciones cinematográficas”. Hojilla de publicación semanal que se distribuía en las distintas parroquias con el fin de asegurarse que los católicos tuvieran bien claro qué películas eran adecuadas y cuáles debían evitarse.

A principios de 1934, igual que en Estados Unidos, la AC, por iniciativa de los Caballeros de Colón, formó la primera Comisión de censores. Su nombre, también como en Estados Unidos, fue el de “Legión” (Mexicana de la Decencia). Es interesante anotar que desde la primera declaración renunciaban a cavar con el mal, para contentarse con dar la “voz de alarma” entre los padres de familia. El primer boletín oficial u “Hojita de apreciaciones” apareció el 20 de enero de 1934. Su difusión utilizaba a su vez otros órganos que llegaban a los hogares católicos mexicanos como el Mensajero del Sagrado Corazón y el Boletín oficial de la UNPF.”¹¹⁴

Zermeño indica que a pesar de la aparición del cuerpo de censores católicos, éstos no tuvieron una penetración muy fuerte en la sociedad mexicana durante la década de 1930, y que fue gracias a la publicación de la encíclica *Vigilanti Cura* en 1936 que la Legión tuvo mayor apoyo gracias a que el episcopado mexicano publicó una ‘carta

¹¹⁴ *Ibid*, p. 84.

pastoral colectiva sobre la moralización de las costumbres'. En ella los arzobispos hacen eco de la necesidad de moralizar las costumbres generalizadas entre la sociedad desde modas hasta la forma de trato entre los jóvenes, y se privilegiaba, claro, está la satanización del cine. El investigador asegura que pese a los esfuerzos emprendidos, el éxito de estas medidas se limitó a los círculos cercanos a las organizaciones católicas, mientras que la mayoría de los feligreses hacían caso omiso de tales consejos y advertencias sobre la posible perdición de sus almas.

Indica también, que precisamente una década después, en los años cuarenta, el estado coincidió en su papel moralizador de la sociedad y además señala que hay “un discurso moralizador de corte más nacional católico y, en cierta forma, bastante más moderado que el esgrimido durante el cardenismo [...]”.¹¹⁵

En la segunda parte del artículo hace una revisión crítica de dos documentos realizados en México por la Legión Mexicana de la Decencia: Código de Producción Cinematográfica y el Anteproyecto de Ley de espectáculos Públicos. Al analizar tales documentos señala la relación que ambos tienen con el Código Hays¹¹⁶ de los años treinta. Resalta cuatro puntos clave en el Código de Producción: a) relación entre cine y formación de la cultura contemporánea; b) señalar que el papel de la censura no

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 85-86.

¹¹⁶ En Gregory D. Black, “A Catholic Coup Against Hollywood” en *The Catholic Crusade against the Movies 1940-1975*, New York: Cambridge University Press, 1998, el autor describe la manera cómo se creó el Código Hays, así como la forma en que el propio Hoosier William Harrison (Will) Hays llega a tener tanta influencia en el mundo cinematográfico. En 1922 la industria cinematográfica estadounidense lo eligió para que estableciera una asociación comercial: Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA). Black califica a Hays como la elección perfecta pues tenía sólidas raíces del medio oeste, era políticamente republicano, además de presbiteriano y era un apasionado opositor a la interferencia estatal en las empresas”. Creo un código de lo que no debía exhibirse y de lo que debía cuidarse al exhibir películas. Black apunta que la premisa básica del código era que ninguna película debía rebajar los estándares morales de quien la viera. Reconocían que el bien y el mal eran elementos legítimos de la trama pero que por ningún motivo debía crearse un sentimiento de simpatía hacia los criminales, adúlteros, inmorales o corruptos. Los films debían mantener los valores básicos de la sociedad.

implicaba una coacción a la libertad de expresión sino encauzar la producción fílmica nacional para hacerla más productiva frente a la industria extranjera; c) aceptar la necesidad de educar al público mexicano menos culto; d) que el gobierno incentivara la producción creando un impuesto especial para la exhibición de películas, pero con exoneración para quienes cumplieran el Código. En dicho código se busca regular la desnudez, semidesnudez, bailes, escenas de pasión, prostitución, homosexualidad, venganza, robo, fanatismo, etcétera. Se concentra en asuntos relacionados a la sexualidad humana. Respecto al apartado de escenas de pasión entre personas casadas, solteras y adúlteros se dice lo siguiente:

En el primero y segundo caso la escena podrá ser mucho más realista en su tratamiento, aunque los besos deben ser limitados a las manos y a la cara, con exclusión del cuello, orejas, nuca y no deberá verse la boca de los amantes entreabierta y mucho menos la lengua.

