



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

**LA VISIÓN APOCALÍPTICA DE ARTURO RIPSTEIN: *EL
EVANGELIO DE LAS MARAVILLAS***

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR
INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA E HISTORIA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA
CAROLINA RUIZ BONILLA

ASESOR: VÍCTOR MANUEL GRANADOS GARNICA

NOVIEMBRE 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.

*Cualquier destino, por largo y complicado que sea,
consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre
sabe para siempre quién es*
Jorge Luis Borges

Con mucho cariño para:

*Enrique,
Soco,
Cris,
Goyis,
Pily,
Meche,*

Y en especial para mi abuelita Guadalupe, mi eterna inspiración.

Por su apoyo, confianza y paciencia

¡Muchas Gracias!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
---------------------------	---

CAPÍTULO I. EL CINE COMO REPRESENTACIÓN

1.1 La estética cinematográfica.....	5
1.2 Estética posmodernista cinematográfica.....	8
1.3 Representación estética en el lenguaje cinematográfico.....	11
1.4 El cine como representación social e histórica.....	18

CAPÍTULO II. MILENARISMO: EN BUSCA DE LA NUEVA JERUSALÉN

2.1 Sectas milenaristas y otras herejías medievales.....	22
2.2 La Nueva Jerusalén: una historia verdadera en México.....	35

CAPÍTULO III. LOS OLVIDADOS DE ARTURO RIPSTEIN

3.1 Ripstein: Monstruo Sagrado.....	46
3.2 Afuera es feo: la filmografía del infierno, de la utopía y de las corazonadas.....	55

CAPÍTULO IV. EL MISTERIO DEL *EVANGELIO DE LAS MARAVILLAS*

4.1 El fin del mundo según Ripstein: delirio estético cinematográfico.....	63
4.2 <i>Peplum</i> , Buñuel y la autoreferencia.....	70
4.3 El mundo se va acabar.....	76

REFLEXIONES FINALES	80
----------------------------------	----

FUENTES	82
----------------------	----

ANEXOS	85
---------------------	----

INTRODUCCIÓN

El cine es una gran fábrica de sueños. Una expresión artística de gran alcance que en sus poco más de cien años ha evolucionado velozmente; desde sus rudimentarios comienzos usando elementos mínimos, hasta fundirse hoy en día en las tecnologías más avanzadas. El denominado Séptimo Arte ha sabido integrar todo lo que se ha erigido a su alrededor y ha pasado de ser un simple espectáculo filmado para convertirse en todo un lenguaje capaz de comunicar en innumerable formas y estilos.

En este trabajo se habla de la visión estética del cine, no sólo como una herramienta útil en el apoyo visual de una película, sino también como un elemento abstracto e interpretativo capaz de representar costumbres pensamientos, épocas, ambientes e ideologías como una paleta repleta de una gama de posibilidades para que un autor deje volar su imaginación.

A través de cuatro capítulos, este trabajo identifica los elementos de la estética cinematográfica que se proyectan en la película *El Evangelio de las Maravillas* del polémico director mexicano Arturo Ripstein. De igual forma se describen los recursos históricos y sociales en los que se apoya el cineasta para poder moldear y materializar esta cinta en la pantalla grande.

El capítulo I se enfoca en el cine como una representación estética y socio-histórica, con la finalidad de dar a conocer el marco teórico que proporciona las herramientas para cimentar el análisis de la película que nos ocupa.

Este capítulo se conforma de cuatro apartados; el primero se refiere a la estética como una forma cinematográfica de expresión, una manera de mirar y plantear al mundo; el segundo explica la estética en una manera más específica, en este caso la posmodernista, fundamentada en las definiciones del investigador Lauro Zavala como un recurso para la identificación e interpretación del estilo de Ripstein; el tercero, apoyado principalmente en los investigadores Francesco Casetti y Federico Di Chio, pretende dar algunas herramientas reconocibles en las imágenes propias del lenguaje cinematográfico; finalmente, el cuarto apartado de este capítulo, trata de la utilidad de la

representación socio-histórica como un recurso indagatorio y explicativo de la representación estética dentro de los contextos.

De esta forma, el último apartado abre paso al capítulo II, que tiene como finalidad ubicar al lector en el contexto social e histórico en el que está basado el filme *El Evangelio de las Maravillas*. Con sólo dos apartados este capítulo busca, primero, dar a conocer el antecedente histórico de lo que son las sectas milenaristas, sus motivos y transformaciones con algunos ejemplos; y en segundo, hablar del suceso llamado la Nueva Jerusalén en México, como bosquejo referencial a la secta que recrea la película.

El capítulo III es un viaje a través de la trayectoria de Arturo Ripstein y las temáticas recurrentes en su filmografía; éste tiene como propósito situar el por qué Ripstein realizó esta película y cómo se conecta tanto en tópicos y en lenguaje cinematográfico con sus filmes anteriores.

Por último, el capítulo IV es el análisis de la cinta *El Evangelio de las maravillas* a partir de la información previa, que se traduce en la identificación de los elementos estéticos del lenguaje cinematográfico y en la interpretación de éstos en un sentido social que involucra los motivos del director y la conexión que busca tener con el espectador.

CAPÍTULO I

EL CINE COMO REPRESENTACIÓN

1.1 LA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA

Por lo general, se nos ha enseñado a vincular a la estética con la palabra belleza en un sentido canónico específicamente occidental, donde lo bello tiene que reunir una serie de cualidades cuya contemplación tiene como fin producir un placer sensorial que usualmente se relaciona con cuestiones propias del arte. Se trata, por así decirlo, de “una ciencia de lo bello”.

Esta definición resulta limitada al aterrizar la estética en un ámbito que sólo se refiere a fenómenos de la belleza y del gusto. No obstante, a través de los tiempos se ha tratado de precisar el significado de ésta desde diversas perspectivas e intereses: sociales, económicos, culturales y políticos, sólo por mencionar algunos.

En este capítulo lo que nos interesa es ver la estética concebida como una “ciencia de la expresión”, que consiste en transformar y combinar materiales, imágenes, sonidos, etc., para transmitir una idea o sentimiento y hacer referencia a aspectos generales que permitan identificar a una obra como perteneciente a una época y un estilo concreto.

La estética se manifiesta en distintas áreas: la pintura, la escultura, la música, la fotografía, el teatro y el cine; esta última manifestación, es en la que nos interesa profundizar en este apartado: el cine o cinematografía como forma de representación estética y medio de expresión pleno de significados y mecanismos para transmitir información y emoción a través de películas, cortometrajes, documentales, etc. En este caso específico la estética de la película *El Evangelio de las Maravillas* de Arturo Ripstein, la cual analizaremos en el cuarto capítulo de este trabajo.

Sabemos que el cine no nació como arte, sino como mero registrador de la realidad, puesto que los primeros trabajos de los hermanos Lumière presentaban tan sólo fragmentos de realidad, con el fin de dar a conocer su novedoso invento. Fue a partir de George Méliès (1861-1938) que podríamos considerar que el cine evoluciona y se convierte en una forma más de expresión artística.

A la manera del teatro y de la novela, pero narrado con los nuevos y poderosos instrumentos que el cinematógrafo francés proporcionaba, las películas comienzan otro punto de partida en donde se puede empezar a hablar de una estética del cine tal cual, utilizada para contar algo a través de diferentes formas y estilos.

Así pues, el inventor estadounidense Edwin S. Porter (a quien se le atribuye en ocasiones la paternidad del cine de ficción), filmó en el estudio de Thomas Alba Edison *Asalto y robo de un tren*, en 1903. Esta película, de tan sólo ocho minutos, influyó de forma decisiva en el desarrollo del cine porque incluía innovaciones como el montaje de escenas filmadas en diferentes momentos y lugares para componer una unidad narrativa. Al hacer esto Porter inició el montaje, uno de los fundamentos de la creación cinematográfica, proceso en el que diferentes fragmentos elegidos de las diversas tomas realizadas se reúnen para conseguir un conjunto coherente.

Es entonces que el cine empieza a valerse de técnicas e ingenio para transmitir mensajes, otorgar sentido y producir emociones. La estética cinematográfica se vuelve extremadamente versátil y comienza a combinar distintas formas de representación que permiten la creación de una vasta gama de mundos, que van desde recrear y narrar historias reales hasta expresar la fantasía y la creatividad de un autor.

De esta forma se da paso a la innovación de visiones y estilos que van surgiendo de los ritmos y texturas de mundos imaginario y reales, que van tomando forma gracias a la ayuda de diversos elementos cinematográficos tales como: el relato, la puesta en escena, los movimientos de cámara, el sonido, el montaje, el vestuario, la escenografía y la iluminación; de los cuales hablaremos más adelante.

La estética del Cine es pues el estudio del Cine [...] como mensaje estético [...] La estética del Cine presenta dos aspectos: una vertiente general que contempla el efecto estético propio del Cine, y otra vertiente específica centrada en el análisis de filmes o de la crítica en el sentido pleno del término [...] Aspectos como el espacio, la profundidad de campo, el plano, el papel del sonido, el montaje, el ritmo, etc., son tratados en la mayoría de estudios estéticos del Cine.¹

¹ Alain Bergala, Jacques Aumont, Michel Marie y Marc Vernet. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 15.

La estética cinematográfica de esta manera, intenta ser una forma expresiva independiente, que busca convertirse en instrumento único a la hora de transmitir emociones, sentimientos e ideas (incluso políticas) y dar pauta al surgimiento de una serie de escuelas y vanguardias cinematográficas.

Tomemos algunos ejemplos: la majestuosidad en planos y decorados del cine de David W. Griffith, la imprescindible escuela rusa donde la estética del cine tiene también sus albores (Kulechov, Pzige, Vertov, Pudovkin, Eisenstein) en una propuesta ideológica basada principalmente en el montaje, juegos de luces y sus efectos estéticos a base de romper ángulos y de dar relieve a detalles de verdadera trascendencia; por otro lado la escuela expresionista alemana descubrió las posibilidades que la luz y la oscuridad aportaban a los planos dramáticos; las sombras describían las más íntimas agonías humanas y el significado opresor que tenían los techos en los espacios reducidos.

Tales antecedentes revelaron el poder creador de nuevas corrientes que se convirtieron en movimientos de gran influencia y trascendencia en la historia del cine como el Neorrealismo italiano o la *Nouvelle Vague*, por citar algunos; que si bien dieron paso a nuevos experimentos estéticos y narrativos, también le dieron pautas al desarrollo de un cine comercial, cargado de técnicas estratégicas con el puro fin de entretener a las masas y generar ventas millonarias en las entradas de los complejos cinematográficos y que supondrían un cambio radical de la estética cinematográfica y la irrupción definitiva del posmodernismo al cine.

No obstante, pese a la negatividad que para algunos acompaña el término en tanto a la falta de novedad dentro de la creación cinematográfica, algunos autores han sacado provecho a este posmodernismo a través de una capacidad superior de síntesis y reformulación de géneros, técnicas y argumentos donde la estética establece nuevos parámetros: el cine independiente estadounidense de los años noventa, el movimiento Dogma 95, el segundo aire del cine asiático y el resurgimiento del cine latinoamericano, por mencionar algunos ejemplos de movimientos que han tomado elementos de la estética posmodernista y de la cual nos ocuparemos en el siguiente apartado.

1.2 ESTÉTICA POSMODERNISTA CINEMATOGRAFICA

La posmodernidad, es un término que históricamente hace referencia al periodo posterior a la modernidad y que tiene lugar en diversos ámbitos: el arte, la cultura, la filosofía, y que en la actualidad se hace la pregunta ¿es el agotamiento de una cultura hedonista y vanguardista o el surgimiento de una nueva fuerza renovadora?²

En el campo del arte la posmodernidad se ha revelado en el posmodernismo y para algunos autores está cimentado en el vacío, incapaz de conquistar una invasión artística importante, en donde los “artistas” no hacen más que reproducir los grandes descubrimientos de la modernidad; para el sociólogo Daniel Bell ³ por ejemplo, el posmodernismo es una fase en declive de la creatividad artística cuyo único resorte es la explotación extremista de los principios modernistas.

En tanto para sus defensores, como Gianni Vattimo,⁴ con el posmodernismo se marca la superación de la modernidad, la trascendencia del estilo artístico y se defiende el derecho a la diversidad, una diversidad posmodernista, que sin discriminación de ningún tipo tiende a la igualación de las diferencias y busca el rescate y la resurrección del pasado, lo cual implica el reconocimiento de valores y un enriquecimiento mayor de ellos.

Sin tomar partido por ninguna de estas dos posiciones, lo que podemos afirmar es que ambas están de acuerdo en que el posmodernismo se caracteriza por una determinada constelación de estilos y tonos en el trabajo cultural: el pastiche, la mezcla de niveles, formas, estilos; el ingenio que sabe disolver el compromiso en la ironía; una profunda autoconciencia sobre la naturaleza formal, fabricada de la obra; un placer en el manejo de superficies.

² Gilles Lipovetsky. *La era del vacío ensayo: sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 2003, p. 79.

³ Daniel Bell, citado por Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 82.

⁴ Gianni Vattimo, citado por Enrique Dussel, *Posmodernidad y transmodernidad: diálogo con la filosofía de Gianni Vattimo*. México, ITESO, 2002, p. 44.

Respecto a la estética posmodernista, ésta contiene elementos que son también una serie de recursos o herramientas que nos ayudan a crear, interpretar y dar sentido a los mensajes que se buscan transmitir directa o indirectamente en diversas clases de textos, en este caso en las películas.

Antes de enumerar estos recursos y su función dentro de la interpretación de los textos fílmicos es necesario hablar de las distinciones entre la estética clásica, moderna y posmoderna. De acuerdo con Lauro Zavala, hay una serie de elementos que permiten reconocer las diferencias de estas tres etapas de la estética, en lo que se refiere a la producción simbólica y a la narrativa literaria y por supuesto a la cinematográfica.

Según el autor, la tradición clásica se define como estable, mientras que la moderna se refiere a la ruptura y a la recreación permanente del uso de códigos. Es así que, como resultado de la yuxtaposición de estas dos tradiciones, surge la dimensión posmoderna. La interpretación intertextual posmoderna “consiste, precisamente, en la superposición de elementos clásicos y anti-clásicos”.⁵ Es decir, que la lectura de un texto posmoderno tiene que ver con las vinculaciones intertextuales⁶ que el lector proyecta sobre el texto y por tanto se recomienda hablar de formas posmodernas para mirar e interpretar los textos, así como descubrir en ellos “aquello que –el semiólogo-Omar Calabrese reconoce como la estética neobarroca”.⁷

Entre los rasgos que caracterizan la representación posmoderna podemos destacar: un universo estético definido por la presencia de asimetrías, monstruosidades, laberintos, fractales, carnavalización y juego, todo lo cual lleva a la existencia de replicantes intertextuales. A partir de esta propuesta, Lauro Zavala maneja dos conceptos de estética para el cine posmoderno:

⁵ Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM Xochimilco, 2003, p. 2.

⁶ La naturaleza intertextual adopta estrategias como metalepsis y metaparodia, es decir, parodias simultáneas a más de un género o estilo, y yuxtaposición de niveles narrativos. Además, se adoptan estrategias de citación, alusión o referencia a reglas.

⁷ *Ibíd.*, p. 3.

- La estética itinerante: deliberadamente intertextual, acompañada por una ética propositiva, la cual se caracteriza por una mitologización laberíntica; sensualidad de la mirada e itinerancia intertextual y con tendencia hiperrealista, romántica y epifánica.
- La estilización de la violencia, acompañada de escepticismo radical, la cual se caracteriza por una monstruosidad hiperbólica, violencia estilizada y parataxis paranoica, el ritmo del montaje es espasmódico, su tendencia reelabora temas, arquetipos y paradojas.

Otros elementos a considerar para reconocer al cine posmoderno son: la superposición de estrategias de carácter narrativa y de carácter descriptivo, es decir “una película se puede considerar como posmoderna cuando su inicio contiene un simulacro de intriga, de predestinación.”⁸

En lo que se refiere a los componentes del lenguaje cinematográfico: el sonido tiene una función itinerante, es decir, puede ser alternativamente didáctica o asincrónica. La edición también es itinerante, es decir, puede alternar o simular estrategias causales o expresionistas, de tal manera que puede adoptar parcialmente una lógica secuencial para inmediatamente después configurar una lógica expresionista. La puesta en escena puede ser llamada fractal. La lógica genérica tiene una naturaleza itinerante, y por lo tanto es lúdica y fragmentaria, lo cual significa que alterna fragmentos simultáneos o alternativos de diversos géneros y estilos.

Así mismo podemos mencionar que la estética posmoderna también incluye el concepto de lo *kitsch*, que como objeto estético define al arte como una copia inferior de un estilo existente. Del mismo modo se utiliza en un sentido más libre para referirse a cualquier arte que sea pretencioso, pasado de moda o de mal gusto. Según la investigadora cultural, Celeste Olalquiaga⁹, el *kitsch* y la posmodernidad tienen en común el reciclaje irreverente, el gusto por la iconografía y lo artificial, el placer del color y el brillo del oropel, de los adornos, el melodrama y la saturación.

⁸ Lauro Zavala. “Cine Clásico, Moderno y Posmoderno” (en línea). *Razón y Palabra*. Agosto- septiembre 2005, núm 46, año 10.
<<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n46/lzavala.html>> [Consulta Julio del 2008]

⁹ Celeste Olalquiaga. *El reino artificial: sobre la experiencia kitsch*. España, Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 25.

El *kitsch* se caracteriza por estar atiborrado caóticamente de símbolos y estilos tales como el barroco, florentino, gótico y el rústico; lo extravagante y lo sobrecargado celebran las infinitas posibilidades de la fusión y la exageración con toneladas de folklore de las clases bajas.

Dentro del lenguaje cinematográfico lo *kitsch* puede ser reconocido en elementos tales como la fotografía, vista como una imitación de la pintura, la puesta en escena y el vestuario como popurrí visual construido con elementos del pasado, el presente y el futuro; el sonido y la música incoherente al trasfondo de la imagen.

Así pues, también es importante señalar cómo en el plano ideológico el *kitsch* se identifica de buena gana con la mentira, pero el reproche recae también sobre el hombre que necesita ese espejo mentiroso para reconocerse en él y, no sin cierta satisfacción, tomar el partido de su falsedad. "Recordemos que el *kitsch* moderno está manifiestamente lejos de haber terminado su carrera victoriosa, y que también él, en particular en el cine, desborda de almíbar y de sangre [...]"¹⁰

El contraste de almíbar y de sangre del *kitsch*, pretende darle un sentido épico a la interrupción momentánea de una serie de hechos de sangre perpetrados por las personas, que se autocalifican de valientes, con las armas más viciosas, cobardes y traicioneras. En esa expresión, lo *kitsch* no es la hipocresía, que hay que dar por sentada, sino el giro desenfadadamente poético que asume el eufemismo.

