



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

LA RELIGION EN EL CINE MEXICANO
(ENSAYO)

T E S I S

Que para obtener el título de:
LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA

p r e s e n t a :

Ma. Luisa López-Vallejo y García



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.

Reconocimiento

En los trabajos de investigación concomitantes a mis estudios profesionales, nunca creí ni sentí necesario insertar un agradecimiento. Esta ocasión es diferente. Al iniciarse como simple boceto, con la presentación de esquemas preliminares y a lo largo de su redacción definitiva, el presente ensayo se sometió a considerables observaciones, se alteró según ciertas correcciones oportunas, pero siempre halló un respaldo y el estímulo para seguir adelante. Desde entonces, pensaba en cómo expresaría a Emilio García Riera mi gratitud más profunda. Pero, hasta hoy, no he encontrado los preciosos términos precisos. Manifestar con palabras sentimientos como la confianza y el entusiasmo constante y la seguridad absoluta y el amistoso apoyo desinteresado y ¿por qué no? el encariñamiento y la alegría de los buenos ratos compartidos, es tarea de líricos y poetas para la cual me reconozco muy poco, escasamente dotada. Por ello, Emilio, tan sólo muchas, muchísimas gracias.

(MLLVG)

Un hombre joven, en buen estado, sano de su cuerpo, que se viste de mujer, jura abdicar de sus grandes gozos (el amor, por ejemplo) y pretende creer en mitos es ciertamente un monstruo. Si ese hombre, formando parte de un engraje monstruoso que se llama Iglesia y que se comporta de manera también insólita para burlar a los simples y llevar el agua al molino de las peores coerciones, si ese hombre no es parecido a sus compañeros que fingen creer las más insólitas paparruchas, y cree él sinceramente en ellas, es un monstruo por partida doble. ¡Qué admirable campo de investigación!

Ado Kyrrou.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción.

I. Una cierta religiosidad en las películas...

- a) El ámbito religioso, o la manifestación divina de varios melodramas. 6.
- b) Los fenómenos naturales (lluvia, erupciones, rayos, tormentas, temblores, etcétera) como señales del descontento del "Altísimo". 8.
- c) Peregrinaciones, procesiones, "mandas", entierros, el fervor religioso y la esperanza de conseguir un milagro... 11.
- d) Singular religión que hace simbiosis con el nacionalismo. 12.
- e) Consuelo religioso como el mejor refugio femenino. 14.
- f) El conocimiento científico versus las muy sentimentales creencias religiosas. 18.
- g) Bajo la rúbrica "religión" se protegen las mujeres, los niños y los indígenas. 21.

II. Dignificando a la iglesia...

- a) Un inmueble: el templo. 34.
- b) Otro inmueble: el convento. 40.
- c) Vida monjil. 52.
- d) La institución: una organización jerárquica y despreciativa. 72.
- e) Los objetos religiosos predilectos. 83.

(La iglesia como canal de constante comuni cación)	118.
f) La confesión o el catártico sacramento de la penitencia.	125.
g) La prédica sacerdotal o el regaño lanzado desde el púlpito.	144.
III. El ejercicio del sacerdocio en doce conductas fílmicas.	155.
a) El presbítero, un personaje asexuado y ca talizador de situaciones difíciles.	158.
b) Un prelado que influye en los asuntos sen timentales.	158.
c) El sacerdote como autoridad social mora lizante.	160.
d) Paternal y casamentero, el párroco tam bién sabe representar al paternalismo.	162.
e) Voluptuosidad propia de vicario.	164.
f) Las características maternas de la sotana.	169.
g) El clérigo como una de las fuerzas vivas del universo rural.	178.
h) Un cambio de tono: el canónigo que se hace patifio.	184.
i) Curioso caso único: el cura macho.	190.
j) ¿Presbíteros involucrados en líos de prostitutas y ladrones...?	207.
k) "Los que son de Cristo Jesús han crucifi cado la carne con sus pasiones y concu-- piscencias".	214.