El acto de reclinarse, que no podrá realizarse nunca sobre una cama, deberá ser muy discreto, sin mostrar violencia masculina y, antes de llegar a una posición horizontal, la escena deberá terminarse por corte, disolvencia, *fade out* [...] Así mismo, no se mostrará ningún detalle físico que pueda significar, en su reacción, una continuación de la escena interrumpida. En el caso de adúlteros o de novios infieles, la escena no podrá emplearse, al menos que sea indispensable en el argumento. En este caso se desarrollará mostrando indecisión y remordimiento, tanto en la mujer como en el hombre, para lo cual será necesario introducir un emplazamiento de *close up* para cada uno, de duración superior a los 4 pies, mostrando dichas reacciones sin lugar a duda. [...] En las películas en que la pasión erótica es elemento primordial, deberá mostrarse ésta en sus consecuencias y no directamente, fuera de las limitaciones concretas establecidas en este artículo.¹¹⁷

Resulta interesante que en el Anteproyecto se indica que el tema de la venganza no debería presentarse sino en cintas que mostraran los hechos, pero antes del año 1900. Esto explicaría el porqué, a pesar de que este anteproyecto fue escrito después de 1934, el propio Juan Bustillo Oro al filmar *Dos Monjes* en donde la venganza es un elemento central en la trama, ubica la acción en un momento atemporal que bien puede

¹¹⁷ Citado en Zermeño, *op cit.*, p. 91

ser calificado de decimonónico, pero procura no dar elementos espaciales ni temporales que permitan situar claramente la época en que se desarrolla la historia ni el lugar en donde ocurre la misma.

La lucha que emprendió la Iglesia católica por moralizar las costumbres contó con la ayuda, consciente, muchas veces, e inconsciente, otras tantas, de la autocensura de los productores, directores, guionistas, fotógrafos, actores, etcétera que participaban en la naciente industria mexicana durante la primera mitad de la década de 1930.

El Fantasma del Convento y Dos Monjes frente a la censura.

La Legión Mexicana de la Decencia estableció una clasificación para las películas que se exhibían en México. El objetivo de esta acción fue dar lineamientos a los espectadores católicos para que tuvieran una guía de lo que era permitido ver sin afectación a la moralidad cristiana y lo que definitivamente debía evitar ser visto para no caer en pecado y no generar dudas religiosas o ideas pecaminosas en los espectadores.

La Legión Mexicana de la Decencia sostiene que mucho más que cualquier otra forma de diversión popular el cinematógrafo tiene la obligación de no subvertir la moral tradicional, presentando películas que sean degradantes. [...] El cargo que se hace a la Legión Mexicana de la Decencia de que desea que los escritores sólo se ocupen de temas irreales, de un mundo tipo angelical, y que a los artistas se les prohíba tratar sobre la fragilidad humana, se debe sólo a la imaginación de aquellas personas que ignoran tanto la historia como la literatura. La verdad es que los actos malos de los hombres son reconocidos por los católicos, como materia legítima de libros, teatro y cinematógrafo; pero insistimos y con énfasis especial, por lo que a las películas se refiere, en que tal conducta no sea aprobada, que el mal se haga aparecer como mal y el bien como bien, y que el mal además de ser condenado no se presente seductoramente.¹¹⁸

Aunque la Legión enfatizaba que no estaban en contra de los argumentos y que lo que deseaba calificar era la tesis moral o no, de cada película, la catalogación que hicieron

¹¹⁸ *Apresiasi*, pp. 650-652.