1.3 REPRESENTACIÓN ESTÉTICA EN EL LENGUAJE CINEMATográfico

Como ya hemos mencionado en los puntos anteriores, el cine se ha configurado como el medio de expresión más característico de nuestra época, en donde las transformaciones estéticas tienen un papel relevante en la construcción tanto de la parte visual como en la parte argumental de las películas. También hemos hablado de cómo ha ido

¹⁰ *Ibíd.*, p. 67.

evolucionando a través de los tiempos para abrirse paso como punto de referencia de estilos, épocas y movimientos (en este caso tratamos específicamente la estética posmodernista). Es así que la cambiante estética cinematográfica es un medio fundamental por el cual los realizadores buscan transmitir mensajes, ideas, visiones, sueños, etcétera.

Esta materialización de la estética en el cine, no sería posible sin la existencia del lenguaje cinematográfico (como ya habíamos mencionado: fotografía, iluminación, planos, puesta en escena, montaje, etc.). Dichos elementos, más allá de su función técnica, también permiten apelar a la sensibilidad del espectador y por supuesto a cristalizar la visión estética del autor para que éste pueda darle tono y ambiente a su obra.

Las materias de expresión son el puente que permiten al filme [...] extenderse y aposentarse en toda una serie de territorios ajenos, pero dotados de una identidad propia. Sobre esta base el filme roba lenguajes ya consolidados para mezclarlos, superponerlos y articularlos en una amalgama completamente original.¹¹

En un aspecto general el lenguaje cinematográfico es una nomenclatura de medios, técnicas y procesos expresivos que una vez seleccionados y combinados buscan crear y transmitir determinada información y a su vez se convierte en una serie de pistas que apoyan el análisis cinematográfico en la búsqueda por descifrar el sentido de las imágenes.

Mediante el uso de las posibilidades que brinda el lenguaje del cine, se combinan diversos tipos de significantes (imágenes, música, ruidos, palabras y textos) y diversos tipos de signos (índices, iconos y símbolos) que desde el análisis de los textos cinematográficos permiten conocer la mecánica de una película, captar las leyes de su composición y recoger con sencillez los datos que ésta ofrece. Los italianos Casetti y Di Chio¹² por ejemplo, exponen una metodología centrada en el estudio de los componentes cinematográficos, es decir, la búsqueda de los códigos visibles:

¹¹ Alain Bergala, Jacques Aumont, Michel Marie y Marc Vernet. *Op. cit.*, p. 128.

¹² Casetti Francesco y Federico Di Chio. "El análisis de los componentes cinematográficos", en *Cómo analizar un film*. México, Paidós, 1993. pp. 65-104.

aquellos que proceden de la imagen y de sus características físicas percibidas por el espectador, éstos pueden ser: icónicos, gráficos y sintácticos.

Los códigos icónicos, según estos autores permiten al espectador identificar las figuras que hay en la pantalla y definir aquello que representan, además de ayudar a reconocer a los personajes buenos de los malos, los lugares de ocio de los de trabajo, metrópolis de pequeños poblados de un simple golpe visual.

Dentro de los códigos icónicos se encuentra la composición fotográfica de las imágenes, que pueden resumirse en cuatro códigos fotográficos del cine, según la clasificación establecida por Casetti y Chio:

- La perspectiva, con la que se intenta suplir la falta de una tercera dimensión, otorgando a las imágenes naturalidad y estabilidad.
- El encuadre, es decir, la elección de qué es lo que entra en la imagen, y que lo queda fuera, incluyendo la manera en la que se ejecuta. A través de la colocación de la cámara en una determinada distancia de lo filmado. Podemos hablar de diferentes tipos de planos: americano, primer plano, primerísimo plano, detalle; grados de angulación de la cámara: encuadre frontal, picado, contrapicado; grados de inclinación: normal, oblicua o vertical.
- La iluminación. Existen básicamente dos formas de iluminar: de manera muy neutra, sin añadir información y con resultados realistas; o bien una iluminación presente, que altera los significados objetivos de lo filmado, incluyendo connotaciones deseadas.
- Blanco y negro y el color. La utilización como opción habitual de cada uno de ellos ha variado desde el descubrimiento de la técnica del color, cuando lo normal era el blanco y negro, y el uso del color conllevaba una serie de dificultades y de condicionantes. En nuestra época el uso del blanco y negro se hace exclusivamente cuando se desea resaltar la condición de cine de autor o porque sustrayendo la información cromática se acentúa el cariz que se le pretende dar a la película. La elección de determinadas correcciones cromáticas también aportan matices.

La movilidad es el código visual más singular del cine, puede darse tanto en los objetos representados, como en la cámara que los filma. Aquí nombraremos los movimientos de cámara más usuales:

- Panorámica, en la que la cámara se mueve sobre su propio eje, tanto vertical, horizontal u oblicuamente.
- El *zoom*, que aun no tratándose de un movimiento real de la cámara, ya que se consigue a través de la movilidad de las lentes, si confiere una gran sensación de movimiento a lo filmado.
- El *traveling*, es el movimiento de cámara por excelencia, se ejecuta situando sobre cualquier elemento móvil la cámara. El *traveling* es uno de los recursos del cine que mayor subjetividad aporta, permite introducir visiones y recorridos mentales y oníricos imposibles en cualquier otro tipo de representación de la realidad.

Los códigos gráficos son cualquier forma de escritura sobre las imágenes, y que no forman parte de ellas se pueden dividir en:

- Los didascálicos, son los que sirven para integrar lo que vemos en imágenes: diálogos en el cine mudo, referencias a los lugares donde sucede la acción (cuando se cambia de ciudad), indicaciones sobre el tiempo transcurrido entre una escena y otra. Pueden ser breves frases o textos más amplios que contextualizan una época histórica o las características de determinada ciudad o lugar.
- Los títulos están presentes al inicio y al final, nos dan información técnica o aclaraciones sobre la película. Suelen incluir los componentes del reparto y los créditos del equipo técnico, así como información sobre los lugares de rodaje, banda sonora y características técnicas.
- Los subtítulos, situados en la parte inferior de la pantalla, sobre impresionados en la imagen, sirven para traducir al idioma del lugar donde se proyecta, o bien la totalidad de la película, manteniendo la versión original de las voces de los actores, o bien fragmentos insertos en idiomas distintos (personajes extranjeros, canciones).

- Los elementos textuales que aparecen insertos en las imágenes de las películas suelen tener una incidencia en la trama de la misma y permiten incluir informaciones que han de tener las características propias de lo verbal frente a las de lo visual.

Los códigos sonoros de una película fundamentalmente son de tres tipos: la voz humana, los ruidos y la música. Pero se ha de prestar especial atención en dónde se encuentra la fuente emisora del sonido. En cuyo caso lo sonoro se divide en: *in*, cuando la fuente está presente en el encuadre; *off*, cuando está fuera de la imagen; *over*, cuando la naturaleza del sonido no está presente (recuerdos, pensamientos).

La voz, lo hablado, como código tiene una serie de condicionantes que se debe valorar. En primer lugar el idioma en la que se trasmite, si la copia que se ve mantiene la información de la lengua original, o si por el contrario se está frente a una versión doblada, en cuyo caso se pierde parte de la obra y se desconoce hasta que punto está tergiversada. Se ha de tener en cuenta si la voz que se ha incluido en la banda sonora es la original de la escena filmada o si se trata de una grabación de estudio.

Los ruidos insertos en una banda sonora tienen un carácter similar al de la voz, sin la complejidad de una lengua. Sirven para consolidar los ambientes creados, dan sensación de realidad a las escenas. Actúan como nexos de unión entre diferentes situaciones. Ofrecen pistas de lo que no se ve, incluso pueden asumir una función menos obvia y funcionar para remarcar situaciones, cortes o provocar sensaciones.

La música suele situarse en *over*, aporta a la película una dosis mayor de subjetividad. Remarca lo ambiguo y apela a la zona más sensorial y sentimental del espectador. El uso de la música es prácticamente universal en todas las filmografías. La forma de inclusión dentro de la película va desde la más realista, es decir, situar la fuente de la música en escena, una orquesta, radio o aparato de reproducción musical, hasta la menos natural, pero no por ello menos asumida por parte del espectador que es la inclusión de piezas musicales sincronizadas con las imágenes.

Los códigos sintácticos son aquellos, en descripción de Casetti, que se encargan de regular la asociación de los signos y su organización en unidades progresivamente

más complejas. Se pueden ver como signos de puntuación de las películas (fundidos en negro, encadenados, cortinillas, rótulos).

Dentro de estos códigos se destaca el montaje, que constituye el elemento más singular del lenguaje cinematográfico. El montaje como concepto no es más que ordenar los planos rodados para dar a la película una unidad que favorezca su comprensión, Ródenas Pallarés dice:

El montaje, como acción física, no es otra cosa que el trabajo de empalmar los fragmentos de película, resultado de las diversas tomas obtenidas durante la realización de un rodaje. Pero una acción tan material y mecánica, [...] obedece a razones tanto intrínsecas como circunstanciales de la propia imagen cinematográfica, de su característico recurso espacio-temporal y en subordinación a un discurso descriptivo, narrativo o dramático gobernado por un modelo o estructura de orden superior.¹³

Lo interesante de este proceso es descubrir cómo a través de esta ordenación se pueden crear reacciones mentales en el espectador, que apelan a lo subjetivo, poético u onírico. El montaje debe ser un elemento creativo, que supone la elección de unos materiales sobre otros y está en todo momento sujeto a una intencionalidad.

Para el crítico francés de cine, Marcel Martin, éste depende del grado de intención de provocar en el espectador sentimientos o sensaciones; el autor francés habla de un montaje narrativo, cuando se pretende hacer comprensible el desarrollo de la acción y de un montaje expresivo, cuando la intención es impactar sensorialmente en el espectador para provocar en él procesos interactivos de orden psicológico.

El montaje cinematográfico se basa en la intercalación acertada de una toma con otra. Para conseguir esto, se apoya en el proceso psicológico de la tensión mental, es decir, mantener en el espectador la atención mediante una continua atención. Marcel Martin define la toma como el fragmento de película que se imprime desde que la cámara se pone en funcionamiento hasta que se detiene. La suma de tomas da como resultado escenas y secuencias.

¹³ *Ibid.*, p. 75.

El concepto escena deriva del teatro y hace referencia a una misma situación espacial o temporal, mientras que secuencia, que es propiamente cinematográfica, es la suma de tomas que componen una unidad de acción. Se distinguen dos tipos de montaje:

- Analítico o Externo: con encuadres de planos cortos (cerrados) y en general de corta duración. Se analiza la realidad estudiándola por partes.
- Sintético o Interno: a base de encuadres de planos largos (abierto) y con frecuencia el uso de la profundidad de campo (se ve en foco tanto el frente, la figura, como el fondo). Se da una visión más amplia de la escena, sin voluntad de análisis.

El momento en que se materializa la estética en el cine, es para Casetti y Chio, la puesta en marcha de una reproducción, lo que ellos llaman la representación, es decir, “la alegoría fiel y la reconstrucción meticulosa del mundo o por otro lado la construcción de un mundo en sí mismo, situada cierta distancia de su referente.”¹⁴ Esta representación se caracteriza por tres niveles de funcionamiento:

- El nivel de los contenidos representados en la imagen: el escenario que se despliega ante nuestros ojos y nuestros oídos.
- El nivel de la modalidad: el escenario está captado en su totalidad o sólo en algunos de sus detalles; se sigue a los individuos o se les abandona; los objetos se relegan al fondo o se llevan a primer plano.
- El nivel de los nexos: unen a una imagen con otra que la precede o que la sigue.

Finalmente de estos tres niveles, nuestros autores desprenden tres etapas de fabricación de un filme:

- La puesta en escena: que constituye el momento en el que se define el mundo que se debe presentar, dotándole de todos los elementos que necesita; objetos, personas, paisajes, gestos, situaciones, psicología, etcétera.

¹⁴ Casetti Francesco y Federico Di Chio. *Op. cit.*, p. 122.

- La puesta en cuadro: constituye la organización de la realidad a filmar a partir de las particularidades del registro cinematográfico. Éstas se han ido desarrollando de acuerdo a los avances técnicos del aparataje cinematográfico y entre ellas encontramos elementos tales como el encuadre, la escala de planos (relaciones diversas de tamaño entre la figura y el fondo), los movimientos de cámara, el uso de lentes, las frecuencias de rodaje de cuadros por segundo, las propiedades del soporte del registro (negativo, magnético o digital), así como los procesos de edición y montaje de imagen y sonido.
- La puesta en serie: en un sentido técnico simplemente se trata, de unir dos trozos de película, montar.

1.4 EL CINE COMO REPRESENTACIÓN SOCIAL E HISTÓRICA

El cine como representación (escenificación filmada) tiene un carácter mimético, lo que le implica tomar algún tipo de realidad a la que representa. Es decir, la capacidad para reflejar elementos propios de una sociedad determinada y transmitir ideologías. Desde la perspectiva histórica el cine, habitualmente, se ha empleado como un instrumento auxiliar para contar acontecimientos ya sucedidos o bien como objeto de estudio histórico, sobre todo desde perspectivas estéticas y formales.

La lectura histórica y social de las películas ha permitido alcanzar zonas no visibles del pasado, revelando, por ejemplo: lapsos de una sociedad; de una creación artística, de épocas específicas, así como ser un instrumento de lucha y de reflexión. La representación socio-histórica cinematográfica puede proporcionar a la sociedad una historia de la que se veía privada.

El cine ejerce el estatus de lo imaginario, no expresa lo real tal cual, pero su representación consta de valor como un documento. Es una proyección construida que pone en escena al mundo y que constituye una herramienta de la cual dispone la sociedad para ponerse en escena y mostrarse.

No es una duplicación de la realidad, es una puesta en escena [...] el filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y otros no) y después una redistribución reorganizada con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que por ciertos aspectos, evoca el medio del que ha salido, pero en lo esencial es una retraducción imaginaria de éste.¹⁵

A partir de personas y de lugares reales, a partir de una historia a veces “auténtica”, el filme crea un mundo proyectado que trata de seducir o repugnar al público. El universo cinematográfico, se organiza ante el espectador, cuya complicidad busca asegurar su llegada a las salas de cine; denota una práctica social; es decir, una relación con el público y mediante él con la sociedad. el historiador Pierre Sorlin cita a Siegfried Kracauer:

[...] el filme está organizado de manera absolutamente única para registrar y revelar la realidad física y por consiguiente, es ante todo a ésta a la que se vuelve, el cine no puede dejar de mostrar la única realidad que nos concierne, la de las cosas y la de los seres [...] lejos de describir una realidad bruta que propone una interpretación, propone diversas transposiciones de la realidad [...]¹⁶

Por tanto, la representación cinematográfica social e histórica, es un aspecto de la película, que sin descuidar la anécdota, ofrece un punto de partida para dar pauta a la construcción de variadas visiones del mundo por parte de los cineastas en donde refractan sus esperanzas, sueños, prejuicios, ideologías etc.; ya sea de manera directa o indirecta ayudan al público a comprender el universo que los rodea, a ampliar horizontes, a generar reflexiones que orienten en la manera de designar y definir conjuntamente los diferentes aspectos de nuestra realidad diaria, en la manera de interpretarlos, influir sobre ellos y, en caso contrario, tomar una posición ante ellos, defenderla y sobre todo dejar volar su imaginación.

Esta construcción de lo socio-histórico también se vale de características estéticas del universo cinematográfico que permiten establecer un nexo histórico, social y cultural. Es decir los recursos estilísticos que se detectan de un filme a otro permiten

¹⁵ Pierre Sorlin. *Sociología del Cine: la apertura para la historia de mañana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 170.

¹⁶ Siegfried Kracauer, citado por Pierre Sorlin, *ibid.*, p. 219.

precisar la relación entre las imágenes cinematográficas y las posiciones ideológicas, de denuncia, de exaltación, de aprobación de un autor.

El cine ha sabido dar cuerpo a muchas cuestiones en la práctica y la reflexión estética en su manera de operar a fondo y contemporáneamente sobre dos frentes: los procesos sociales y los procesos históricos. La estética como valor diferencial nos confronta con las representaciones del mundo y con la función fabuladora del conocimiento, suscita conciencia simultánea de la emoción y el goce estético e impone al espectador la conveniencia de establecer una relación densa con ella.

CAPÍTULO II

MILENARISMO: EN BUSCA DE LA NUEVA JERUSALÉN

El Evangelio de las Maravillas es una película que Arturo Ripstein tenía muchas ganas de hacer y que está basada en un caso bastante difundido de los años setenta conocido como: la Nueva Jerusalén, una secta que surgió en el estado de Michoacán y que predecía el fin del mundo.

Este antecedente aunado, al interés teológico de Ripstein y al social de la guionista Paz Alicia Garcíadiego, sobre las sectas y herejías medievales que predecían el fin del mundo, llevo al dúo a conformar una película que de alguna manera busca representar esos grupos que predecían el final de los días en la Edad Media; aunque claro, con un estilo muy mexicano.

Este capítulo es un pequeño recorrido por algunas sectas milenaristas de la Edad Media, sus motivos y sus transformaciones. Así como, un vistazo a la Nueva Jerusalén mexicana con el fin de conocer a fondo la anécdota de la que se valió el director para filmar su extraña visión.

2.1 SECTAS MILENARISTAS Y OTRAS HEREJÍAS MEDIEVALES

El milenarismo, en la literatura cristiana, se refiere a la creencia en las profecías escritas por el apóstol Juan en el *Libro de la Revelación o el Apocalipsis*, en él habla del momento en el que Cristo, tras su segunda venida, restablecerá un reino mesiánico en la Tierra junto con los justos y los mártires cristianos, y a cuya terminación sobrevendrá el juicio final. Aunque *el Apocalipsis* de Juan no menciona cuándo –supuestamente– sucederá, algunas interpretaciones hacen coincidir el período bíblico de mil años con uno histórico de igual extensión.

Concretamente la definición clásica del fenómeno milenarista, fue acuñada por el primer gran estudioso de este fenómeno, Norman Cohn, que en los años cincuenta planteó cinco características destacables para estos movimientos o sectas milenaristas:¹⁷ a) colectivos; b) terrenales; c) inminentes; d) totales –una transformación integral de la vida en la Tierra–; 5) milagrosos o sobrenaturales, por su intervención divina.

¹⁷ Norman Cohn. *En pos del milenio : Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la edad media*. Madrid, Alianza, 1983, p. 15.

Para ser más específicos, la idea apocalíptica tiene sus antecedentes en los primeros textos primitivos tanto de la tradición judía como de la cristiana; estos materiales, y una variada colección de profecías del mundo antiguo, sirvieron para la elaboración gradual de una escatología (en el sentido teológico) revolucionaria durante la Edad Media y que en un principio funcionaron como mecanismos, gracias a los cuales algunos grupos religiosos; primero judíos y después cristianos, se consolidaban, fortalecían y reafirmaban ante la realidad básica de la opresión.