para censurar las cintas exhibidas resultó excesiva y buena parte de lo que se podía ver en los cines caía al menos dentro de lo no moralmente conveniente. Pocas eran las películas recomendadas para todo público. Así la clasificación A (buena para todos) incluía cintas cuyo tema tuviera una “tendencia moral positiva”; pocos o ningún detalle “anti-educativo” y en donde los sentimientos se expresaran dentro de la norma familiar cristiana. La B1 (para mayores y también para jóvenes) se asignaba a aquellas cintas que “no chocan a los adolescentes normales, educados con acierto dentro del hogar familiar”. Las escenas poco modestas no debían ser tales que inquietaran a los adolescentes y tampoco debían incitar a los jóvenes a faltar al respeto a la autoridad ni a las leyes. Clasificación B2 (para mayores con inconvenientes) se asignaba a las películas que describían la vida tal cual es, con pecados y dudas de los seres humanos representados en la pantalla, pero los elementos pecaminosos nunca debían avalarse, por el contrario debían por lo menos desaprobarse. No debían ser vistas por niños ni adolescentes y aunque no tuvieran “gran alcance moral” tampoco deberían ser dañinas para los adultos. B3 (para mayores con serios inconvenientes) ya catalogaba a una cinta un tanto fuera de lo moralmente aceptado. No debían ser exhibidas por ningún motivo en presencia de adolescentes. “Estas películas presentan algunos elementos buenos, pero los elementos malos no son implícitamente desaprobados y su apreciación depende únicamente del juicio de los espectadores”. Por lo tanto debían verlas espectadores conocedores de los valores cristianos. Alcanzar las últimas dos calificaciones implicaba estar fuera de la normatividad cristiana y exponer al espectador a un fuerte daño a sus principios morales. Así, la clasificación C1 (desaconsejables) se destinaba a todas aquellas películas “que puedan ser nocivas para la generalidad de los adultos ya sea a causa de su tendencia o ideas falsas, ya sea a causa de elementos netamente contrarios a la moral”. Se consideraban dentro de esta ubicación las cintas

que mostrasen un aspecto miserable, deprimente o malsano de la sociedad. Por último la clasificación C2 (prohibidas por la moral cristiana) eran todas aquellas que contravinieran los principios católicos y que fueran complacientes con ideas subversivas o crímenes. Incluso había cintas que quedaban completamente fuera de la clasificación por inmorales.

En la hoja que se repartía, además de la clasificación señalada al título de cada película se le añadía una breve nota en la cual se explicaba cuáles eran sus aciertos y cuales sus inconvenientes. En *Censura cinematográfica*, se dice de *La Mujer del Puerto*: “Película mexicana, de Andrea Palma. Su parte artística y técnica no es mala, es mejor que otras films nacionales, pero es mucho muy inmoral.”¹¹⁹

Además de la clasificación por letras, también se agregaba una clasificación numérica con la que se pretendía indicar al espectador qué tipo de objeciones tenía la cinta en cuestión como groserías en el diálogo, ambiente grosero o repugnante, bailes inconvenientes, vestidos y actitudes procaces, nudismo, ataques a la religión, etcétera.

El Fantasma del Convento fue incluida dentro de la clasificación B2, es decir, sólo podía ser vista por adultos y tenía inconvenientes pues retrataba la vida “tal como es, con sus taras, sus miserias, sus situaciones irregulares; sin embargo éstas nunca serán positivamente aprobadas, sino más o menos desaprobadas.”¹²⁰ Seguramente esta cinta obtuvo una clasificación que la salvaba de la condenación moral debido a dos razones. Por un lado el argumento de la cinta transcurre en condiciones irreales, fantasmales y el final introduce un elemento de ambigüedad, los personajes no saben si lo vivido sólo fue una ilusión o si fue una experiencia real. Por otro, a pesar de que el

¹¹⁹ *Censura cinematográfica*. Boletín número 3, México: 26 de marzo de 1934.

¹²⁰ *Apreciaciones*, p. 640.

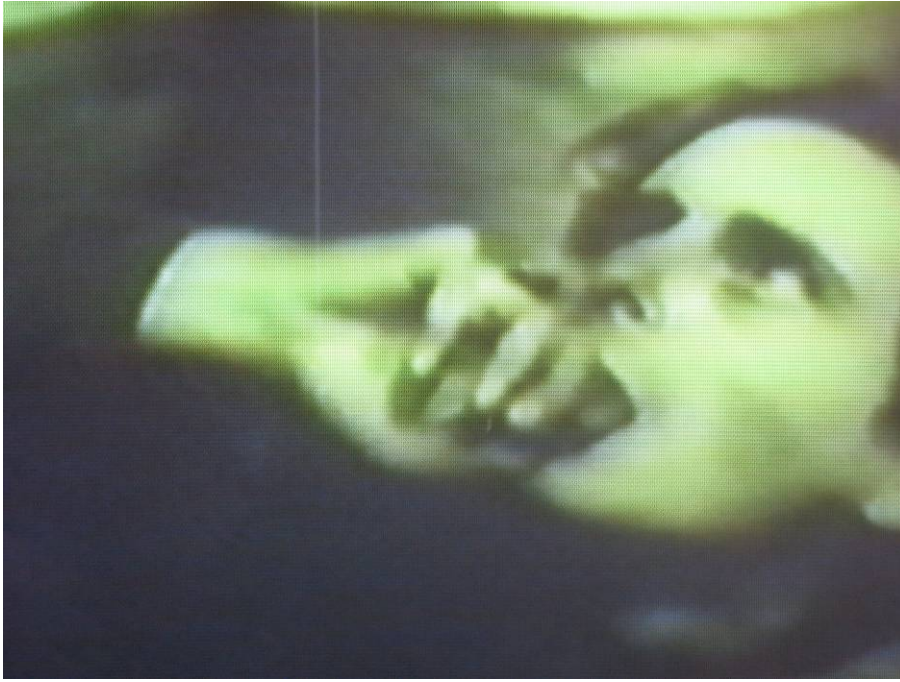
argumento gira alrededor de un posible adulterio, éste no llega nunca a cometerse físicamente y la historia del “monje maldito” es un ejemplo expiatorio de la condena a la que están destinados quienes optan por seguir los impulsos de la carne.

En cuanto a *Dos Monjes*, resulta curioso que no fue clasificada, aunque es muy probable que se le haya colocado en la misma categoría que *El Fantasma del Convento* y por las mismas razones: el triángulo amoroso, aunque al final los culpables reciben su castigo: la muerte y la locura.

Ambas películas fueron anunciadas en los diarios de la capital, se les dedicaron artículos y reseñas. Se esperaba que ambas tuvieran buen éxito de taquilla en el primer caso por ser una película de Fernando de Fuentes quien ya era un director reconocido para entonces;¹²¹ y en el caso de Juan Bustillo Oro había expectativas de que su debut como director, en la época sonora (durante la era del cine mudo había filmado *Yo soy tu padre*, cinta que no tuvo mayor fortuna), contribuiría a la construcción de la industria filmica nacional.

La cinta de De Fuentes corrió con mejor suerte y en su momento tuvo más o menos buena aceptación. Por el contrario, Bustillo Oro no acaparó tantas luces y tuvo la mala fortuna de estrenar el mismo día que se estrenó otra cinta de Fernando de Fuentes, *Cruz Diablo*, con lo que su ingreso a la industria nacional se vio opacado.

¹²¹ En 1932 ya había filmado *El anónimo*; en 1933, *El prisionero trece*, *La calandria*, *El tigre de Yautepec*, y *El compadre Mendoza*.



Dos Monjes, 1934.



El Fantasma del Convento, 1934.

CONCLUSIONES

Ambas cintas fueron clasificadas como B2 por la Liga Mexicana de la Decencia debido a que hacían alusión a la vida real y los problemas pasionales que en ella existen. Sin embargo, pese a que representaban temas escabrosos, no fueron prescritas de ser vistas por el público.

La Legión Mexicana de la Decencia no se preocupa tanto por la materia de un argumento como por la forma moral en que sea tratada esa materia. No es el tema de una película, nuestra preocupación principal, sino su tesis; no es el argumento, ya sea que éste trate de asesinato, de avaricia o de lujuria, sino las consecuencias éticas del argumento que se deduzcan de la acción o del diálogo. [...] Cuando se presenta un mal moral en una película, jamás deberá ser presentado como bueno, admirable o justificable, y, por el contrario, la buena moral jamás deberá ser presentada como un mal, una tontería o una cosa despreciable.¹²²

A diferencia de lo que ocurría en Estados Unidos donde la Iglesia católica tenía poder económico, político y social para incidir en forma directa en el proceso de creación, filmación, distribución y exhibición en la industria cinematográfica; la Iglesia católica en México no tenía esa capacidad. Aunque incluso desde el Vaticano se haya intentado una recristianización del mundo católico, ni la Acción Católica Mexicana ni las organizaciones que coordinaba podían imponer su visión del mundo.