Es por ello que resulta bastante lógico que de los judíos surgieran las primeras profecías de este tipo, según Norman Cohn:

Los judíos fueron los únicos que supieron unir su firme monoteísmo [...] con la inquebrantable convicción de que eran el pueblo elegido del Dios único. Al menos a partir del éxodo de Egipto llegaron a la convicción de que la voluntad de Jehová se centraba en Israel [...]¹⁸

En la opinión de ellos, la tarea que Dios había encomendado al pueblo de Israel no era otra que la de iluminar a los gentiles para llevar la salvación de Dios hasta el último lugar en la Tierra y debido a las amargas pruebas, repetidas derrotas, deportaciones y dispersiones a los que el pueblo judío había sido sometido, estaban más que convencidos de ser el pueblo elegido, por tal razón empezaron a reaccionar ante el peligro, la opresión y la injusticia, mediante la invención de fantasías que anunciaban el triunfo y la prosperidad ilimitada de Jehová que con su omnipotencia ofrecería a su pueblo la plenitud de los tiempos y la salvación a una inmensa catástrofe cósmica.

El reforzamiento de esta creencia se materializó en el que se puede advertir como el primer *Apocalipsis*: la visión o sueño que ocupa el capítulo siete del *Libro de Daniel*, escrito alrededor del año 165 a. C., y que reconoce el paradigma que sería la fantasía central de la escatología milenarista: el mundo está dominado por un poder maligno, tiránico y diabólico con una capacidad de destrucción ilimitada, que será

¹⁸ *Ibíd.*, p. 18.

vencido cuando los santos de Dios puedan levantarse y destruirlo, entonces los mismo santos, los elegidos, heredarán el dominio sobre toda la tierra.

Esta fantasía apocalíptica judía y sus derivados ejercieron una gran fascinación principalmente en los descontentos y frustrados; precisamente al dirigirse a ellos no tardó en acomodarse a otra fantasía de un salvador escatológico: el Mesías, concebido como un monarca sabio, justo y poderoso, descendiente de David y restaurador de la nación.

El Mesías se fue convirtiendo en sobrehumano, un rey-soldado dotado de poderes únicos y milagrosos, a medida de que la situación del pueblo judío se hacía más desesperada. El Mesías sería invencible en la guerra.

La fantasía mesiánica se convirtió para muchos judíos en una preocupación obsesiva que los impulsó a una guerra suicida, a la conquista de Jerusalén en el año 131 d.C.; pero la sangrienta represión y la aniquilación de este levantamiento puso casi fin, tanto a la fe apocalíptica como a la belicosidad de los judíos.

De ahora en adelante los judíos mantendrían un perfil bajo respecto a estas creencias, de modo que, los cristianos serían quienes retomarían y elaborarían profecías inspiradas en la tradición del sueño de Daniel; un Mesías sufriente y muerto, y un reino puramente espiritual respaldado por la célebre profecía registrada por Mateo:

Porque el Hijo del Hombre ha de venir en la gloria de su Padre, con sus ángeles, y entonces recompensará a cada cual según sus obras. En verdad os digo que hay algunos entre vosotros que no probarán la muerte antes de haber visto al hijo del Hombre venir en su reino.¹⁹

La interpretación que muchos cristianos le dieron a esta profecía fue de un sentido apocalíptico que les era familiar, consideraron la historia dividida en dos épocas, antes y después de la victoriosa venida de del Mesías. Estaban convencidos de que

¹⁹ Mateo, 16:27-28.

Cristo volvería pronto y establecería un reino mesiánico sobre la tierra que permanecería durante mil años o por tiempo indefinido.

Al igual que los judíos, los cristianos sufrían opresión y respondieron a ella con una afirmación más vigorosa frente al mundo de su fe en la época mesiánica con la que terminarían sus males y sus enemigos serían castigados, dicha idea se veía reflejada en el *Libro de la Revelación o el Apocalipsis de Juan* que conjugó los elementos cristianos y judíos en una profecía de gran fuerza poética, donde se describen un cuadro de mártires, espantosas catástrofes y luchas de apología, antes del triunfo inminente de Cristo y la derrota definitiva de sus enemigos, y que al final de este periodo seguiría la resurrección universal de los muertos, el juicio final y la Nueva Jerusalén que descendería del cielo para convertirse en la eterna morada de los santos.

Esta profecía respecto a los tiempos finales, los últimos días o el estado final del mundo, dio paso a que el milenarismo cristiano no fuera más que una modalidad interpretada; que con el paso del tiempo en un sentido más liberal que literal, equiparó a los fieles sufrientes, es decir, los propios cristianos, con los mártires de la segunda venida, algo que excitaba profundamente su imaginación ya que esperaban la posibilidad de un progreso espiritual que comenzaría en este mundo y continuaría en el futuro.

Sin embargo, este ideal del alma individual en el siglo V se vio mermada debido a que el cristianismo consiguió una supremacía en el mundo mediterráneo y se convirtió en la religión oficial del imperio, así que la condenación eclesiástica del milenarismo adquirió un tono enérgico.

La iglesia católica era ahora una institución prospera y poderosa, que funcionaba según una rutina bien establecida; y los hombres responsables de su gobierno no tenían el menor deseo de ver a los cristianos pendientes de unos sueños trasnochados e inapropiados de un nuevo paraíso terrenal. [...] el libro del Apocalipsis

debía ser interpretado como una alegoría espiritual: el Milenio había empezado con el nacimiento del cristianismo y se había realizado totalmente en la iglesia.¹⁹

A pesar de que la doctrina oficial le negó todo lugar a la tradición apocalíptica, ésta no impidió que siguiera influyendo en el oscuro mundo de la religión popular; al contrario, revitalizó la idea de los cristianos a considerarse el pueblo elegido por el señor para heredar el Paraíso, lo cual alentó principalmente a los no privilegiados, los oprimidos, los desorientados y los desequilibrados a ir en contra de la prohibición oficial, alentados por otro *corpus* de escritos apocalípticos: los oráculos sibilinos medievales,²⁰ donde se proclamaba un Cristo guerrero, y un Emperador de los últimos días en alegoría a un Alejandro Magno.

Según la profecía, el Emperador iría a Jerusalén a esperar la aparición del Anticristo. Cuando este acontecimiento sucediera una cruz se lanzaría al cielo, el Emperador moriría y se iniciaría el reino del Anticristo. Es en ese momento la cruz reaparecería en el cielo como señal del Hijo del hombre, el mismo Cristo en todo su poder y gloria, destruiría al Anticristo con su palabra y realizaría el juicio final.

Estas profecías sibilinas influyeron profundamente en las actitudes políticas, para el pueblo medieval no constituían una fantasía acerca de un futuro remoto e indefinido, sino a una profecía infalible que podía cumplirse en cualquier momento. La idea de un Anticristo por parte de éstas, fue aguardada siempre con creciente ansiedad; la expectativa del demonio que todo destruía y cuyo reinado sería un caos ya no eran

¹⁹ Norman. Cohn, *op.cit.*, p. 28.

²⁰ Bajo el nombre mítico de *la Sibila* aparecieron 14 libros de poemas didácticos en hexámetros, compuestos la mayor parte durante el siglo II. Los compiladores fueron cristianos orientales que se sirvieron de escritos judíos como base. Ya desde el siglo II antes de Jesucristo, los judíos helenísticos adoptaron la idea de *la Sibila* o Vidente para hacer propaganda de la religión judía en los círculos paganos. Es posible que incorporaran a sus escritos oráculos paganos, tales como las sentencias de *la Sibila* de Eritrea. La misma idea propagandística movió a los escritores cristianos a componer los oráculos sibilinos del siglo II de nuestra era. La obra, en su forma actual, es una compilación y mezcla de material pagano, judío y cristiano de carácter histórico, político y religioso. Los libros VI, VII y grandes secciones del VIII son de origen exclusivamente cristiano; probablemente también los libros XIII y XIV. Los libros I, II y V parecen de origen judío, con interpolaciones cristianas. Los libros IX y X aún no han podido ser hallados. Los libros XI al XIV fueron descubiertos en 1817 por el cardenal A. Mai.

meras alegorías sino una realidad tangible, de modo particular que cualquier gobernante que pudiera ser considerado como tirano recibía los atributos de Anticristo; esto en una época que estaba llena de robo, rapiña, tortura y crimen.

Las fantasías tradicionales acerca de los últimos días dejaban de ser metáforas, visiones sueños, profecías en papel, para pasar a ser cotidianidades; determinadas situaciones sociales y políticas que otorgaron otro sentido al movimiento milenarista y a la búsqueda de la Nueva Jerusalén.

El primer ejemplo que tenemos como movimiento milenarista se dio en el año 156 d.C., el Montanismo. Fue fundado por un hombre llamado Montano en la región de Frigia (ahora parte de Turquía), quien declaró que era la encarnación del Espíritu Santo, del Espíritu de la Verdad que según el cuarto evangelio debía revelar el futuro y donde el tema de sus iluminaciones era la inminente venida del reino: La Nueva Jerusalén.

Al tratarse de un movimiento dedicado a la perfección espiritual no tardaron en reunirse a su alrededor un buen número de seguidores, dados a experiencias visionarias, que ansiaban el sufrimiento y el martirio. Los discípulos tenían que ir a Frigia y ahí esperar la Segunda Venida, en ayuno, oración y severo arrepentimiento, además de que fueron instruidos para buscar, y en ningún caso eludir, la persecución por parte del Imperio Romano.

Alrededor del año 177 d.C., los jefes de la Iglesia, temiendo los potenciales efectos disgregadores del movimiento, excomulgaron a los montanistas. Desde entonces convertida en una secta separatista, el montanismo alcanzó su culminación en el siglo III en Cartago, donde recibía el apoyo del teólogo romano Tertuliano. Hacia el siglo VI, el montanismo alcanzó la cima de su influencia, pero llegó a tal punto que el movimiento se extinguió.

Otros movimientos milenaristas estaban por hacer ebullición durante toda la Edad Media, aunque más allá de la disidencia religiosa fueron movimientos

influenciados por la situación histórica, económica, política y cultural en muchos aspectos: su atmósfera, sus aspiraciones, su comportamiento y su composición social, las cuales pueden ser entendidas plenamente dentro del contexto más amplio del descontento religioso.

La otra cara del milenarismo surge de la dificultad de la Iglesia de satisfacer completamente las necesidades religiosas que despertaba; tenía su selecta minoría religiosa cuyas vidas (supuestamente) en teoría y práctica estaban consagradas a Dios, pero que disfrutaba de las riquezas y de ambiciones políticas de alta clerecía, y eso sin mencionar los concubinatos y la relajación moral del bajo clero.

Esta situación causó gran descontento en el laicado y en la población, quienes advirtieron con amargura el abismo que separaba la pobreza y la sencillez de los primeros cristianos, de la rica y jerárquica Iglesia de sus tiempos. Es así que los ojos viraron a los hombres en cuya santidad pudieran confiar plenamente, hombres cuya vida y predicación se asemejara a la de los apóstoles.

A partir de este momento los predicadores errantes podían esperar un éxito mayor como guías espirituales, aunque a veces pretendían ser mucho más: “profetas inspirados por Dios [...] incluso dioses encarnados”.²¹ Dentro del milenarismo se daba pauta a los primeros Mesías.

Tal fue el caso de San Gregorio, obispo de Tours un predicador libre que en el año 591 se presentó como Mesías, que afirmaba estar dotado de poderes sobrenaturales para la curación y la profecía. Se autodenominaba sucesor de Cristo y se hacía acompañar de una mujer llamada María.

La gente se le arremolinaba, principalmente los ignorantes, quienes le ofrecían oro, plata y vestiduras, que el “Cristo” distribuía entre los pobres. Además de estas ofrendas, tanto a él como a su mujer, la gente se postraba y oraba en un rito de

²¹ *Ibíd.*, p. 39.

adoración. Más adelante organizó una banda dedicada a atracar y robar viajeros; el botín era repartido en partes iguales entre él y los que no tenían nada con el fin de ser “adorado”.

Su fin llegó cuando llegó a la ciudad de Le Puy, un importante lugar episcopal, donde acorralaron a su banda de pillos. San Gregorio fue arrestado y descuartizado “de este modo cayó y murió ese ‘Cristo’ que merecía el nombre de Anticristo”.²²

Su compañera María también fue apresada y torturada hasta que revelado todos los “ardides demoníacos” que le habían dado tanto poder. Sus seguidores se dispersaron, algunos de ellos continuaron con su fe y otros simplemente siguieron otro camino en busca de la verdad absoluta.

El ejemplo de Gregorio no fue el único; diversas personalidades semejantes aparecieron en otras partes atrayendo masas de devotos seguidores. Estos “Mesías” cuando decidían convertirse en predicadores errantes, ortodoxos o disidentes muy a menudo empezaban yéndose a un bosque a vivir durante algún tiempo como ermitaños. Supuestamente, durante este periodo de purificación espiritual alcanzaban el poder sobrenatural necesario para su misión, lo que lograba darles una reputación de hombres santos, lo cual atraía a sus primeros seguidores. Principalmente a los de los más bajos estratos sociales; Cohn cita a Max Weber quien llamó la atención respecto a la tendencia que hay bajo este hecho:

Un tipo de religión salvacionista puede originarse muy bien en los estratos socialmente privilegiados. El carisma del profeta [...] se asocia normalmente con un mínimo de cultura intelectual [...] Pero suele cambiar de características cuando penetra en los estratos sociales menos privilegiados [...] Y se puede apuntar al menos un rasgo que acompaña normalmente este cambio; una consecuencia de la inevitable adaptación a las necesidades de las masas. Se trata de la aparición de un salvador personal, totalmente divino o mezcla de humano y de divino; y de relación religiosa con este

²² *Ibíd.*, p. 40.

salvador, como precondition para la salvación. Cuanto más se desciende en la escala de los estratos sociales, más radicalmente se expresa la necesidad de un salvador [...] ²³

Es por ello que es típico que este tipo de Mesías se de entre los pobres y oprimidos, cuyo estilo de vida ha sido trastocado y sobre todo que han perdido la fe en sus valores tradicionales. Ahora bien, durante la Edad Media ciertas regiones de Europa occidental experimentaron crisis de desorientación masiva; particularmente a fines del siglo XI se puede discernir con claridad una tendencia que puede ser llamada la disidencia religiosa de los pobres.

Es decir, movimientos milenarista revolucionarios de los desamparados, dirigidos por Mesías o santos vivientes, inspirados en las profecías sibilinas o juaninas respecto a los Últimos Días. Este nuevo sentido revolucionario se dio en las poblaciones amenazadas por la sobrepoblación y que se encontraba inmersa en un rápido proceso de cambios sociales y económicos. Principalmente en los pobladores dedicados a la vida agrícola: campesinos que pertenecían por nacimiento al patrimonio de un señor feudal y que significaba para ellos una condición muy humillante.

La pobreza, la explotación y una dependencia opresiva fueron motivos suficientes para dar pauta al milenarismo revolucionario entre los campesinos, aunado a la migración de éstos a los nuevos centros industriales donde adquirieron nuevas necesidades sin tener la posibilidad de satisfacerlas, y el espectáculo de una riqueza soñada, les provocaba un penoso sentido de frustración.

Es así que jornaleros, trabajadores no especializados, campesinos sin tierra, mendigos, vagabundos, desocupados; todos aquellos que por una u otra razón no podían hallar una situación estable y segura; viviendo en una situación crónica de frustración y ansiedad y víctimas de cualquier hecho que rompiera la rutina normal de la vida social, cualquier forma de revuelta, predicación de una cruzada, peste, hambre, operaba sobre esta masa con una fuerza peculiar generando reacciones de peculiar violencia. Es por

²³ Max Weber, citado por Norman Cohn, *ibíd.*, p.49.

ello que para tratar salir de esta situación parte de esa masa de segregados sociales, formaron grupos salvacionistas bajo el mando de un guía mesiánico.

Las cruzadas fueron el pretexto perfecto para darle oportunidad a las masas afligidas de formar grupos salvacionistas, en una escala mucho más amplia y al mismo tiempo de escapar de tierras en las que la vida se había hecho intolerable.

La misión ahora consistía en la captura y ocupación terrenal de Jerusalén, la ciudad santa del mundo, que había estado durante cuatro siglos y medio en manos de los musulmanes. La posibilidad de reconquistar la tierra santa obsesionaba la imaginación de estos nuevos “elegidos”, ya que no era sólo el símbolo de una ciudad terrenal sino el símbolo de una esperanza prodigiosa.

Lamentablemente, la decepción no se hizo esperar, tras el fracaso de las cruzadas, los movimientos milenaristas vieron, en las atrocidades y los saqueos de riquezas cometidas en éstas, cómo se asomaba la figura del verdadero Anticristo: la Iglesia católica, el clero, era ahora una fraternidad diabólica que debía ser combatida a toda costa.

¿Qué otra podía ser la Iglesia del Anticristo que la Ramera de Babilonia, la mujer ebria de la sangre de los santos, la madre de las abominaciones, con la cual fornicaron los reyes de la tierra y se embriagaron los habitantes de la tierra con el vino de su fornicación? Y el clero como la Bestia del Apocalipsis [...] ¿qué imagen podía convencer más a los milenaristas entusiastas a cuyos ojos la vida de los clérigos no era más que la bestialidad [...] una existencia dedicada al mundo y a la carne? ²⁴

En las mentes de los sectarios apocalípticos de los siglos XII y XIII la Iglesia y los ricos se convertían en los principales enemigos, el Anticristo sufría una metamorfosis que con el tiempo algunos lo llamarían Capitalismo, un ser verdaderamente diabólico por su capacidad de destrucción, su crueldad, su grosera sensualidad, su capacidad de engaño y sobre todas las cosas, por su poder casi omnímodo.

²⁴ *Ibíd.*, p. 80.

De esta manera, en el siglo XIII apareció otro tipo de escatología milenarista “la profecía Joaquinista”, inventada por Joaquín de Fiore, la cual se convertiría en la de mayor fuerza en Europa hasta la aparición del marxismo; su profecía apocalíptica nace de una interpretación mística; en donde la humanidad es un proceso de desarrollo espiritual, que pasa por tres fases:

- Edad del Padre: abarca desde la Creación hasta el nacimiento de Cristo. Es una edad dominada por el miedo al castigo y las figuras importantes de esta etapa son los profetas.
- Edad del Hijo: que empieza con el nacimiento de Cristo, está dominada por el sentimiento de fe.
- Edad del Espíritu Santo: que comienza con el Milenio. Es una edad en la que domina la fraternidad en Cristo, es una época en la que no habrá guerras ni enemistades y las figuras importantes serán los monjes.

En esta concepción se plasma la Trinidad en el tiempo y cada edad repite los acontecimientos ocurridos en la anterior, siendo casi todos los hechos muy parecidos entre las tres edades. Este autor formuló la idea de que se puede conocer el futuro, y así poder profetizar el fin del mundo, el cual afirmó sería en el año 1260.

Más adelante estas ideas de las tres etapas de la historia las volverían a plantear Karl Marx y Augusto Comte, aunque suprimiendo el elemento divino: el comunismo primitivo, la sociedad de clases y el comunismo final que ha de ser el reino de la Libertad y en que desaparecerá el Estado.

De Fiore acabó inspirando un movimiento político mesiánico que causó bastantes conmociones, puesto que proponía una visión progresiva de la historia, calcada de la teología; y que dio paso a otro grupo de apocalípticos: los flagelantes.

Surgidos en Perugia, Italia, y compuestos por masas de hombres y mujeres jóvenes que se azotaban cruelmente noche y día, los flagelantes fueron la respuesta a los joaquinistas y al fin del mundo del año 1260. En medio del hambre, las plagas, las guerras, las multitudes estaban esperando el amanecer de la Edad del Espíritu Santo, pero éste no sucedió y a medida de que pasaban los meses, las esperanzas milenaristas

se fueron haciendo más agudas, hasta que a finales de ese año, adquirieron un carácter desesperado e histérico y los hombres empezaron a estar dispuestos a todo para que las profecías se cumplieran.

Por la época de la peste en el siglo XIV los flagelantes excedieron toda medida; tanto que acabaron con el orden cívico y eclesiástico y se convirtieron en culto de las tinieblas y del desmán. Los más radicales, entre los hermanos penitentes, introdujeron un año después el bautismo de sangre del azote, en lugar de los Sacramentos de la Iglesia, y proclamaron a ésta como la personificación del Anticristo. Bajo el flagelo de la peste y la angustia había nacido una nueva calamidad psíquica: la histórica conmoción de masas de los flagelantes. Éstos no tardaron en verse, a su vez, perseguidos como oposiciones político-sociales y sometidas a la fuerza.

En medio de cultos bárbaros, de persecuciones de judíos, de alucinaciones mágicas, brujerías y exorcismos, parecía revestirse justamente la general histeria del carácter de fenómeno precursor de algo grande: de una firme conciencia de misión social y dignidad colectiva, un producto final que tenían tanto de movimiento revolucionario como de movimiento cuasi-religioso.

Hacia el final de la Edad Media se desarrollaron grupos milenaristas anarcomunistas, que aparecieron en medio de una sublevación o revolución mucho más amplia, entre ellos se encontraban:

- La herejía del libre espíritu, se originó en Francia, básicamente se trataba de gnósticos preocupados por su propia salvación personal y que buscaban la vuelta a un cristianismo primitivo, al modelo de vida apostólico. Su afirmación de libertad era irónicamente una total negación de cualquier tipo de sumisión o límites.
- Los amaurianos, secta fundada por Amauri de Béne, proponían que Dios está en todos y cada uno de nosotros, que por ser encarnación del Espíritu Santo, no puede pecar; por lo mismo, no tiene necesidad de recibir ningún sacramento y llegaron a la absoluta negación de toda autoridad, de la ley moral y de los sacramentos, en virtud del principio de que el Espíritu Santo está en nosotros y eso basta. Entre las diversas ideas se encontraban la del amor libre, el nudismo y la magia.

- El anabaptismo, fue utilizado para designar a aquellos grupos de cristianos del siglo XVI que cuestionaron la identificación entre la iglesia y la sociedad que había caracterizado a toda la Edad Media. Siguiendo las indicaciones del Nuevo Testamento, los anabaptistas subrayaron que la fe cristiana no se puede imponer a nadie, sino que ha de ser recibida con gratitud y libertad por cada persona. Este convencimiento les llevó a rechazar el bautismo de recién nacidos.
- La Nueva Jerusalén de Thomas Müntzer, en respuesta a la sublevación campesina alemana de 1525, los anabaptistas radicales de Turingia tomaron las señales inequívocas de la segunda venida y liderados por Müntzer. Establecieron su Nueva Jerusalén donde los elegidos gozarían de la felicidad y de una organización social perfecta e inspirada por el Espíritu Santo. El 25 de mayo de 1525 Müntzer ve en la aparición súbita del arco iris la señal que buscaba, avanza con más de 8,000 hombres seguro de la victoria y cantando salmos, Cristo está con ellos: 6,000 muertos entre los sublevados, seis entre las fuerzas sitiadoras; Müntzer es herido pero consigue huir a Frankenhausem donde es capturado, torturado y su cabeza expuesta en una pica. Muerto el místico llega la hora de los visionarios.

Es pues que los movimientos milenaristas tuvieron diversas doctrinas apocalípticas basándose en los más diversos materiales que sufrieron con el paso de la Edad Media un proceso de reelaboración, reinterpretación y vulgarización. Y aunque Cohn sigue siendo la referencia primordial para los estudiosos de este fenómeno milenarista, lo cierto es que son innumerables los modos posibles de imaginar el Milenio y los caminos que conducirían a él; por tanto es más correcto definir este movimiento como colectivo y de carácter utópico social; según Francisco Javier Ullán de la Rosa son “[...] excelentes instrumentos de detección de sociedades en crisis (magníficos reveladores de fracturas sociales que producen ciertos malestares) e instrumentos de praxis muy efectivos a la que las poblaciones recurren muy a menudo para intentar la reorganización social.”²⁵

Es así que aún despojado de la justificación original sobrenatural proveniente de la Edad Media; el milenarismo ya sea apocalíptico, anarquista, revolucionario o

²⁵ Ullán de la Rosa Francisco Javier. *Las Utopías milenaristas como metodología de análisis socioantropológico*. Madrid, Editorial Club Universitario, 2004, p. 8.

simplemente escatológico continúa presente en la creencia popular, que lejos de su contexto medieval le ha dado la vuelta al mundo y puede localizarse en lugares recónditos inimaginables, incluyendo un pueblito perdido de Michoacán, como veremos en el siguiente apartado.

2.2 LA NUEVA JERUSALÉN: UNA HISTORIA VERDADERA EN MÉXICO

¡Yo tengo hambre de oír a los hombres vivientes cantando en el cerro, cantándole a Dios Padre,
Dios Hijo, y Dios Espíritu Santo!

Pero como ya son catrines, ya son modernistas, ya son hijos de la apostasía... ya no tenemos
ganans de persignarnos, ni de rezar, ni de cantar, porque somos puros apóstatas.

Papá Nabor

Caía la tarde del 13 de junio de 1973 en la localidad de Puruarán, municipio de Turicato en el estado de Michoacán; y, según cuentan los neojerusalenses Gabina Romero Sánchez, una humilde anciana campesina de la zona, se dirigía al campo para llevar de comer a su familia; justamente cuando cruzaba el camino conocido como *El Callejón*, a escasos tres kilómetros de Puruarán, se le apareció una mujer sedienta y vestida con harapos para pedirle agua y decirle: “Mira, ve y dile al padre esto, que deseo la fe del Santo Rosario, porque el mundo es y será perdido”.²⁶ La mujer que decidió hablarle a Gabina era la virgen del Rosario.

Al principio, temerosa de que la tomaran por loca, la anciana evitó hablar de su experiencia y no cumplió con el mandato de la mujer, inclusive trataba de evitarla en su camino diario al sembradío. Sin embargo, la Virgen la esperaba sentada en una roca a la sombra de un árbol conocido como “huacimita” a un lado de *El Callejón*; cuando ésta le explico a Gabina que no podía ignorar su presencia, ya que por ser campesina era la elegida para asistirle en su misión de buscar la salvación de las almas.

²⁶ Ruiz Guadalajara Juan Carlos, “Dios nunca muere y también vota. Elecciones federales de 1994 en la Nueva Jerusalén michoacana”, *Revista Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 1996, núm. 65/66, p. 121.

En el transcurso de los días la Virgen continuaba haciendo apariciones y dándole mensajes divinos a Gabina quien después de tantas visiones ya era presa de la angustia, entonces decidió contar su experiencia a algunos vecinos, quienes con divididas opiniones, la animaron a revelarles su secreto al cura del pueblo Nabor Cárdenas para que éste la aconsejara y le dijera qué hacer ante semejante responsabilidad.

Nabor Cárdenas Mejorada, cura de Puruarán tenía fama tanto de regañón como de soñador entre sus feligreses. No era ningún misterio que el cura no tenía reparo de divulgar a viva voz un gran acontecimiento de proporciones bíblicas: diluvios, apariciones, señales divinas, etcétera. A tal punto que el propio obispo de Tacámbaro, Abraham Martínez Betancourt, había amenazado con someterlo a un análisis psiquiátrico si no “ponía en orden sus ideas”.

Sin embargo, el cura pasó por alto las recomendaciones del obispo y continuó su extensa actividad pastoral enfocada en las mejoras de las comunidades campesinas michoacanas. Para la época de las apariciones, Nabor Cárdenas dirigía un grupo de 40 personas que iban de discípulos hasta sacerdotes quienes lo consideraban un líder nato.

Ellos lo apoyaron totalmente cuando él se hallaba perturbado por los cambios en la diócesis de Tacámbaro que se relacionaban con las reformas del Concilio Vaticano II, en especial con la de adaptar las disciplinas eclesiológicas a las necesidades y métodos de los nuevos tiempos.

“[...] el cura criticaba los bailes públicos, las parejitas de jóvenes que se formaban en la plaza después de las misas, y en un alarde de tradicionalismo ético-religioso, se quejaba amargamente del caos por la modernidad”.²⁷

Cuando Gabina decidió contar sus visiones al cura Nabor, éste no se encontraba en la Iglesia puesto que estaba en Zamora participando en una Conferencia Pastoral Pos-Conciliar. La anciana fue recibida por el cura Benjamín Montaña, quién estaba a cargo de la parroquia en ese momento. El cura escuchó el relato de las apariciones por parte de la mujer y le pidió una prueba de lo acontecido.

²⁷ *Ibíd.*, p. 122.

Gabina tenía marcada en la palma de su mano “T-T-T”, las cuales representaban tres señales: tinieblas, tormentas, terremotos. El cura Montaña, no vio suficiente evidencia en su “estigma” y mando a Gabina hacía su casa, no sin antes documentar el asunto en su bitácora.

Al regreso del padre Nabor de Zamora, éste leyó las anotaciones de su sustituto y se enteró del asunto, por lo que enseguida fue a ver a la vieja Gabina quién le contó lo sucedido en *El Callejón*. El viejo cura cayó de rodillas ante la mujer y le anunció la idea de agradecer el milagro erigiendo un templo en el lugar de la aparición; así que le dio 15 pesos para que Gabina fuera a Tacámbaro para contarle al obispo el milagro. Pero Gabina le regresó el dinero, ya que argumentaba que la Virgen le había dicho que el padre Nabor era el elegido para la obra de salvación y no el obispo. Era él y nadie más.

Por medio de Doña Gabina la Virgen se comunicaba con el cura en un lenguaje simbólico y le indicó que quería un pozo lleno de agua, que nunca pudiera secarse, ya que por largo tiempo su rosal había permanecido seco, pero que ahora tenía tres botones y daba su primera flor en el pequeño pueblo de Pururuán. Cuando el cura Nabor recibió el recado de la Virgen del Rosario, su gozo fue tan grande que pareció rejuvenecer: “aunque ya había cumplido los 70, se arremango la sotana y empezó a trabajar a la par de los veintañeros en la construcción de un templo (“ermita” decía el sacerdote) en el lugar indicado”.²⁸

Así fue que inició la construcción de la “La Ermita”²⁹ en el camino de *El Callejón*, con la intención de difundir el milagro y atraer peregrinos. El templo se materializó con tabicón, concreto y varilla; en una estructura pintada de ocre y azul de una sola planta e innumerables cuartos, cuartuchos y patios interiores y exteriores, delanteros, traseros y laterales.

²⁸ Millán María. “En Nueva Jerusalén, Mich., esperan EL FIN DEL MUNDO”, *Revista Contenido*, 1998, núm. 427, p. 54

²⁹ “La Ermita” fue llamada así por papá Nabor para restar carácter oficial al asunto y evitar choques prematuros con las autoridades de la Iglesia.

A la par que crecía la construcción, crecía el culto a la Virgen del Rosario, la fama de Gabina Romero se extendió por todo Michoacán y el cura Nabor tuvo la inspiración de rebautizar a la anciana como “Mamá Salomé”, y adoptar para sí el nombre de “Papá Nabor”.

Con un grupo de congregados peones y ejidatarios del rumbo, Papá Nabor abandonó la parroquia de Puruarán y se trasladó a la Ermita con Mamá Salomé. Así surgió un asentamiento humano irregular, carente de servicios, que atrajo campesinos y grupos de marginados arrebatados por el fervor y que, procedentes de varios estados del país, llegaban en varias caravanas de autobuses.

La nueva comunidad iba creciendo, lo cual no tenía contenta a las comunidades eclesíásticas locales. Papá Nabor intentó el reconocimiento de su Iglesia y de sus milagros pero se decidieron excomulgar al sacerdote en 1978, así como prohibirle la administración de los santos sacramentos.

Cuando las jerarquías oficiales le dieron la espalda, el nuevo Patriarca se vio con más libertad de manejar el culto a su gusto y disposición ya que entre 1979 y 1980 ya contaba con 10,000 fieles, por lo cual estableció una fuerte ortodoxia católica, basada en la doctrina y normas litúrgicas que prevalecían antes del Concilio Vaticano II.

Y a partir de los mensajes de la Virgen del Rosario, transmitidos por Gabina calificó a la Iglesia de demoníaca y a Juan Pablo II cómo el Anticristo, además declaró que el fin del mundo era inminente, por lo cual los habitantes de su congregación debían de abandonar sus preocupaciones y prepararse de lleno a enfrentar el día del juicio final. Así fue que decidió bautizar a su comunidad como “La Nueva Jerusalén”.

En tono milenarista, Papá Nabor declaró que el fin del mundo llegaría en 1990 (según las interpretaciones de Mamá Salomé) y en lo más alto de la Ermita mandó instalar una campana donde supuestamente la Virgen la haría sonar en el instante supremo. Desde ahora la Nueva Jerusalén esperarían con ansia el fin de los días a través de dos actividades: la devoción y el trabajo (el cual se apoyaría principalmente del campo).

Además estableció actividades por sexo, decretó las formas de vestir y instituyó la vida cotidiana mediante un reglamento. Para empezar organizó a su comunidad a la que denominaba “vivientes”, por tipos. Entre los hombres estaban: “los lirios”, aquellos muchachos dignos de entrar al seminario de la Nueva Jerusalén para convertirse en sacerdotes al servicio de la Ermita; “los varones”, aquellos muchachos fuertes se encargarían de la seguridad de la comunidad; los menos propicios eran destinados a labrar las tierras, criar animales y aprender diversos oficios para ejercerlos fuera o dentro de la comunidad; los “pescadores”, eran aquellos reclutadores enviados al mundo exterior a captar nuevos adeptos; los “sacerdotes” eran los máximos dirigentes de la comunidad.

Entre las mujeres la separación consistía en la siguiente: “las vivientas”, donde las mayores debían usar manto azul marino y las niñas verde limón, éstas se dedicaban a las actividades domésticas de la Nueva Jerusalén: limpiar, cocinar, cuidar niños, etc., las más jóvenes de este grupo eran alentadas a conseguir novios y maridos que no fueran parte de la comunidad, sino peregrinos y visitantes, para así captarlos y hacer más grande ésta; “las piadosas”, usaban mantos negros y debían dedicarse 40 días consecutivos a rezar durante todas las horas de vigilia; “las cortesanas”, vestidas con velo azul cielo y un listón tricolor se entrenaban en diversas especializadas, desde maestras de primaria hasta prestadoras de gratificaciones sexuales para los sacerdotes y los lirios y finalmente “las doncellas”, jóvenes solteras vestidas de azul claro y dedicadas al servicio de la Virgen del Rosario, o a volverse “monjas”, vestidas de color café.

Dentro del reglamento se promovía la castidad para los vivientes, ya que estaba prohibido traer nuevos bebés al grupo (a pesar de esto, el sexo era tolerado y se permitía el contrabando de condones y píldoras anticonceptivas), los niños sólo podían cursar hasta quinto grado de primaria, donde se les enseñaba aritmética elemental, a escribir y leer para que así pudieran memorizar pasajes bíblicos y letras de himnos religiosos. La vestimenta, sin distinción de sexo y edad, consistía en sotanas, mantos, hábitos y vestidos largos y como complemento en el cuello o en las manos uno o varios rosarios.

No se permitían drogas, alcohol, maquillaje, la radio y la televisión. Los “vivientes” no podían levantarse tarde, ni faltar a misa que es en latín (hay cuatro servicios al día); además los residente celebraban ritos tradicionales como los exorcismos y los desagravios³⁰. Los rituales y las liturgias estaban a la orden del Día y Papá Nabor no dudaba en inventar nuevas penitencias:

Los últimos agregados deben rezar cada día 200 veces *La Magnífica* más cinco “coronas”, consistentes cada una en tres rosarios; todo ello sin contar lo que se reza en misa ni la breves oraciones que todo residente debe recitar en voz alta tres veces por día, al amanecer, al mediodía y al atardecer, en el momento que las campanas son echadas a vuelo.³¹

Entre prohibiciones y oraciones se vivían cotidianamente en la Nueva Jerusalén, no fue hasta el 26 de marzo de 1981 que esta etapa cambio, debido a la muerte de Mamá Salomé, lo cual creó una crisis dentro de la secta, el deceso de la beata los había dejado incomunicados y condenados a no recibir respuesta de la Virgen del Rosario. Papá Nabor debía buscar una suplente.

Las candidatas naturales tenían que ser algunas “monjas” que desde tiempo atrás decían oír voces y sufrir crisis epilépticas. La secta contaba ya con “200” muchachas de este tipo, entre ellas se destacaba una supuesta santa Margarita, quien gozaba de gran

³⁰ Los desagravios consisten en que los “vivientes” formen grupos de 20 y vociferen alabanzas antes la Ermita, durante un cuarto de hora, para aturdir a la vírgenes y santos y hacer que se olviden de la maldad de este mundo.

³¹ Aguilera Guillermo, “ Yo conviví con los fanáticos de Nueva Jerusalén, Mich.”, *Revista Contenido*, 1983, núm. 238, pág. 38.

popularidad entre la comunidad y que contaba con todas la credenciales para ser la sucesora de Mamá Salomé.

Pero el conflicto no se hizo esperar cuando Papá Nabor se dejó convencer por una “vivienta”, Arcadia Bautista, una regiomontana quinceañera, que llegó a la Nueva Jerusalén en busca de un novio perdido y obsesionada con las muñecas, acabo siendo coronada como vidente y *médium* oficial, a quien el sacerdote rebautizó como María de Jesús.

El nombramiento provocó la sublevación de casi todas las monjas y de alrededor de 2,800 habitantes de la comunidad. En un acto para demostrar su descontento las mujeres se atrincheraron en el claustro y desde allí desafiaron la autoridad de Papá Nabor y de la nueva protegida. Al cabo de unas horas el cura envió un escuadrón de varones para desalojarlas a palos y correrlas del pueblo.