Además el país se encontraba en construcción, o reconstrucción tras la revolución armada y la guerra cristera. La pugna o negociación que se da en ese momento incluyó por fuerza a grupos que usualmente están fuera del ámbito del poder estatal o eclesiástico.

¹²² *Apreciaciones*, p. 652.

Tal como señala Irene Vázquez en *La cultura popular vista por las élites: antología de artículos publicados entre 1920 y 1952* la élite artística e intelectual mexicana estaba de acuerdo con la visión de país que proponía el nuevo grupo en el poder. Por esa razón y también por el interés de encontrar espacios de producción y de exhibición, sus obras artísticas e intelectuales participaron en la construcción del nacionalismo mexicano. La incipiente industria cinematográfica en los treinta, tenía una situación semejante a la del país: ambos estaban en construcción, en ambos había una pugna por imponer una visión del mundo y en ambas se estaban creando por un lado, formas de contar historias, mientras que por otro lado se estaban creando instituciones. Ello permitió la posibilidad de experimentación, en el cine se hicieron intentos expresionistas, y en el caso de *Dos Monjes* el estilo era lo más importante, más aun que el interés que pudiera despertar la historia en el público, mientras que en el gobierno había intentado unificar u homologar a la población a través del sistema educativo durante la década de 1920 y la primera mitad de los treinta.

Las mujeres no eran ajenas a esta búsqueda y a la construcción de sí mismas. El México posrevolucionario les permitía romper con actitudes decimonónicas y en búsqueda de la modernidad se miraban incluso ejemplos extranjeros tal como las *flappers*. De acuerdo con Vicente Quirarte¹²³, las mujeres en la década de los veinte explotan su derecho a exponer públicamente sus pasiones amorosas. Esto resulta más evidente entre las mujeres pertenecientes a grupos intelectuales y artísticos.¹²⁴ Cristina, el personaje femenino de *El fantasma del convento*, representa a esta mujer moderna, a

¹²³ Vicente Quirarte, "El corazón en el filo. Expresiones del cuerpo femenino en el México posrevolucionario" en <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/feb2000/quirarte.html>

¹²⁴ Quirarte en "El corazón en el filo..." ilustra la libertad femenina del México posrevolucionario con cinco mujeres: Antonieta Rivas Mercado, Frida Kahlo, Carmen Mondragón, Tina Modotti y Clementina Otero. Véase también, Elena Poniatowska, *Tinísima*, México: ERA, 1992.

la usanza estadounidense, es una especie de *flapper* mexicana perteneciente a la clase media alta. Sin embargo, parece que su imagen resulta amenazadora para las mujeres y hombres de carne y hueso del México de los treinta y por ello los guionistas de la cinta la contienen y limitan su deseo a esta especie de ensoñación en la que termina la película.

Lo que más deseaban los participantes de la industria cinematográfica mexicana, parece que eso no ha cambiado mucho, era poder filmar, y dadas las precarias condiciones económicas y los fuertes gastos que genera esta industria, los jóvenes directores no se negaban a participar si había una oportunidad de ver materializado su trabajo. Es lo que sucedió a Bustillo Oro con *Dos Monjes*. Independientemente de la clasificación recibida por las instancias eclesiásticas, no fue totalmente aceptada por el público. De hecho ya el propio Adolfo Grovas, encargado de la distribución lo tuvo claro: “--¡Caramba, mi estimado señor Bustillo! Se ha reventado usted una película que es un cardo muy espinoso para la distribución!”¹²⁵ Bustillo siguió su obra por los diversos cines de la ciudad para constatar la reacción del público, en todos lados fue más o menos la misma: desagrado y hasta aburrimiento.¹²⁶ El desprecio inicial que sintió hacia el público cambió con el tiempo, pues se dio cuenta que era importante no sólo hacer una obra que satisficiera sus necesidades y gustos intelectuales, sino sobre todo debía hacer obras que le dijeran algo al público y para ello era necesario elegir temas y argumentos que fueran significativos para los espectadores. Más tarde llegaría al extremo de ser demasiado complaciente. E incluso fue criticado por el propio Fernando de Fuentes quien a propósito de la filmación de *La tía de las muchachas* le increpó: “¡Vaya pantalones que tienes para lo grotesco!