Los fieles al sacerdote eran más y los rebeldes fueron expulsados del pueblo con extrema violencia y denominados “turbados”. Algunos de ellos regresaron a su lugar de origen, pero los más combativos se quedaron cerca para volverse “piedras en los zapatos” de Papá Nabor. Los tumultos continuaron en 1983 y estos turbados se dedicaron a buscar revueltas y convencer a los feligreses que seguían en la Nueva Jerusalén de tornarse en contra de su líder.

El resultado fueron muchos heridos y se dice que algunos muertos; aproximadamente 4,000 habitantes fueron expulsados de la secta. En esta etapa las autoridades sólo se dedicaron a dar apoyo para trasladar personas y pertenencias mediante policías judiciales que tenían como misión evitar algún incidente violento entre los que se iban y los que se quedaban.

Dichas revueltas acapararon la atención de la prensa y el acoso de las autoridades lo cual comenzó la etapa de declive de la Nueva Jerusalén. A finales de ese mismo año la comunidad quedó convertida en una especie de *ghetto* de alrededor 5,000

habitantes, en donde se originaban rumores sobre religiosas violadas, encarcelamientos clandestinos, torturas, entre otras atrocidades.

María de Jesús, mientras tanto, se dedicó a vivir la buena vida dentro de la secta, vestía bonitos vestidos, aretes, collares, relojes; los habitantes estaban a su disposición y los obligaba a que besarán su mano o reír cuando ella se los ordenaba. La megalomanía le duró poco, sus mensajes celestiales no eran atinados y en 1988 resultó embarazada (nadie supo de quién) y tuvo que ser expulsada de la comunidad, se dice que terminó en un prostíbulo de Monterrey, pero a ciencia cierta nadie sabe que fue de la “elegida”.

Los habitantes de la Nueva Jerusalén, estaban desconcertados se aproximaba la fecha del juicio final y no tenían designado quien los condujera a la salvación. Papá Nabor en 1989 mandó un mensaje para calmar a su comunidad en cual se decía: “La Virgen pidió autorización al padre eterno para regresar al cielo y preparar el fin del mundo y la salvación de su pueblo campesino”.³²

A este acontecimiento se le llamó “el raudo vuelo”, dio un último mensaje en junio del mismo año y anunció que el mundo terminaría en 1999. Para evitar otra situación idéntica, Papá Nabor seleccionó como nuevo vidente al sexagenario Agapito Gómez, un hombre supuestamente a salvo de tentaciones por su edad y del que según se decía, platicaba con las ánimas.

Con un nuevo “elegido” la Nueva Jerusalén se encamino a una década de abusos y miedos. Papá Nabor no acertó con Agapito, quien entre sus primeros designios se encontraba el de formar una corte de “margaritas” (niñas de entre 11 y 16 años de edad) para que lo bañaran y confortaran en las noches de su vejez.

Pese a las quejas de los residentes el nuevo mensajero, no tardo en hacerse de su pequeño ejército, a los que hizo llamar “los guardias de Jesús y María”, para expulsar, golpear e incluso se dijo asesinar a cualquier viviente que pusiera en duda su autoridad.

³² Ruiz Guadalajara Juan Carlos. *Op. cit.*, p. 131.

Para el año de 1994 ya habían sido amenazadas violentamente 200 familias y, en nombre de la virgen, mandó aplicar multas de 400 pesos a las familias remisas en ofrendarle a sus hijas más agraciadas.

Por esas fechas se empezó a deteriorar la salud de Papá Nabor, lo cual lo obligó a aislarse en su propia vivienda llamada “La Pequeña Ciudad Santa”. La falta de lucidez del fundador de la Nueva Jerusalén le dio la libertad a Agapito Gómez de convertir a la comunidad en una tierra sin ley.

De 1995 a la fecha, se han hecho acusaciones y denuncias que van desde abusos sexuales a menores, homicidios, acopio de armas y vínculos con el narcotráfico en contra del nuevo líder espiritual, quiénes 1998 fue detenido y apresado, pero por falta de pruebas fue exonerado y liberado en 1999, sólo para ser testigo de que el fin del mundo no llegaría, como se había profetizado.

En una cinta grabada que fue sacada clandestinamente del pueblo, se escucha a don Agapito decir que el Apocalipsis vendrá al fin del milenio "El mundo no llegará al 2000". Es una visión muy mexicana del Apocalipsis, Agapito nombra varios volcanes en actividad en el centro de México y dice: "cuando llegue la hora, estallarán en llamas". Sobrevendrá una suerte de invierno nuclear que matará a toda la vida sobre la tierra. Enormes grietas se abrirán en torno de Nueva Jerusalén y lo aislarán del resto del mundo.³³

Obviamente el fin del mundo no ocurrió, y Agapito argumentó que Dios los había salvado a todos por su fidelidad a la Nueva Jerusalén, por lo cual los fieles comenzaron a rezar como muestra de agradecimiento al perdón otorgado y junto con los sacerdotes de la comunidad aseguró, que ahora sí, en el 2010 llegará el fin del mundo.

Hoy en día la Nueva Jerusalén cuenta con alrededor de 1,500 habitantes, quienes todavía siguen fieles a sus vestimentas y a sus liturgias (con variaciones); las

³³ Díaz José Luis y Sánchez Rosamaría, “Confirman deceso de Papá Nabor”, *El Sol de Morelia*, 20 de febrero del 2008, sección Morelia, p. 9.

camionetas de peregrinos aún siguen llegando con los ojos relucientes de fe. Actualmente se encuentran divididos entre los que siguen a Agapito Gómez y los fieles a Papá Nabor liderados por un hombre que se hace llamar Papá Basilio.

Papá Nabor vio su fin del mundo, a principios del 2008, con 98 años de edad, víctima de un fallo cardíaco y del mal de Parkinson. El fundador de la Nueva Jerusalén dejó un legado de luchas internas y una comunidad acéfala, crédula y fiel, que a pesar de todo sigue esperando el final de los días.

CAPÍTULO III

LOS OLVIDADOS DE ARTURO RIPSTEIN

3.1 RIPSTEIN: MONSTRUO SAGRADO

No filmo para convencer, filmo para conmover, el cine es entretenimiento y con suerte algo más.

Arturo Ripstein

A casi cinco décadas de trayectoria, Arturo Ripstein, sin proponérselo, se ha consagrado como un director de cine sobreviviente de la endeble industria cinematográfica mexicana, que si bien no ha acaparado el gusto del público y los medios, no puede negarse su genio, su visión e influencia en la historia del cine mexicano, así como su trascendencia internacional y su ritmo galopante que desde 1965 ha sido capaz de sostener una constante de producción, con más de 50 películas y proyectos fílmicos en su haber.

Yo nunca he tenido éxito: lo que he tenido es constancia. He sido contumaz. He continuado haciendo mi trabajo lentamente. Nunca he tenido éxito instantáneo: nunca se me dio, nunca supe cómo se hacía, nunca lo pude controlar, y nunca tuve la menor idea de cómo hacer algo ligeramente 'formulaico'. He tenido muy buena suerte, pero ha sido gracias a hacer mi trabajo. A estar constantemente en la brega.³⁴

De origen polaco e hijo del famoso productor de cine Alfredo Ripstein Jr., quien en los años treinta colaboró con la Cinematográfica *Filmex* y posteriormente fundara en los años cincuenta su propia productora, *Alameda Films*, Arturo Ripstein siempre tuvo la oportunidad de asistir al rodaje de muchas películas, observando y aprendiendo cómo se hacían los trabajos de guión, cámara, sonido, edición, actuación y sobre todo dirección.

A los 15 años, después de ver *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel, decidió que su vocación era el cine; sin embargo, su padre, que conocía lo difícil que era desenvolverse en el medio cinematográfico nacional, lo obligó a estudiar una carrera "socialmente aceptable". Por lo cual estuvo un par de años en la Facultad de Derecho de la

³⁴ Fernanda Solórzano, "Fuera de Competencia: entrevista con Arturo Ripstein", *Letras Libres*, 2004, núm. 61, p. 78.

Universidad Nacional Autónoma de México, casi un año en el Colegio de México estudiando historia, y poco menos en la Universidad Iberoamericana, de donde fue expulsado de la carrera de historia del arte.

No obstante, esto no fue obstáculo para alcanzar su sueño; paralelamente estuvo tomando algunas clases de cine en el PRECUEC³⁵ donde pudo compartir con figuras tan diversas como José Revueltas, Walter Reuter, Carlos Velo, entre otros. “Yo no concebía el mundo sin una cámara, un reflector, unos cables tirados en el suelo y una silla de lona”.³⁶

A los 17 años, se puede decir que, inició oficialmente su carrera cinematográfica cuando trabajó como “chícharo” de su maestro y mentor Luis Buñuel, en la película *El ángel exterminado* (1962), donde le cargaba el portafolio con sus pertenencias, se paraba en una esquina, o le preguntaba tres o cuatro cosas durante el rodaje. “Lo conocí en mi adolescencia y aproveché la oportunidad de que Buñuel y mi papá eran amigos. Y desde esa vez Buñuel, me llamó, me cuidó y me tomó bajo su tutela”.³⁷

Con la experiencia empírica de sus días de niño en lo sets y la experiencia de adolescente en el foro de Buñuel, Ripstein no tardó en comenzar sus primeros trabajos fílmicos con la realización de tres cortometrajes: *El primer cigarro*, basado en un cuento de de Ignacio Altamirano, con ocho minutos de duración; *La sorpresa*, una ficción de cinco minutos y *Morir en México*, un documental de 15 minutos.

Su primera película la realizó a la edad de 21 años, basada en un guión de Gabriel García Márquez (quien recién llegaba a México) titulado *El Charro*, que también contó con la colaboración de Carlos Fuentes. La película se llamó *Tiempo de Morir*, una suerte de *western* en el que se vislumbraba un estilizado manejo del tiempo y la fatalidad como destino de sus personajes. El temprano debut de Ripstein constituyó una situación extraordinaria para la época, considerando que la rígida estructura sindical

³⁵ El PRECUEC eran las lecciones de cine que daba la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) antes de fundar en 1963 el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)

³⁶ Emilio García Riera. *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. México, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1988, p. 19.

³⁷ *Ibíd.*, p. 17.

de la industria cinematográfica mexicana mantenía cerradas sus puertas a nuevos directores.

Dos factores se conjugaron para facilitar, indirectamente, la llegada de Ripstein al cine: por un lado, la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), primera escuela de cine de América Latina; por el otro, la organización de los concursos de cine experimental por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) en 1965 y 1967. Aunque Ripstein no participó en ninguno de los concursos, ni era formalmente egresado del CUEC, la renovación de las filas del anquilosado gremio de directores era una necesidad imperativa y su atrevido debut fue recibido muy favorablemente.

Su ingreso formal a la industria cinematográfica sin embargo, fue a través de la película *Los Recuerdos del Porvenir*, en el año de 1968, una adaptación de la novela homónima de Elena Garro, la cual fue una superproducción que contaba la historia de un militar obligado a controlar un brote revolucionario en un pueblo pequeño. Durante la filmación de esta película, Ripstein conoció por primera vez la tijera de la censura, puesto que ésta lo obligó a modificar el entorno de la acción: la ubicación histórica de la novela que se desarrollaba en la Guerra Cristera, fue cambiada al movimiento revolucionario de algunos años atrás; así como la duración de la película que originalmente era de alrededor de tres horas y fue recortada a 118 minutos.

Ante tal situación, en 1969 fundó con Felipe Cazals, Pedro F. Miret, Tomás Pérez Turrent y Rafael Castanedo una productora propia “Cine independiente de México”, lo que le permitió a partir de esa fecha trabajar con una mayor libertad. De ahí salieron tres películas *La manzana de la discordia* y *Familiaridades* de Felipe Cazals y *La hora de los niños* del propio Ripstein, un homenaje a la *Nouvelle Vague*.

Es pues, en la década de los setenta que Ripstein comienza a destacar por su propio brillo e inicia los rodajes de las películas y temáticas que marcarían su estilo y lo posicionarían como un director controvertido: amado y odiado por partes iguales, pero nunca ignorado. “Buñuel no me enseñó la técnica del cine, en cambio aprendí de él, que

las mejores películas posibles, eran aquellas en las que uno no traicionaba sus más íntimos principios”.³⁸

En 1972 rodó una de sus mejores películas, *El Castillo de la Pureza*, basada en un caso verídico que tuvo una gran resonancia en México sobre un hombre que mantenía cautiva a su familia en su propio hogar. La película recibió buenas críticas y logró éxito internacional por su controvertida y poco convencional trama; dio pauta a la línea temática que ha seguido a Ripstein desde entonces: la soledad de las almas aprisionadas en mundos desgraciados (propios o externos) y la imposibilidad de cambiar su propia naturaleza.

En 1973 llevó a cabo la filmación de *El Santo Oficio* en el que tocó el tema de la persecución por parte de la Inquisición contra los judíos. La cinta, que sigue plasmando el estilo claustrofóbico del director, no recibió las críticas esperadas, pero le permitió a Ripstein formar parte por primera vez en el Festival de Cannes de 1974.

Ese mismo año la Secretaría de Educación Pública en vista de su éxito con *El Castillo de la Pureza*, le encomienda una serie de cortometrajes enfocados a la educación: *Tiempo de Correr*, *Nación en Marcha Núm. 3*, *Matemáticas*, *Español*, *Ciencias Sociales*, *Ciencias Naturales* y *Los otros niños*; éste último era un documental que trataba la “subnormalidad” y la educación especial en México. La SEP quedó horrorizada, sobre los juicios de valor que reflejaba la película y fue inmediatamente prohibida por el gobierno y no se exhibió jamás.

En 1976 Ripstein sigue recibiendo elogios y cede a la tentación internacional por lo cual toma en sus manos *Foxtrot*, en coproducción con Estados Unidos. La cinta está por entero hablada en inglés y los protagonistas son Peter O'Toole, Charlotte Rampling y Max Von Sydow. Una película que empieza mal, generalmente acaba mal, diría Arturo Ripstein. Con un guión de José Emilio Pacheco, la película trata sobre unos personajes privilegiados por su dinero que huyen de la guerra y prueban sin embargo que la guerra está en ellos mismos y acaban destruyéndose entre sí. Para abundar en la proclividad claustrofóbica de Ripstein, la huida instala a estos personajes en un encierro paradójico en una bella isla.

³⁸ *Ídem.*

Foxtrot fue vituperada y atacada por el alto costo de su realización, a lo que Ripstein respondió que: “[...] es una película que realmente no excede sus limitaciones de costo, porque, a pesar de la leyenda, no se dispendió, ni mucho menos. Se hizo con afán de que se exhibiera, de que se viera, y es una película muy exhibida, se ha exhibido en la mitad del mundo.”³⁹

Tal capricho de *cross over* pudo haberle costado la carrera de no ser porque cuatro de sus obras legendarias se acercaban: *El Palacio Negro* o *Lecumberri* en 1976, *El Lugar sin Límites* y *La Viuda Negra* en 1977 y *Cadena Perpetua* en 1978.

El Palacio Negro, es un documental donde Ripstein describe la burocracia carcelaria por medio de cuatro presos políticos de la celebre prisión Lecumberri a través de tres actos: 1) ingreso de nuevos prisioneros (registro de huellas digitales, toma de datos personales, cambio de ropa, discurso del jefe de vigilancia); 2) descripción de la vida en prisión (comida, celdas, trabajo, escuela, castigos, privilegios) y 3) liberación formal de un interno (devolución de pertenencias, nuevo registro de huellas y de información personal).

El documental que se realizó en el sexenio de Luis Echeverría, durante los tiempos más álgidos de la llamada guerra sucia,⁴⁰ se conformó como prueba de lo que sucedía ahí. Meses después de su rodaje, Lecumberri la prisión más temida y conocida por los mexicanos cerró definitivamente.

Después de *El Palacio Negro*, Ripstein decide continuar con un tono de denuncia social y su próximo proyecto volvería a consagrarlo como un cineasta innovador y sin miedo a tratar los temas tabúes de las buenas conciencias mexicanas. La película en cuestión era una adaptación de la novela homónima del escritor chileno José Donoso: *El lugar sin límites* (filmada en una etapa de crisis del cine mexicano) expone un tema prohibido dentro de la sociedad conservadora mexicana: la homosexualidad; y pone en tela de juicio uno de los valores idiosincrásicos de ésta: el machismo.

La trama del filme se desarrolla en un burdel de un pequeño y miserable pueblo de las profundidades de México, donde *la Manuela*, un travestí de mediana edad,

³⁹ José Luis Escalante, “Foxtrot”, *Punto y Aparte*, 2007, p. 23.

⁴⁰ El periodo que en México es conocido como ‘guerra sucia’ y que abarca década y media (desde fines de los sesentas a principios de los ochentas), es llamado así en referencia directa a la forma en que el Estado mexicano condujo las acciones de contrainsurgencia para contener la insurrección popular.

sobrevive con su hija *la Japonesita*. Dentro de su cotidianidad todo parece estar “bien” hasta que su modo de ganarse la vida se ve amenazado por el viejo cacique del lugar, que quiere vender todo el pueblo con su local incluido. Para colmo, un ahijado del viejo, Pancho Vega, vuelve por allí en el peor momento por una razón personal y que tiene que ver con *la Manuela*.

La cinta fue aclamada no sólo por la crítica nacional, sino también por la internacional y le concedió a Arturo Ripstein, los festivales de San Sebastián en España y el de Cartagena en Colombia. Por lo cual prosiguió con este retrato de las ambigüedades y la doble moral en México.

La viuda negra, un proyecto que en su comienzo iba a ser realizado por Felipe Cazals, cuenta la historia de un cura de pueblo que cede a la tentación que llega en la forma de un ama de llaves joven y sensual, quien se apodera de la iglesia y los atributos de su amante, poniendo en evidencia la hipocresía de toda una sociedad pueblerina y represiva.

La película fue obviamente un escándalo y censurada debido a las escenas de sexo que se desarrollaban en presencia constante de símbolos religiosos. No obstante marcó el estilo estético de Ripstein y la influencia clara de Buñuel en tanto a tratar temas que vinculan la religión, el sexo y el poder.

En medio de la censura del gobierno de López Portillo y con la experiencia previa sobre el tema de las injusticias de *El Palacio Negro*, Arturo Ripstein comienza a rodar *Cadena perpetua*, adaptación del propio director y de Vicente Leñero, de la obra *Lo antes posible*, de Luis Spota. Ahí, el artista sondea el mundo de la corrupción, empresa excepcional para el cine mexicano de entonces, al mostrar a un exdelincuente que intenta regenerarse trabajando en un banco y que, sin embargo, ve frustrado su anhelo al toparse con un policía extorsionador.