¹²⁵ Bustillo Oro, *op cit*, [1984] p. 126.

¹²⁶ *Ibid.*, 129.

Deberías avergonzarte”.¹²⁷ A lo que respondió que no se avergonzaba de su atrevimiento y menos cuando vio el resultado. “Volvía yo a mi fanatismo por servir al gusto del público”.¹²⁸

Las películas analizadas tienen en común que sus creadores participaban de la misma visión de sus espectadores y comparten creencias con religiosas católicas. Los miembros del estado laico, los miembros de la Iglesia, los artistas, los pensadores, la población con intereses progresistas y la población tradicional, todos formaban parte del proceso de resignificación en el que estaba envuelto el país.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 172.

¹²⁸ *Ibidem.*

FILMOGRAFIA

The Black Cat.

Universal Studios, 1934

Director: Edgar G. Ulmer

Producido por Carl Laemmle Jr.

Adaptación: Edgar G. Ulmer

Guión: Peter Ruric; a partir de *The Black Cat* de Edgar Allan Poe.

Basado en una historia de Edgar G. Ulmer y Peter Ruric.

Actores: Boris Karloff, Bela Lugosi, David Manners, Jacqueline Wells, Lucille Lund, Egon Brecher, Harry Cording, Henry Aretta, Albert Conti y Louis Albern.

El fantasma del convento.

Producción: FESA, 1934.

Director: Fernando de Fuentes.

Guionistas: Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro y Jorge Pezet.

Fotografía: Ross Fisher.

Director de arte: Fernando A. Rivero.

Asistente de director: Paul Castelain.

Editor: Fernando de Fuentes.

Sonido: Hnos Rodríguez.

Música: Max Urban.

Distribuidores: Cinexport Distributing Co.

Actores: Enrique del Campo, Alfonso; Carlos Villatoro, Eduardo; Marta Roel, Cristina; Paco Martínez, padre prior; Victorio Blanco, monje; José Ignacio Rocha, velador; Francisco Lugo, Beltrán Heredia, Agustín González.

Dos monjes.

Producción: Proa Films, 1934.

Productores: José y Manuel San Vicente.

Director: Juan Bustillo Oro.

Guionista: José Manuel Cordero.

Adaptador del guión: Juan Bustillo Oro.

Fotografía: Agustín Jiménez.

Edición: Juan Bustillo Oro.

Música: Max Urban.

Diseño de producción: Mariano Rodríguez y Carlos Toussaint.

Actores: Víctor Urruchúa, Juan; Carlos Villatoro, Javier; Magda Haller, Ana; Emma Roldán, Gertrudis; H. Beltrán de Heder, prior; Alberto Miquel, Manuel Noriega, Manuel Bernáldez, José Cortés, Conchita Gentil Arcos, Hugo Taboada.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2004/garcia.pdf>

<http://www.etcetera.com.mx/paq052ane61.asp>

<http://www.revistacinefaqia.com/mexico045.htm>

<http://hyperlab.politicas.unam.mx/ccp/proyecciones/Ciclo2003-1/cinta11.htm>

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/monjes.html>

http://www.canal22.org.mx/galeria/p_fantasmaconvento.html

<http://www.canal22.org.mx/galeria/defuentesfernando.html>

<http://www.canal22.org.mx/galeria/bustillojuan.html>

http://140.148.3.250/udl_a/servlet/mx.udlap.itc.tales.htm.Block?Thesis=546&Type=c&Chapter=2

http://www.research.umbc.edu/~landon/Local_Information_Files/Mise-en-Scene.htm

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/ulmer.html>

<http://caparroscinema.blogspot.com/2006/05/cine-religioso-es-todo-aquel-que-hable.html>

<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/feb2000/quirarte.html>

HEMEROGRAFÍA

Apreciaciones

Censura cinematográfica

Christus

Crisol

El Nacional

El Universal

El Universal Ilustrado

Filmográfico

Gaceta del Arzobispado

Nosotras. Boletín de empleadas y para empleadas, Juventud. Boletín del Comité Central de Juventud católica Femenina Mexicana

ENCÍCLICA

Pío XI, *Vigilanti Cura*, Roma: 1936.