Con estas dos últimas películas las mieles del triunfo se desvanecían, ya que ambas fueron fracasos comerciales, aunque Ripstein siempre ha alardeado de no hacer un cine digerible para las masas:

En mi país la importancia de un director de cine es casi equivalente a cero. Una pregunta terrible que me hago antes de empezar a filmar una película es: ¿para quién la

hago? El público mayoritario que consume el cine local, no ve mis películas -el otro público; más elitista y educado-, que consume el cine de la hegemonía, se jacta incluso de no ver cine mexicano [...] Tengo muy poco público en mi país, por eso me permito a pesar de las dificultades hacer las menores concesiones posibles.⁴¹

A pesar de esta posición, pasarían casi cinco años de filmes con más pena que gloria: *La Tía Alejandra*, *La Ilegal*, *La Seducción*, *Rastro de Muerte*, *El otro*, y la deshonrosa tarea de dirigir telenovelas. Por ello, la misión como cineasta ahora no era la de mantenerse a flote, sino centrarse en encontrar una película que volviera a celebrar su genio, una cuestión de actitud ante un cine burocratizado, espantado de su propio declive.

El año era 1985 y Ripstein regreso al buen camino gracias a *El Imperio de la Fortuna*, película basada en un guión de Juan Rulfo que originalmente se llamaba *El Gallo de Oro*; y que nos lleva por el azaroso mundo de los palenques, donde un pregonero sin más fortuna que el techo que le cobija y una madre enferma, recibe un gallo casi muerto que se convierte en su pasaporte a una vida que nunca ha probado, donde conoce a una cantante a quien le dicen *la Caponera*, que se convierte en su talismán y aunque la fortuna parece estar estacionada en su patio, el destino le tiene otros planes.

Una nueva etapa para el cineasta había comenzado y la causa-consecuencia tenía nombre y apellido: Paz Alicia Garcíadiego, quien se convirtió hasta estos días, no sólo en su esposa, sino también en su mancuerna más efectiva. “La conoció cuando era guionista de radio y televisión, su capacidad para describir e inventar historias hicieron que Ripstein le propusiera hacer el guión de la película *El Imperio de la Fortuna*”.⁴²

El encuentro Ripstein-Garcíadiego significó el inicio de un período en el que cada una de sus películas presentan una apariencia ya vista, pero dispersa de su filmografía anterior. *El imperio de la Fortuna* abre las puertas a una serie de personajes marginados, humillados, autoculpables, interpretados de las clases bajas como elementos fundamentales de sus obras.

⁴¹ Emilio Garcia Riera. *Op. cit.*, p. 23.

⁴² Marco Antonio Silva. “Paz Alicia y las imágenes de Ripstein”, *El Nacional*, 26 de septiembre de 1993, entretenimiento, p.23.

La película, aunque no recibe la simpatía del público (situación que ya no le interesa a Ripstein), es aplaudida por la crítica, por lo cual es reconocida con el máximo premio que otorga la cinematografía mexicana; “El Ariel” en ocho diversas categorías.

Para el año de 1988 la fórmula se repite y dirige *Mentiras Piadosas*, la historia de una pareja algo extraña conformada por un oculista yerbero y una inspectora, que dejan todo para irse a vivir juntos, pero cuando los celos y las mentiras aparecen se dan cuenta del poder destructivo del amor.

La cinta tuvo críticas divididas, pero lo que en verdad dio nota fue la batalla extracinematográfica que suscitó el crítico Jorge Ayala Blanco al realizar una crítica basada más en cuestiones de carácter personal y de relación con el director que con la calidad de la misma, lo que llevó a Ripstein a demandarlo por una cantidad de 60 millones de pesos.

El cineasta optó por retirar la demanda y lo consideró un grave error en su vida que lo condujo a acumular enemigos y retractores entre personas que antes habían alabado sus filmes.

En realidad no son tantos mis críticos como mis enemigos. Puedo hacer lo que sea, puedo hacer la peor película, o la mejor película de la historia, pero será siempre un ataque frontal de un sector que se enemista severamente conmigo. Hay otros que han ensalzado mi trabajo. A veces no sé a quién creerle. Las críticas me importan, pero trato de leer las menos posibles porque son muy dolorosas normalmente. Uno no deja de estar metido en el medio.⁴³

Tuvieron que pasar tres años para que Ripstein se repusiera del escándalo de *Mentiras Piadosas* para volver a filmar. La cinta fue una nueva versión de *La mujer del puerto*, basada en la obra de Guy de Maupassant *El Puerto*, que cuenta la historia de un incesto involuntario en una ciudad portuaria mexicana. En donde un hombre y una mujer se enamoran sin saber que un vínculo fraternal los une y que la felicidad del encuentro se transformara en una pesadilla de la que ninguno puede escapar.

⁴³ Fernanda Solórzano. *Op. cit.*, 79.

La película tuvo la suerte de sus antecesoras en las salas de cine, pero entre los críticos, a pesar sus resentimientos hacia Ripstein, aplaudieron su manera de tornar bella la sordidez de la historia. Su siguiente película no se alejaba mucho de la temática de la miseria y la pobreza material y emocional.

Principio y Fin se comenzó a filmar en 1993 y trataba nuevamente una adaptación de Garcíadiego, esta vez de la novela homónima del premio Nobel egipcio Naguib Mahfuz. La trama que se desarrolla en el libro en los años 30 es trasladada a la década de los 90 y relata la historia de la madre de una familia de clase media, que tras la muerte del padre, decide tomar medidas para enfrentar la pobreza y apuesta todas sus esperanzas sobre su hijo menor, aunque implique el sacrificio del resto de la familia. Los sueños y ambiciones de la madre recaen sobre el elegido, pero la carga de la culpa se vuelve insoportable.

La tragedia; que reflejaba una realidad social latente en México, fue galardonada con numerosos premios como el Premio Coral del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, la Concha de Oro del Festival de San Sebastián celebrado ese mismo año, y también fue premiado como Mejor Director en el Festival Internacional de Cine de Cartagena.

Con *Principio y Fin* Ripstein reconquistaba una vez más su posición como cineasta de culto, la cual afirmó con dos cintas más: *La Reina de la noche* en 1994, un filme que narraba la vida de la cantante Lucha Reyes, un personaje marginal que termina por suicidarse y que llegó a ser estrella indiscutible de la canción mexicana; en 1996, *Profundo Carmesí* la historia de una pareja perteneciente al “club de los corazones rotos” que se dedica a estafar y asesinar viudas por el norte del país; la película le valió una nominación al Oscar como mejor película extranjera y le dio respiro de tranquilidad hasta su siguiente proyecto, *El Evangelio de las Maravillas* (película que analizaremos) y que se estrenó en 1999, una especie de melodrama -parodia al género bíblico *hollywoodence*.

Ese mismo año entrega *El Coronel no tiene quien le escriba*, obra con la que se reencuentra con un viejo colaborador, Gabriel García Márquez, basada en su novela homónima de 1961, que básicamente cuenta la historia de un coronel que espera en vano una pensión que nunca llega. Todos los viernes se pone su único traje para ir al

muelle y aguardar la carta que anuncie la llegada de su dinero. El pueblo entero sabe que esta carta nunca llegará. Lo sabe su mujer y lo sabe él mismo. Pero el coronel sigue esperando, rumiando su dolor por la muerte de su hijo y cuidando a un gallo tan viejo y cansado como él.

La historia se centra en dos viejos que sólo se tienen el uno al otro (pareja ya prefigurada en Papá Basilio y Mamá Dorita en *El Evangelio de las Maravillas*) y según Ripstein es una amarga mirada sobre la dignidad, la soledad y la esperanza. La adaptación fue recibida como un bosquejo de lo que pudo ser la mejor adaptación de García Márquez al cine.

Con críticas divididas por *El Coronel no tiene quien le escriba*, Arturo Ripstein entró junto con Paz Alicia Garcíadiego al nuevo milenio con las películas: *La Perdición de los Hombres*, *Así es la Vida* (en la que se abre paso en la era digital), *La Virgen de la Lujuria* y *El Carnaval de Sodoma*, películas que siguen la misma línea del melodrama en donde los personajes se atienen a los ascensos y a las caídas del destino. a la sordidez y a la marginalidad. Un pesimismo tan radical que irónicamente se recrea entre la poesía, la mugre y lo surreal.

[...] lo que quiero con mis películas es la alineación del espectador, lo que quiero con el espectador es encantarlos como a las serpientes con las flautas, que se transporten a otros mundos. Y la única manera de lograrlo es con el artificio total, la creación de un mundo que no sea verificable por lo real [...] lo que yo quiero es contar cuentos que fascinen aunque sean deprimentes; la fascinación no es únicamente sonriente, es también atroz. Que el transporte hacía la aproximación del sueño, en mi caso, sea la pesadilla, pero finalmente a un mundo contenido en si mismo [...]⁴⁴

3.2 AFUERA ES FEO: LA FILMOGRAFÍA DEL INFIERNO, DE LA UTOPIA Y DE LAS CORAZONADAS

El cine de Ripstein se ha caracterizado por ser el espejo de una realidad que ha dejado entrever el conflicto existencial, la sordidez de la sociedad enlatada en el subdesarrollo y la violencia de los instintos naturales y humanos, así como el desamor que inquieta y asesina la desesperanza que corrompe la existencia.

⁴⁴ Andrea Martini y Nuria Vidal. "Arturo Ripstein". *Lindau Cinema*, 2007, p. 67.

Sus personajes viven en el marco de un espacio cerrado, claustrofóbico, se encuentran aprisionados y responden a este cautiverio con una resignación que exteriorizan a través de sentimientos de culpa, de pecados, de transgresiones y en muchos casos en actos de violencia. Por medio de su obra, Arturo Ripstein ha sacado a la luz a los marginados, a los expulsados, a los “anormales”, a los imperfectos y los ha vuelto protagonistas de melodramas que cuestionan no sólo a las instituciones y tradiciones establecidas, sino también al mismo ser humano y su capacidad para soportar todo tipo de atrocidades: aquellos que van por la calle caminado con la herida abierta, “Me gustan los sobrevivientes. Los personajes marginales. Las situaciones y las escenas donde mis criaturas están al final de sus fuerzas. Y siguen y siguen y siguen”.⁴⁵

No en balde, sus filmes han sido calificados como lentos, sombríos y depresivos, que se nutren de un humor descarnado, un sentimentalismo virulento y sobre todo de anhelos imposibles; remarcados por una estética en donde los personajes del mundo de Ripstein son víctimas de sus propias trampas psicológicas y se presentan atrapados por extensos planos secuencia y por envolventes movimientos de cámara.

Los giros de la cámara parecen ser consecuencia de la decisión de capturar en ambientes cerrados las acciones principales del relato y de la utilización de planos largos. De esta manera, la cámara queda capturada junto con los protagonistas y eso sin hablar de los ambientes recargados que caracterizan su puesta en escena.

En *El Castillo de la Pureza* por ejemplo, película de 1972 basada en un hecho real acontecido en los años 50 y que inspiró la novela de Luis Spota *La carcajada del gato* y la obra de teatro de Sergio Magaña que tiene por nombre *Los Motivos del Lobo*.

Ripstein realizó un ensayo sobre el universo de la película que es un mundo cerrado donde la familia que la habita es un microcosmos que resume su propia visión de las cosas; así pues es una historia de amor, que resalta la ambivalencia de los lazos de afecto, dominación y sometimiento.

[...] se trata de una película cosmológica sobre la metamorfosis de la utopía ideológica. La clase media, se defiende contra cualquier incursión de la realidad, encerrándose sobre sí misma y sobre los valores que pretende garantizar. Su visión del mundo es su única defensa frente a un proceso histórico que amenaza al sistema de

⁴⁵ Fernanda Solórzano. *Op. cit.*, 78.

valores que fue suyo [...] El Castillo de la Pureza podría ser analizado cómo una metáfora sobre México, sobre su rechazo a enfrentar una realidad histórica y social, sobre su chovinismo, sobre esa “mexicanidad” que mezcla la mitología y la historia [...]

46

El cerrado universo de *El Castillo de la Pureza* fue materializado por Ripstein gracias a una sobria dirección de actores y al magnífico uso de la cámara, logrando transmitir la soledad y aislamiento de los personajes en inquietantes planos-secuencia. Que con el paso de los años no deja de ser un despiadado retrato de la marginalidad voluntaria que se define a través de la frase “Afuera es Feo”, que conjunta paranoias y esquizofrenias, y ejemplifica como la represión de los actos inertes de los seres humanos que pueden originar consecuencias fatales.

El Castillo de la Pureza trata los temas de la doble moral, del amor entre hermanos, de la sumisión femenina, el machismo reflejado en el paternalismo y sobre todo el tema de la familia como una institución que genera lazos afectivos sin importar lo destructivos que éstos sean.

Así pues, toca el tema del idealismo, de la búsqueda de la perfección sin medir consecuencias. En el ensimismarse para generar una utopía, un mundo fascinante que sirva de escudo protector a lo supuestamente malo del mundo que habita en el exterior y que, sin embargo, no nos protege de los demonios que se encuentran en nuestro interior.

Entrando al tema de los demonios internos y externos, *El lugar sin límites* es una película elaborada como tragedia, del cumplimiento del destino trágico de la vida, que es la misma muerte que toca una vez más un tema espinoso: la carga homosexual latente en el machismo, donde la metáfora del infierno se desenvuelve en el macho como diablo, el pecado y la sangre

Como todo melodrama que se aprecie, el núcleo de *El lugar sin límites*, se sitúa en el choque entre el deseo/pasión y la prohibición/depresión, todo ello en el marco de un espacio cerrado, claustrofóbico incluso, donde los personajes se ven aprisionados y

⁴⁶ Paulo Antonio Paranaguá. *Arturo Ripstein*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 94.

al que responden bien con la reasignación (que interioriza su sentimiento culpa/pecado) ante el vértigo de la trasgresión o bien con la violencia⁴⁷

El pecado y la penitencia son también temas clave de la cinta. Adentro del burdel todo es rojo tensión. Es una celda del infierno en donde las prostitutas pagan por sus errores y por las noches se convierte en la casa del pecado, van los hombres del pueblo a divertirse, a festejar mientras las mujeres de la vida galante cumplen con su penitencia. Los personajes principales, excepto Pancho, son tan complejos y versátiles que lo mismo hacen de diablos que de ángeles.

"El infierno no tiene límites... es aquí donde estamos...", dice Mefistófeles. Y la película lo muestra. Ripstein logra conceptualizar todas estas metáforas y las traduce a la pantalla de manera visual e histriónica. Sergio Mora⁴⁸ subraya el contraste entre la rigidez y la estabilidad de la cámara y el movimiento de los actores, un lenguaje corporal que desvenda los deseos conflictivos por debajo de la masculinidad heterosexual.

Esta trágica historia logra reflejar aspectos de nuestra sociedad que la vuelven decadente, el infierno en la Tierra. El macho mexicano es un diablo que nos perturba psicológica y físicamente. Es un mal más en la lista de las "enfermedades" de las cuales sufre México.

En *Cadena Perpetua*, el infierno no es Dios, ni el diablo, sino los propios hombres. En esta película no hay inocentes y culpables, hay sólo cómplices de un sistema corrupto. El cielo y el infierno, están uno por debajo del otro, superpuestos por el pasado y el presente de Tarzán Lira. El infierno es aquí donde estamos y tenemos que permanecer, condenados a cadena perpetua. El infierno no son sólo los otros, el infierno somos todos. Es donde la culpa no tiene límites.

Pero además de la dimensión social, muy propia del cine negro, *Cadena Perpetua* es un *thriller* donde el conflicto y la tensión, están concentradas entre hombres, como en *El lugar sin límites*. El trasfondo de que proyecta Ripstein en la

⁴⁷ José Enrique Monterde, "De la Inquisición a la Manuela", *Nosferatu*, 1996, núm. 22, p. 48.

⁴⁸ Sergio Mora, citado por Paulo Antonio Paanagua, *op. cit.*, p. 137.

película es la masculinidad de la crisis y la dificultad en modificar los comportamientos heredados o adquiridos.

Los planos y enfoques que aplica el cineasta son muy semejantes a los usados en los filmes estadounidenses. La forma de manejar los tiempos, permite al espectador saber paso a paso qué es lo que sucede a través de la trama. Tanto protagonista como antagonista son elementos de un mundo crudo y real que por desgracia existe, y que en aquellos años setenta era el pan de cada día. Víctima y victimario son juguetes del destino. *Cadena perpetua* muestra hasta qué punto el presente está condicionado, determinado y manipulado por las acciones del pasado.

La película refleja que el hombre “no se hace, sino que nace, no se transforma, sino que se perpetúa, no se produce, sino se reproduce”. En una época de crisis y evolución de los comportamientos de género, *Cadena perpetua* enfoca lo que permanece, lo que no cambia, lo que se resiste a todo cambio, aun cuando se le venga abajo el mundo.

La temática de la resistencia al cambio también se observa en la película *Principio y Fin*, trata de un melodrama de casi tres horas con el vigor, también, de tragedia griega. No hay parlamentos ampulosos ni grandes gestos; todo es cotidiano, a veces vulgar, sórdido incluso, sobre todo cuando la mezquindad y las debilidades humanas se expresan en la mentira y el egoísmo asesinos, cuando se corrompe o niega el amor y todo queda en sexualidad brutal: la historia afronta inhumanas y descarnadas situaciones. Pero el drama de esa familia que se deshace adquiere la terrible grandeza de la tragedia, porque muestra su causa en la pugna entre el bien y el mal en el ámbito mismo de la conciencia personal: la persona se destruye al actuar contra su propia conciencia o al pretender que viva sin libertad y sin afecto.

Como en todas las tragedias, hay en ésta lugar para la desmesura y la falta de sentido común. Si la prudencia imperara habría dolor asumido y fecundo, no habría tragedia ni muertes inútiles. La tragedia es así, o el hombre a veces. Ripstein ha creado un ámbito de acción opresivo, que es como una prolongación del ánimo de sus personajes, revivido por auténticos actores que borran el límite entre la realidad y la ficción. Y también su cámara porque "no traiciona sus más íntimos principios" retrata con plena autenticidad y magnífico arte las grandes verdades del alma humana.

Profundo Carmesí, también retrata el tópico de la falta de sentido común, de vivir sin consecuencias y esto lo pretende exaltar con optimismo, con luminosidad inhabitual e incluso con lirismo y auténtico romanticismo, en el amor capaz de enfrentar a la misma muerte, aunque para esto tenga que alejarse de la problemática contemporaneidad. Pero la exaltación vital de la pasión amorosa se apoya en personajes poseídos por un impulso suicida.

También es una *road movie* bastante particular, que le otorga poca importancia a lo que sucede en los caminos. Los trayectos hacia las casas de estas mujeres sólo constituyen transiciones en el relato y es que estos personajes son víctimas tanto de sus respectivas psicologías como de la puesta en escena. Porque el filme atrapa en asfixiantes y claustrofóbicos ambientes las acciones más importantes de la estructura narrativa; en la que cada viuda es una nueva serie, un nuevo punto en el trayecto que atraviesa esta pareja y que se constituye en el esqueleto de la obra. El viaje de esta pareja es metafórico, es un viaje hasta las acciones más despreciables cuyo punto máximo está dado por el asesinato de niños.