ARTÍCULOS

Lozano, Elisa , “El otro Agustín Jiménez” en *Alquimia. Agustín Jiménez. La Vanguardia*, núm. 11; “Agustín Jiménez” en *Luna Cornea. México Cinema*.

Tuñón, Julia, "Por su brillo se reconocerá: La edad dorada del cine mexicano" en *Somos: Uno. 10 aniversario. Época de oro del cine mexicano de la A a la Z*, año 11, no. 194. 1 de abril del 2000.

Vázquez Mantecón, Álvaro, “Comercio, arte y moraleja en el cine de los años cuarenta” en *Fuentes Humanísticas* no. 28, Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco, pp. 163-177.

Zermeño, Guillermo “Cine, censura y moralidad en México. En torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960” en *Historia y Grafía*, México: UIA, 1997. Núm. 8

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W., *La industria cultural*, Buenos Aires: Galerna, s/f.
- Apreciaciones: catálogo de los espectáculos censurados por la Legión Mexicana de la Decencia, 1931-1959*, México: La Liga, 1959.
- Apuntes sobre el cine de horror*, La Habana: Imprenta Universitaria André Voisin, 1975.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, 6ª ed., México: Editorial Posada, 1988.
- Black, Gregory D. *The Catholic Crusade against the Movies. 1940-1975*, New York: Cambridge University Press, 1998.
- Blancarte, Roberto, *Historia de la iglesia católica en México, 1929-1982*, 1ª reimp., México: El Colegio Mexiquense, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bloch, Marc, "Toward a Comparative History of European Societies" in *Enterprise and Secular Change. Readings in Economic History*, ed. Frederic C. Lane, Jelle C. Riemersma, London: George Allen and Unwin LTD, 1953. pp.494- 525. [The American Economic Association Series]
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1990.
- Bustillo Oro, Juan, *Vientos de los veinte: cronicón testimonial*, México: SEPsetentas, 1973.
- , *México de mi infancia*, México: Talleres Gráficos de la Nación, 1975. (Colección Metropolitana).
- , *Vida cinematográfica*, México: Cineteca Nacional, 1984.
- Cabral Pérez, Ignacio, *Los símbolos cristianos*, México: Trillas, 1995.
- Cardoso, Ciro Flamarion S. y Héctor Pérez Brignoli, *Los métodos de la historia. Introducción a los problemas, métodos y técnicas de la historia demográfica, económica y social*, Barcelona: Crítica, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.

- Comparison and History. Europe in Cross-National Perspective*, ed. Deborah Cohen & Maura O'Connor, New York, London: Routledge, 2004.
- Córdoba, Carlos A., *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México: RM, 2005.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana: perfil histórico social*, México: Universidad de Guadalajara, 1991. 82 pp. (Cuadernos de divulgación. Segunda época)
- , *El primer cine sonoro mexicano*, México: Filmoteca de la UNAM, Coordinación de extensión universitaria, Secretaría de Relaciones Exteriores, s/f. 24 pp.
- De los Reyes, Aurelio, *Vivir en México y 80 años del cine en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Difusión Cultural, 1977.
- , *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México: Trillas, 1987. 225 pp. (Colección Linterna mágica no. 10)
- , *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (1920-1924)*, México: UNAM-IIE, 1993.
- Deleyto, Celestino, *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona: Paidós Comunicación, 2003. [Col. Cine]
- Eagleton, Terry, *Ideología. Una introducción*, trad. Jorge Vigil Rubio, Barcelona: Paidós, 2005. [Col. Surcos].
- El pensamiento social de los católicos mexicanos*, comp. Roberto Blancarte, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Enciclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, vol. I, ed. Helene E. Roberts, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.
- Farga, María del Rosario, *Monstruos y Prodigios. El universo simbólico del Medioevo a la Edad Moderna*, Puebla: Benemérita Universidad de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial, Tecnológico de Monterrey, campus Puebla, 2005.
- Freud, Sigmund, *Lo siniestro*, trad. I. Rosenthal, Buenos Aires: López Crespo, 1976
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano*, México: Secretaría de Educación Pública, 2000. (Colección: Foro 2000).
- Gentilini, Bernardo *EL CINE ante la pedagogía y la medicina, ante la moral y la religión*. Madrid: s/e, 1924. (Col. Censura eclesiástica),