El filme nos atormenta con una ficcionalidad que tiene base en hechos que realmente han ocurrido, implica una mirada que se espanta y que se ve tentada a bajar la vista. Pero también propone una mirada que se desdobra, determinada por el uso que Ripstein realiza de los espejos mediante los cuales pone en abismo la puesta planteando la representación de la representación. Alejándose de esta manera, de todo realismo y también de cualquier tipo de documentalismo.

Profundo carmesí, ahoga la mirada en las profundidades de esta estética de la violencia sin límites que incomoda e increpa, que sacude y despierta, que implica una actitud moral y vital ante el cine, ante el arte.

Es así que siempre fiel a su estilo de filmar, Ripstein sigue regalando a la cinematografía nacional, películas representativas de su universo único e inclasificable que hasta la fecha sigue proyectando visiones oscuras y trágicas sobre el ser humano pero irónicamente llenas de optimismo y de reflexión. “La mejor forma de retratar la humanidad que nos conmueve es abrir el corazón de los personajes y sacar lo sucio, las

pústulas que hay en ellos. En la debilidad humana, en la infelicidad, es donde se encuentra el sentido de la humanidad”⁴⁹

⁴⁹ Emilio García Riera. *Op. cit.*, p. 32.

CAPÍTULO IV

EL MISTERIO DEL *EVANGELIO DE LAS MARAVILLAS*

La Nueva Jerusalén de Arturo Ripstein, es un culto en espera del fin del mundo encabezado por Mamá Dorita (Katy Jurado) y Papá Basilio (Francisco Rabal). A él llegan nuevos reclutas, la prostituta Nérida (Carolina Papaleo), el merolico Gavilán (Bruno Bichir), el soldado homosexual Fidel (Rodrigo Ostap) y la adolescente Tomasa (Flor Edwarda Gurrola), quienes no tardan en integrarse en una colección grotesca de fanáticos e inadaptados sociales, que han adoptado el insólito credo de sus líderes. El campamento incluye un burdel en sus instalaciones, donde las mujeres expían sus pecados y las liturgias se ejecutan como una imitación de las películas bíblicas *hollywoodenses*. Eso se debe a que Papá Basilio es un ferviente cinéfilo que enseña el evangelio según De Mille.

En su lecho de muerte, Mamá Dorita nombra a la joven Tomasa como su heredera que dará a luz al nuevo Mesías. No pasa mucho tiempo antes de que la adolescente imponga un nuevo código de reglas para la comunidad que no solamente llevarán a la destrucción de la Nueva Jerusalén, sino también al final de los días.

El Evangelio de la Maravillas se basa levemente en lo ocurrido en la comunidad religiosa de la Nueva Jerusalén en Michoacán en los años 70, para hacer una descripción fascinante de un culto demencial, que anticipa con fervor el fin del mundo.

El misticismo, la utopía primitiva, la utopía religiosa y la liberación sexual son combinados en esta película que crea un Nuevo Mundo, una atmósfera de locura casi medieval a base de “misterios” y bajo la audacia del sincretismo judeo-cristiano-ripsteiniano que analizaremos a continuación.

4.1 EL FIN DEL MUNDO SEGÚN RIPSTEIN: DELIRIO ESTÉTICO CINEMATOGRAFICO

El Evangelio de las Maravillas es seguramente para Arturo Ripstein una de sus obras más ambiciosas y quizá la de mayor delirio visual y temático. Cargada de una estética que se ancla principalmente en la recreación exagerada de tonos y ambientes, la película proyecta un mundo de locura que no puede pasar desapercibido a simple vista.

En su séptima colaboración con su esposa Paz Alicia Garcíadiego, el prolífico cineasta divide su relato en una serie de nueve capítulos que recorren una docena de

cuadros que son ofrecidos por el autor a manera de “misterios” que siguen una cronología diferente y explican en cierto modo, cual va ser el contenido del fragmento en cuestión.

Por ejemplo, la película inicia con el misterio de *El jardín del Edén*, que básicamente nos adentra a la Nueva Jerusalén, presenta a sus líderes, a sus fieles y parte de los rituales que se llevan a cabo dentro de ésta. Además este misterio hace una clara alusión al Paraíso, tanto al que designaba los jardines del palacio de los reyes persas, encerrados tras muros, como al utilizado más tarde para aludir en un sentido bíblico al Paraíso Terrenal, el cual en el cielo ripsteniano ofrece plena satisfacción con música, cumplimiento de los deseos sexuales y sobre todo ausencia de dolores y preocupaciones.



El evangelio capitulado

El recurso del capitulado opta por unir estos misterios en un montaje sintético, narrativo y convergente que a través de *flashbacks* permite la ilación de diversos puntos de vista sobre los mismos hechos, que a lo largo del filme se entrelazan en un mosaico de extrañas subtramas.

Dichos “misterios” tienen la intención de traer a la memoria la fórmula de los textos bíblicos que conocemos y en los cuales Ripstein va haciendo un recorrido donde la acción, en la mayoría de las escenas, se desarrolla íntegramente en planos, secuencias y bloques sin cortes, haciendo uso de la panorámica, lo único que suministra movimiento a la imagen.

Tal monotonía en la dirección de cámaras no es más que un recurso propio del cine de Ripstein, que en este caso busca enfatizar cómo se desarrolla la existencia de los fieles y adeptos a la Nueva Jerusalén. Una existencia llana y simple, contada del modo más literal posible.



Los nuevos habitantes de la Nueva Jerusalén

Estos escasos movimientos de la lente se encuentran acompañados por una banda sonora cargada de seriedad: tambores primitivos con ritmos mecanizados y sombríos, pistas cargadas de melodrama (propias de las telenovelas), salmos y cantos religiosos en constante repetición (¡Al Cielo, al Cielo, al Cielo quiero ir!) y parlamentos que coralizados en un mismo tono rayan entre la esperanza y la resignación: “te toca el reino de la carne; a nosotros los pecadores nos purifican; todo tiene su sitio y su por qué”.

Sin embargo esta dinámica austera en la puesta en cuadro, contrasta notablemente con la puesta en escena, que apoyada en una amplia profundidad de campo, presenta un mundo fastuoso y recargado. La toma inicial de la iglesia, por ejemplo, abre una panorámica que atraviesa un oxidado alambrado de púas para mostrarnos un templo decadentista con barracas coloridas, lucecitas navideñas, escarcha brillante, muñequitos, santitos y demás acumulación excesiva de objetos colgantes; que risiblemente son patrocinados por las famosas tiendas “Fantasías Miguel” (verídicamente agradecidas en los créditos finales).



Fastuosidad en la Ermita

Toda esta saturación visual en la estética de la escenografía deja un sabor posmoderno, barroco, *kitsch*; muy propio de la idiosincrasia religiosa del mexicano. Estas manifestaciones visuales pueden apreciarse muy claramente en los altares que se montan en las casas de muchas personas en los que se pueden encontrar junto a santos muy coloridos, una buena cantidad de velas, flores y fotos de familiares. Parte de esta idiosincrasia estética-religiosa se encuentra representada también en la caja de vidrio donde está guardado el cuerpo de Mamá Dorita, algunas iglesias tienen estas cajas donde reposan las vírgenes cargadas de ornamentos, que bien hacen alusión a Blanca Nieves durmiendo su sueño eterno.

Estética *kitsch* religiosa



Blanca Nieves Posmodernista



Esta estética saturada se ve complementada con otros recursos del lenguaje cinematográfico tales, como la iluminación y la fotografía, las cuales son de una tonalidad brillante que busca resaltar la escenografía también luminiscente. Al mismo tiempo pretenden hacer una alusión satírica de la religiosidad encontrada en las pinturas

renacentistas y a los vitrales que se encuentran en las iglesias y cuyas imágenes cuentan el Vía Crucis de Jesucristo, y que en este caso hacen referencia al camino que Tomasa recorre para salvar de a sus pecados de la Nueva Jerusalén, para ser más exactos en la apocalíptica escena final, una postal estática de la elegida y su peregrinación a la llegada del fin del mundo.



Postal Apocalíptica

Entrando en el tema de la estética de la sátira es obvio que Ripstein no se olvida del sentido del humor y lo deja claro en lo que se refiere al vestuario de los habitantes de la Nueva Jerusalén, quienes están disfrazados como si representaran constantemente la pasión en Iztapalapa en Semana Santa, con trajes sacados de la misma Lagunilla: togas; sotanas, satín, mantos, velos de diversas capas y colores, los cuales tienen el fin de distinguir a unos de los otros: a las magdalenas (las de los favores sexuales); a las marthas (las maquiladoras); los pescaditos (los fieles); y los centuriones (los guardianes), estos últimos cutremente disfrazados como si fueran romanos en tiempos de Cristo, que además se mueven con hilaridad mientras empuñan sus lanzas de plástico, y con cascos que a momentos parecen ser de unicel pintado. El vestuario con el que nos encontramos es de un nivel tan pobre como los propios personajes.



Togas, mantas y disfraces

El colmo de la exageración lo representa el personaje de Micaela (Patricia Reyes Spíndola), la siempre fiel ayudante de Mamá Dorita y Papá Basilio, una beata con dos alas en la espalda, que más a fuerzas que de ganas se convierte en el ángel de la guarda de Tomasa quien como elegida viste un vestido azul “el color de la inmaculada” en contraste con sus zapatos de tacón rojos (más grandes que sus pies) para darle el toque dual de salvación-pecado.



Tomasa/Micaela

Para finalizar este apartado diremos que el cineasta utiliza de manera transgresora elementos despreciados por la iglesia para encarnar a sus íconos sagrados. Sólo como ejemplos basta mencionar: la estructura matriarcal del bizarro pueblo; la comunicación de Dios a través de juegos electrónicos; la elección de la virgen enviada mediante un tatuaje autoadhesivo y con forma de moretón; la misión de esta virgen de tener relaciones con todos los hombres del pueblo para engendrar al hijo de Dios; el sexo anal como opción de ésta para mantener su estado virginal; la elección de un homosexual por sus ojos claros como verdadero padre de la nueva encarnación de Jesucristo, y él mismo como mártir en una escena con claras reminiscencias de la condena de Jesús ; el hijo de Dios concebido en una muñeca sucia; y principalmente el papel de la mujer como líder espiritual, la del carácter, la del poder de decisión. “La religión mexicana totalmente femenina [...] Yo le creería más a una vieja profetisa que a un viejo profeta. No conozco casi a nadie que le rece a Cristo, y conozco un montón de gente devota de la Virgen de Guadalupe”.⁵⁰



¿El medio es el mensaje?

⁵⁰ Héctor Rivera J, *Cuadernos de la Cineteca Nacional/Colección Ensayos*, México, Nueva Época, 1998, p. 23.

4.2 PEPLUM, BUÑUEL Y LA AUTOREFERENCIA

El Evangelio de las Maravillas puede ser tomado como un cuento sobre el fin de los tiempos, o bien como la historia de una herejía medieval en tiempos modernos; sea una o la otra, la simple anécdota era el pretexto perfecto para que Arturo Ripstein exorcizara sus demonios internos, echara a volar su imaginación y construyera una película fuere de serie, cargada de una gran variedad de elementos y referencias que a lo largo de su basta trayectoria se han ido adhiriendo a su propia idiosincrasia fílmica.

Como ya mencionamos la película cuenta con una serie de elementos posmodernos dentro de su composición. En este apartado nos enfocaremos principalmente a la característica posmoderna de la intertextualidad, que como mencionamos en el Capítulo I, es una evocación a otros géneros, estilos, citas, parodias, fórmulas etc.

Dentro de esta referencialidad podemos comenzar con la hibridación genérica de la película, un cruce de melodrama con el filme bíblico; esté último genero latente en la estructura narrativa, puesto que Papá Basilio, un cura español exiliado, aficionado al vino y ferviente cinéfilo, enseña el dogma con la proyección insistente de películas religiosas de los años cuarenta y cincuenta; con una obsesión particular por *Los diez mandamientos* (1956), de Charlton Heston.

En una especie de superproducción de un Hollywood venido a menos, la parodia de la iconografía del *peplum*⁵¹ y el evangelio según Cecil B. De Mille, inspira la vestimenta de togas y sandalias de los habitantes de la Nueva Jerusalén, ya que con las películas aprenden a vestirse como antiguos, sustentan el capital de sus propios conocimientos porque tiene las respuestas para todo. Puesto que las películas son como

⁵¹ Peplum, es un género fílmico popular, que puede conceptualizarse como una película de aventuras, ambientada en la antigüedad, en especial (aunque no excluyentemente) la greco-romana. El término fue acuñado por la crítica francesa en los años 60, usando metonímicamente el nombre de una prenda de vestuario muy frecuente en tales filmes, la llamada latinizadamente "peplum", (del griego "πεπλον" -peplo-), especie de túnica sin mangas abrochada al hombro.

Dios porque crean mundos, el cine son los evangelios, son la historia, son la enciclopedia, son el aprendizaje: la única verdad, como explica Papá Basilio mientras proyecta *Jesús de Nazareth* (1942) de José Díaz Morales.



El Cine son los Evangelios

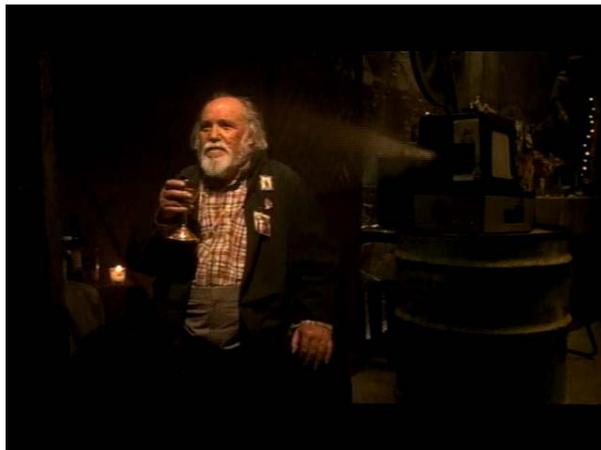
Referencias a Víctor Mature, a *Semiramis, Reina de Babilonia* (1945) de Carlo Ludovico Bragaglia son consecuencias de la formación católica de la guionista en la escuela de monjas El Sagrado Corazón, donde sólo le permitían ver películas bíblicas o de guerra; así pues, quizá esta mirada proviene de la perspectiva judía hacia lo católico de Arturo Ripstein y de su formación cinematográfica cimentada principalmente por Luis Buñuel, su amigo y mentor.

El Evangelio de la Maravillas tiene un aliento del director andaluz en tanto a estética y contenido, principalmente a sus películas con una temática subversiva a las cuestiones religiosas. En una especie de homenaje, las citas al trabajo del Buñuel se pueden identificar a lo largo de la película, aquí comento algunas:

- La sátira del idealismo cristiano recuerda la película *Viridiana* (1961) así como los contrastes entre el mundo real y la fe católica; los desvalidos, los profetas de una vida mejor, y el recargamiento visual surrealista que retrata la película.



- Francisco Rabal como actor frecuente en las películas de Buñuel, *Viridiana*, *Belle de Jour* (1967) y por supuesto *Nazarín* (1959), en donde el actor español representa a un cura poco mundano, papel que retoma como Papá Basilio en la obra de Ripstein.



- Las gallinas sueltas como animales sagrados. Que para el cineasta español representaban lo irracional que circulaba libremente por los filmes; *Los Olvidados* (1950), *Susana (Demonio y Carne)* (1951), *El Bruto* (1953).



- Los redobles de los tambores como los que suenan en las procesiones de Semana Santa en la ciudad de Calanda, España, tierra de Buñuel.
- El maniquí del personaje de Gavilán haciendo alusión al fetiche de Ernesto Alonso en *Ensayo de un Crimen* (1955).



- Uno de los misterios de la película se titula *La edad de Oro* (1930).



De esta manera podemos ver, que el espíritu de Buñuel barroquísimo, surrealista y sórdido está presente en la Nueva Jerusalén de Arturo Ripstein. Prosapia buñuelesca, que no obstante ofrece su propio punto de vista y su propia cosmogonía al citarse a sí mismo haciendo conexiones fílmicas de sus obras a través de la reiteración de temáticas en donde nunca falta el encierro y el delirio que define la vida cotidiana. Y los seres que pueblan sus películas y sobre quienes él vuelca su pasión artística: los humillados, los ofendidos, los diferentes.

El Evangelio de las Maravillas puede verse como un compendio de fragmentos temáticos de sus propias películas. La utopía de la secta como un mundo enclaustrado y supuestamente perfecto como en *El Castillo de la Pureza* (1972) -afuera es feo-. La utopía del amor perfecto que se encuentra a través de la muerte en *Profundo Carmesí* (1996) y en *El Coronel no tiene quien le escriba* (1999) que se ve representado en la relación entre Papá Basilio y Mamá Dorita, la relación de dos viejos, amor eterno, que indudablemente termina con la muerte de uno de los dos.



Amor eterno

El sexo transgresor como se ve reflejado en *La viuda Negra* (1977) y que en este caso tiene un papel purificador, donde el propósito del acto carnal por parte de Tomasa es el de volverse puro espíritu a través del sexo. Transgredir el pecado a través del mismo pecado.



Transgredir el pecado por el pecado

Así mismo, recupera el tema de la homosexualidad y el machismo reconocible en la escena donde el rudo sargento Dedal (Rafael Inclán) a cargo de la vigilancia de la Nueva Jerusalén, se empeña a enseñar a “caminar como hombre” a su joven y afeminado sobrino Fidel, quién para escapar de su tío se disfraza de mujer y se refugia en la comunidad, con un trágico desenlace que, por cierto, hace eco a las acciones climáticas del linchamiento en *El lugar sin límites* (1977).



El Error de Dios

Y por supuesto el retomar el inexorable cumplimiento del destino en sus personajes, como sucede en *La mujer del Puerto* de 1991, por ejemplo, el amor por encima del incesto aunque esté mal; en *Cadena Perpetua* (1978) la persecución del pasado; en *Principio y Fin* (1993) el designio del papel del Mesías familiar y por su puesto en *El Evangelio de las maravillas* también se ve reflejada la carga mesiánica por parte de Tomasa que finalmente es una niña a la que le toca aliviar el peso de una vieja senil, que por causa del cáncer y la morfina, alucina y ve señales divinas en la jovencita que de la noche a la mañana pasa a ser el dedo de Dios, el destino de Dios.



¿Lista para enfrentar su destino?

Finalmente, en su papel ególatra, Ripstein hace de esta película una autoreferencia de la misma, una metadiégesis del cine en el cine, en la escena final donde Tomasa los guía al fin del mundo se hace una transposición de imagen que pasa a

ser la proyección que Papá Basilio observa frente a su cinematógrafo y como las películas son los evangelios, Ripstein se convierte en el Dios de la Nueva Jerusalén donde el cine es la única religión verdadera.



El cine dentro del cine

4.3 EL MUNDO SE VA ACABAR

A los pobres que entran al cielo y que viven entre tanto en el infierno de todos los días, va mi mirada, mi brazo, mi cámara. A ellos después de tantos días frustrados y de vidas decadentes, les toca un final feliz.

Arturo Ripstein

Como vimos La Nueva Jerusalén es una secta que existe en México y que sociológicamente tiene sus antecedentes en las sectas milenarista medievales de la edad media y de las cuales hablamos en el Capítulo 2. El precedente histórico en el cual Ripstein apoya la constante fílmica de su secta, ya que los pescaditos de la Nueva Jerusalén, pertenecen a la profecía Joaquinista correspondiente al tercer milenio, al del Espíritu Santo, al del fin de los días; como lo menciona Mamá Dorita.

Se trata de una comunidad que retrata las sectas medievales milenaristas, aisladas y atrasadas, que por ignorancia son fácil presa del mensaje transculturizante de

los designios de oportunistas de momento. La secta es una derivación de la escatología apocalíptica tradicionalista cismática, unida por un fuerte ascetismo monástico y la creencia católica propia del medio rural.

Arturo Ripstein junto con su guionista y esposa Paz Alicia Garcíadiego, siempre han afirmado que no hacen ni sociología, ni antropología en sus películas; sin embargo *El evangelio de las Maravillas* genera un mundo interno con referencia obvia a la realidad donde la Nueva Jerusalén va encontrando forma a partir de los trapos, las piedras, las maderas apretadas con alambre, que levantan la escenografía cargada de restos que puede representar hoy las ciudades perdidas más humildes en cualquier parte del país. En esta pequeña comunidad se nos permite visualizar que la realidad es en ocasiones tan surrealista y extraña como el propio cine.

Como sucede en Michoacán, la Nueva Jerusalén de Ripstein es una secta que espera que el fin del mundo se presente, sus puertas están abiertas a todo aquel que se le quiera unir, no importa si creen, así sean prostitutas, desempleados, perdidos, hijos de nadie; no importa si se pertenece a los estratos más bajos y desfavorecidos de la sociedad, la secta ofrece la salvación divina, para cuando la hecatombe se presente.

La visión del recinto nos indica pobreza e improvisación y nos prepara, en las proximidades de la entrada podemos ver pintado a mano un enorme cartelón de manera que indica la llegada al *lobby* del Paraíso. Un mundo barroco, un barroco miserable, porque es una secta miserable.

La desesperación, la kermés de los pobres que sobreviven entre los escombros, se apelotona en el mercado de la plaza, en lo que queda de la iglesia y marchan con el apuro de los iluminados hacia un horizonte de las afueras con la custodia de un ejército que todo lo ha aislado con alambre de púas como para que nadie se pierda, y de paso queden asegurados los derechos individuales para que nadie sea obligado a hacer nada contra su voluntad, en una suerte de parodia de las vigiladas democracias contemporáneas

Con esta película nos situamos en un México despreciado y sumido por el abismo de una crisis en el que todo es tristeza y reciclamiento, una suerte de reflejo de hombre en desequilibrio que convive con todo aquello que otros desechan.

Es pues que pretende ser una cinta en donde se refleja al grupo de personas que les ha tocado en suerte una existencia insuficiente y miserable, un retrato de lo que ocurre como resultado del empobrecimiento, de la ignorancia y de la aspiración y esperanza a una vida mejor.

En la Nueva Jerusalén, los personajes esperan encontrar un lugar donde refugiarse y mantener o recuperar una dignidad que no encontraron en el exterior, un lugar donde Dios los escucha y les promete que su suerte cambiara cuando llegue el fin del mundo.

Ellos no buscan la destrucción, buscan la utopía. Están convencidos de que cuando se destruya este mundo, ellos si se van a salvar. Son utopistas, son gente esperanzada, y la única manera de ser esperanzado, es estar muy jodido. La gente que vive de la esperanza es aquella a la que la realidad no le ha dejado una puertita abierta.⁵²

No es de extrañar por tanto, que esperen el Apocalipsis con tanta impaciencia y devoción; ya que por una vez en toda su existencia se sienten atendidos y elegidos y no como unos parías de la sociedad, repudiados, por todo el mundo y por ellos mismos.

Paradójicamente las ansias de que las providencias celestiales los amparen y protejan, los hacen ver cosas donde no las hay, lo que ellos creen son los signos equívocos de la palabra de Dios. La pregunta entraría aquí ¿Son las sectas (destructivas o no) el escenario idóneo para recibir a estos hombres y mujeres apartados de la sociedad?

Cualquiera que sea la respuesta, no cabe duda de que es una realidad latente para aquellos que buscan un lugar en la vida, sin importarles tener que escuchar sermones desfasados, ilógicos y poco profundos, o tener que seguir una doctrina totalmente absurda y sincrética que no tiene ningún soporte real; ya que su empobrecimiento mental les facilita ser parte de la sin razón y tomarse en serio la supuesta “verdad”.

En *El Evangelio de las Maravillas*, Ripstein destaca el precario estado en el que tienen que vivir estas hordas de desesperados esperanzados, que viven en el México marginado de nuestros tiempos; y aunque si bien es cierto que podría tratarse de

⁵²*Ibíd.*, p. 14.

cualquier lugar del mundo o cualquier otra época conocida, no deja de recordarnos que en el país hay una gran gama de submundos existentes.

Dentro de esta secta, Ripstein diserta sobre el fanatismo, sobre la irracionalidad, sobre la fe mal entendida y peor asimilada, sobre las creencias, todas las creencias. A través de la farsa desmedida y la parodia con un pie en el exceso, pone al descubierto más vicios que virtudes de la sociedad.

La Nueva Jerusalén, es un mundo a la medida de sus sueños, que condensa en un pequeño grupito las miserias del nefasto siglo XX, de pánico lúcido por el cambio de un milenio atroz a otro que no se asoma como mejor. Imágenes animadas que ilustran el desánimo caricaturizando las pasiones, el ser humano, la vida y su consecuencia más rotunda y despiadada, democratizadora y maloliente.

Ante esta lúgubre realidad, Ripstein en su plan de Todo poderoso hace volver la mirada hacia otra parte y entender sin dramatismos exagerados o efectivistas, el complejo universo en el que le ha tocado batallar estos desvalidos y así muestra la difícil estrategia que deben optar los desamparados para que sus propias limitaciones no se los coman vivos.

El Apocalipsis, la religión, los ritos y los tambores embriagantes, son la única esperanza que le queda, porque ellos saben perfectamente que jamás alcanzarán otra cosa. Sólo Dios y la creencia en las palabras de un Mesías que ha tocado fondo, devuelven su ilusión y su confianza en que pronto llegará un mundo, en donde ellos serán los protagonistas y donde nadie le niegue lo que por derecho les corresponde. Y quién más sino Arturo Ripstein para construir ese mundo. “Por ellos, desde mi cámara y en el cine, esta vez heredarán la tierra, tendrán su Nueva Jerusalén y ese fin del mundo tan añorado y esperado”.⁵³

⁵³*Ibíd.*, p. 48.

REFLEXIONES FINALES

Una de las grandes cualidades del mundo cinematográfico es que no existen imposibles, a través de las películas podemos transportarnos en el tiempo y en un abrir y cerrar de ojos ser testigos de la imaginación y de los efectos que éste nos brinda. Además, a través de un conjunto de posibilidades técnicas del cambiante lenguaje cinematográfico, el cine crea una suerte de alfabeto fílmico que abre paso a la representación de mundos estéticamente alucinantes.

Es así, que el cine se enriquece tanto así mismo como a su espectador, convirtiéndose en una ventana a nuevos horizontes que expresan inconformidades y sentimientos hacia la vida, la sociedad, la historia, la política, el amor, etc.

En este trabajo la estética posmoderna es una visión del cine que construye un universo bizarro y exagerado frente a la realidad exterior y que en *El Evangelio de las Maravillas* permite a través de las imágenes proyectar miseria y decadencia a partir de la fastuosidad. Un mundo cinematográficamente pobre, que sin embargo; decora con riqueza su marginalidad.

Por tal razón, no es gratuito que Arturo Ripstein que aún es un “conocido por conocer”, haya tomado la anécdota de los años 70 de la Nueva Jerusalén y las sectas del medievo para traducir a la pantalla grande *El Evangelio de las Maravillas*, echando mano de la parafernalia de las obras clásicas del cine.

Como hemos revisado, el cineasta en su basta filmografía ha demostrado una aguda sensibilidad para perpetuar en el celuloide (con un humor retorcido a veces) a los marginados, a los pobres, a los desgraciados, a los perdidos, a los apartados y, sobre todo, a los esperanzados que sin pensarlo dos veces, se entregan ciegamente a su fe.

Por tal motivo, la comunidad de la Nueva Jerusalén en *El Evangelio de las Maravillas*, se convierte indirectamente en un fragmento de una sociedad en descomposición que se niega a aceptar la realidad y que, en tono profético, proclama una verdad fantasiosa pero sobre todo una salvación personal que nada tiene que ver con

los demás, y que en el borde de la desesperación que acompaña nuestros días, es un claro ejemplo, de que ni Dios y ni Ripstein nos van a venir a salvar.

REFLEXIONES FINALES

Una de las grandes cualidades del mundo cinematográfico es que no existen imposibles, a través de las películas podemos transportarnos en el tiempo y en un abrir y cerrar de ojos ser testigos de la imaginación y de los efectos que éste nos brinda. Además, a través de un conjunto de posibilidades técnicas del cambiante lenguaje cinematográfico, el cine crea una suerte de alfabeto fílmico que abre paso a la representación de mundos estéticamente alucinantes.

Es así, que el cine se enriquece tanto así mismo como a su espectador, convirtiéndose en una ventana a nuevos horizontes que expresan inconformidades y sentimientos hacia la vida, la sociedad, la historia, la política, el amor, etc.

En este trabajo la estética posmoderna es una visión del cine que construye un universo bizarro y exagerado frente a la realidad exterior y que en *El Evangelio de las Maravillas* permite a través de las imágenes proyectar miseria y decadencia a partir de la fastuosidad. Un mundo cinematográficamente pobre, que sin embargo; decora con riqueza su marginalidad.

Por tal razón, no es gratuito que Arturo Ripstein que aún es un “conocido por conocer”, haya tomado la anécdota de los años 70 de la Nueva Jerusalén y las sectas del medievo para traducir a la pantalla grande *El Evangelio de las Maravillas*, echando mano de la parafernalia de las obras clásicas del cine.

Como hemos revisado, el cineasta en su basta filmografía ha demostrado una aguda sensibilidad para perpetuar en el celuloide (con un humor retorcido a veces) a los marginados, a los pobres, a los desgraciados, a los perdidos, a los apartados y, sobre todo, a los esperanzados que sin pensarlo dos veces, se entregan ciegamente a su fe.

Por tal motivo, la comunidad de la Nueva Jerusalén en *El Evangelio de las Maravillas*, se convierte indirectamente en un fragmento de una sociedad en descomposición que se niega a aceptar la realidad y que, en tono profético, proclama una verdad fantasiosa pero sobre todo una salvación personal que nada tiene que ver con

los demás, y que en el borde de la desesperación que acompaña nuestros días, es un claro ejemplo, de que ni Dios y ni Ripstein nos van a venir a salvar.

FUENTES

Bibliográficas

- Antaki, Ikram. *El banquete de Platón*. ARTE. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1999.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración lenguaje*. Barcelona, Paídos, 1996.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. México, Paídos, 1993.
- Cohn, Norman. *En pos del milenio: Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la edad media*. Madrid, Alianza, 1993.
- Dussel, Enrique. *Posmodernidad y transmodernidad: diálogo con la filosofía de Gianni Vattimo*. México, ITESO, 2002.
- García Riera, Emilio. *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. México, Universidad de Guadalajara, centro de investigación y enseñanzas cinematográficas, 1998.
- Gutiérrez Zuñiga, Cristina y Renée de la Torre. *Atlas de la diversidad religiosa en México*. México, COLEF, 2007.
- La Santa Biblia*. Madrid, Ediciones Paulina. 1964.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío: ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- López Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *Manual para investigaciones literarias*. México, UNAM Campus Acatlán, 2000.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Arturo Ripstein*. Madrid, Cátedra, 1997.
- Pardo, Jorge Manuel. *Luis Buñuel: en tre los sueños y la pesadilla*. Colombia, Editorial Panamericana, 2004.
- Olalquiaga, Celeste. *El reino artificial: sobre la experiencia kitsh*. España, Editorial Gustavo Pili, 2007.
- Olea Franco, Pedro. *Manual de técnicas de investigación documental*. México, Editorial Esfinge, 1984.
- Rivera J., Héctor. *Cuadernos de la Cineteca Nacional/Colección de Ensayos*. México, Nueva Época, 1998.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Ullán de la Rosa, Francisco Javier. *Las utopías milenaristas como metodología de análisis socioantropológico*. Madrid, Editorial Club Universitario, 2004.

Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM Xochimilco, 2003.

Hemerográficas

Aguilera, Guillermo. “Yo conviví con los fanáticos de Nueva Jerusalén”. *Revista Contenido*, 1983, núm. 238, pp. 29-41.

Díaz, José Luis y Rosa María Sánchez. “Confirman deceso de Papá Nabor”. *El Sol de Morelia*, 20 de febrero del 2008, sección Morelia, p. 9.

Escalante, José Luis. “Foxtrot”. *Punto y Aparte*, 2007, núm. 202, p. 23.

García Tsao Leonardo. “El evangelio de las maravillas”. *Cine Premiere*, 1999, núm. 52., pp. 29 y 30.

Martini, Andrea y Nuria Vidal. “Arturo Ripstein”. *Lindau Cinema*. 2007, pp. 67-70.

Millán, María. “En Nueva Jerusalén, Mich., esperan el fin del mundo”. *Revista Contenido*, 1998, núm. 427, pp. 54-57.

Monterde, José Enrique. “De la inquisición a la Manuela”. *Nosferatu*, 1996, núm. 22, pp. 4-121.

Ruiz Guadalajara, Juan Carlos. “Dios nunca muere y también vota. Elecciones federales de 1994 en la Nueva Jerusalén michoacana”. *Revistas Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 1996, núm. 65/66, pp. 115-169.

Silva, Marco Antonio. “Paz Alicia y las imágenes de Ripstein”. *El Nacional*, 26 de septiembre de 1996, entretenimiento, p. 23.

Solórzano, Fernanda. “Fuera de Competencia: entrevista con Arturo Ripstein”. *Letras Libres*, 2004, núm. 61, pp. 78 y 79.

Trapote Alamitos, Beatriz Eugenia y Yolanda Patricia Villamar Santoyo. “Arturo Ripstein de la incompreensión al triunfo...: ¿cuántos años?”. Tesis de Licenciatura, México, Universidad Intercontinental, 1996.

Vega Hernández, Georgina. “Cine mexicano de los noventa: Arturo Ripstein, Jorge Fons y Carlos Carrera”. Tesis de Licenciatura, México, UNAM FES Acatlán, 2004.

Otras Fuentes

Películas

El Evangelio de las Maravillas. Arturo Ripstein. Jorge Sánchez y Laura Imperiales. Paz Alicia Garcíadiego. Francisco Rabal, Katy Jurado, Carolina Papaleo, Flor Edwarda Gurrola, Bruno Bichir, Patricia Reyes Spíndola, Rafael Inclán, Rodrigo Ostap, Juan Carlos Colombo. Producciones Amaranta, 1998. 112 min.

Web

Adán García. “Reza secta por el fin del mundo”. 31 de diciembre de 1999.

http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-2428615_ITM

Consulta Julio del 2008

Francisco Castellanos J. “En Nueva Jerusalén también ronda la muerte”. *Proceso*. 21 de Mayo del 2003.

http://www.proceso.com.mx/noticias_articulo.php?articulo=24257

Consulta Julio del 2008.

Francisco Castellanos J. “Papá Nabor cuida margaritas y lirios”. *Proceso*. 26 de Mayo del 2003.

http://www.proceso.com.mx/noticias_articulo.php?articulo=24218

Consulta Julio del 2008.

Francisco Castellanos J. “Gabina Romero y la Nueva Jerusalén”. *Proceso*. 31 de Mayo del 2003.

http://www.proceso.com.mx/noticias_articulo.php?articulo=24292

Consulta Julio del 2008.

Lauro Zavala. “Cine Clásico, Moderno y Posmoderno”. *Razón y Palabra*. Agosto-septiembre 2005, núm 46, año 10.

<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n46/lzavala.html>

Consulta Julio del 2008.

ANEXOS

FILMOGRAFÍA ARTURO RIPSTEIN

- *El carnaval de Sodoma* (2006)
- *Los Héroes y el Tiempo* (2005)
- *Un día en la vida de dos restaurantes* (2005)
- *Mi gran noche* (2004)
- *La Virgen de la lujuria* (2002)
- *Juan Soriano (Fecit dixit)* (2001)
- *La perdición de los hombres* (2000)
- *Así es la vida* (2000)
- *El Coronel no tiene quien le escriba* (1999)
- *El Evangelio de las Maravillas* (1998)
- *Mujer, casos de la vida real* (1997)
- *Profundo Carmesí* (1996)
- *La sonrisa del diablo* (1996)
- *La Reina de la noche* (1994)
- *Principio y fin* (1993)
- *Triángulo* (1992)
- *La Mujer del puerto* (1991)
- *Dulce Desafío* (1989)
- *Simplemente María* (1989)
- *Mentiras Piadosas* (1988)
- *El Imperio de la fortuna* (1986)
- *El Otro* (1986)
- *De todo como en botica* (1984)
- *Quítele el usted y tratamos* (1984)
- *Contra hechos no hay palabras* (1984)
- *Aprendamos juntos* (1982)
- *Rastro de Muerte* (1981)
- *La Seducción* (1980)

- *La Ilegal* (1979)
- *Cadena perpetua* (1978)
- *La Tía Alejandra* (1979)
- *El lugar sin límites* (1977)
- *La Viuda negra* (1977)
- *Lecumberri* (1976)
- *Foxtrot* (1976)
- *El borracho* (1976)
- *Tiempo de correr* (1975)
- *Ciencias Naturales* (1975)
- *Español* (1975)
- *Tres preguntas a Chávez* (1975)
- *Matemáticas* (1975)
- *Nación en Marcha Núm. 3* (1975)
- *Los otros niños* (1975)
- *El Santo Oficio* (1973)
- *El Castillo de la Pureza* (1972)
- *El naufragio de la calle providencia* (1971)
- *Autobiografía* (1970)
- *La belleza* (1970)
- *Exorcismos* (1970)
- *Crimen* (1970)
- *Los recuerdos del porvenir* (1969)
- *La hora de los niños* (1969)
- *Juego Peligroso* (1967)
- *Tiempo de Morir* (1965)
- *El primer cigarro* (1957)
- *La sorpresa* (1957)
- *Morir en México* (1957)