- Guerrero Suárez, Jorge, *El cine sonoro mexicano. Sus inicios (1930-1937)*, México: Cineteca Nacional, Dirección General de Cinematografía, Cuadernos de la Cineteca Nacional. Segunda época. Ensayos, investigaciones y biografías. No 8.
- Gubern, Román y Joan Prat, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona: Tusquets Editores, 1979.
- Homenaje a los iniciadores del cine en México (1896-1938)*, México: Cineteca Nacional, Dirección General de Cinematografía. Cuadernos de la Cineteca, no. 9.
- Il cinema Messicano del 1936. Il cinema messicano di oggi 1976*, Venecia: La Biennale di Venezia, 1976. p 5.
- Knight, Alan, "Revolutionary Project, Recalcitrant People: Mexico, 1910-1940" en *The Revolutionary Process in Mexico: Essays on Political and Social Change, 1880-1940*, ed. Jaime E. Rodríguez O., Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1990.
- , "Estado, revolución y cultura popular en los años treinta" en *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, coord. Marcos Antonio Tonatiuh Águila y Alberto Enríquez Perea, México: UAM-Azcapotzalco, 1996. [Col. Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. Serie Historia.]
- Kuhn, Annette, [1988] *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925*, London-New York: Routledge, 1990. [Cinema and Society Series]
- La cultura popular vista por las élites: antología de artículos publicados entre 1920 y 1952*, introducción y selección Irene Vázquez Valle, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1989.
- Losilla, Carlos, *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona: Paidós, 1984.
- Malo, Charles, *El lenguaje de las flores y el de los colores. Adicionado con el de la sombrilla y pañuelo. Emblemas de las flores y colores*, ed. facsimilar, 2ª ed., Barcelona: El cuerno de la abundancia, 2004.
- Mendoza, Carlos, *La Leyenda de las plantas. Mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales*, ed. facsimilar, 2ª ed., Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1993.
- Monterrosa Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Repertorio de símbolos cristianos*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.
- Mora, Carl. J., *Mexican Cinema. Reflections of a Society 1896-1980*, Berkeley, L.A., London: University of California Press, 1982.

- Negrete, Martaelena, *Relaciones entre la iglesia y el estado en México, 1930-1940*, México: Universidad Iberoamericana y El Colegio de México, 1988.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México: CIESAS-CIDHEM, 2000. pp. 35-67. [Col. Historias]
- , *Estampas del nacionalismo cultural mexicano: diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México: CIESAS, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2003.
- Pérez Rubio, Pablo, *El cine melodramático*, Barcelona: Paidós, 2004. [Col. Sesión Continua, no. 17]
- Praver, S.S., *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror*, New York: Oxford University Press, 1980.
- Réaus, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona: Ediciones El Serbal, 2000. p. 136 [Col. Cultura artística]
- Representing Religion in World Cinema. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*, ed. S. Brent Plate, New York: Plgrave MacMillan, 2003.
- Rosas Rodríguez, Saúl, *El cine de horror en México*, México: El Autor, 1998. (Tesis para obtener la licenciatura en Ciencias de la comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México)
- , *El cine de horror en México*, Buenos Aires: Saga Ediciones, 2003.
- Tendencias del cine mexicano de los años 30*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cineteca Nacional, 1988. Cuadernos de la Cineteca Nacional/Colección Videoteca.
- Tenorio-Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Tuñón, Julia, *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*, México: El Colegio de México y el Instituto Mexicano de la Cinematografía, 1998.
- Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México: UNAM-UNESCO, 1987. (Colección Documentos Fílmicos, no. 9. Historia del cine mexicano)
- Zamorano Rojas, Alma Delia, *Una década de temáticas en el cine mexicano. 1930-1940*, México: El Autor, 1998. (Tesis de licenciatura)