1)	Otras personalidades eclesiásticas con fuerte ligazón parroquial (sacristanes, beatas, monaguillos, obispos, acólitos).	216.
m)	Cuando algunos personajes "laicos" asumen funciones y "tareas" sacerdotales.	219.
IV.	Melodramas histórico-religiosos.	230.
V.	Conclusiones.	234.
VI.	Bibliografía y artículos periodísticos.	238.
VII.	Apéndice.	
a)	Filmografía Fundamental.	245.
b)	Cuadro de cuantificación de <u>frecuen</u> cias.	308.

INTRODUCCIÓN

Hace mucho tiempo que el cine dejó de ser juguete científico, una diversión de laboratorio o el atractivo de una feria. Dejando muy atrás su peculiaridad de "linterna mágica de mala reputación" y su viejo concepto de "simple teatro enlatado", hoy en día al cine sólo puede contemplársele como uno de los varios agentes de comunicación social, como un instrumento cultural de enormes e inimaginables alcances, entre las industrias del espectáculo, como peligroso servidor de la propaganda, o bien, decididamente, como un lenguaje universal.

En virtud de esta última acepción, y como vía de difusión masiva, el quehacer cinematográfico ha aceptado ser inductor de la realidad circundante, una forma de expresión ideológica, una respuesta, innegable fábrica de sueños y significaciones, "ficción proyectiva" y creador de mitos por excelencia.

Buen expositor de actividades, pautas de conducta, valores, instituciones, creencias, modus vivendi, tendencias políticas, profesiones, sentimientos, evaluaciones, prejuicios, expectativas, represiones y "fracasos" de la clase social de sus artesanos, quienes impregnan y con--forman su iconográfico contenido, el cine sonoro nacional, desde sus indicios iniciales en 1929 y hasta 1960 (+), se ha prodigado "divirtiendo al público", expresándose según la psicología de sus muy vastos espectadores, o rigiéndose abiertamente por las leyes del sentimentalismo individual.

Y mediante ese sensiblero lenguaje cinematográfico que empobrece la inteligencia, que enreda el primer intenten

to de razonamiento desapasionado, que prohíbe un pensamiento crítico, que forja ilusiones baladíes, que se nutre con su aversión al dolor melodramático, mediante esa amplísima gama de juegos signo-símbolo y por medio de otros factores de índole diversa, las cintas mexicanas sobrevaloran a una de sus características (¿o requisitos?) esenciales mostrando con imágenes sus más arraigadas creencias religiosas.

Lo arrojan las estadísticas y muy sabido se tiene que el catolicismo, la religión judeo-cristiana, es la ideología religiosa de este país. Dada la opresión espiritual que a lo largo de su trayectoria histórica ha caído sobre él, dada una equivocada organización de la producción y de sus recursos, dada su impotencia de lucha y de cambio social, el pueblo mexicano se refugia en un cristianismo que respaldado en esa fe popular promete una mejor vida de ultratumba, enseña paciente resignación durante la estancia terrenal y mantiene firme la falsa esperanza de recibir recompensas en la estratósfera.

Especulativo, "respetuoso" de la soberana iniciativa de Dios, tejido de absurdos, amasijo ideológico que no se resume en dogmas de fe, sino como un explotador público de las creencias populares, estupefaciente que impide a sus "fieles" el procurarse aquí-ahora un bienestar real, el catolicismo norma la actitud colectiva (pero personalizándola) frente a la existencia del hombre; difunde las explicaciones o interpretaciones pseudoéticas de la sociedad sobre la que se ha erguido, declarándose así como otro intermediario, un vocero más de la ideología socialmente dominante.

Y con credos, moniciones y sentencias, con principios ajenos que muchas veces hace suyos (normas del derecho, reglas de la moral vigente, datos de la filosofía idealista, notaciones de la mentalidad de la época, etcétera), con francos mandamientos que se han rematado con un tinte sobre natural o "de revelación", la religión católica al institucionalizarse en la organización-jerarquía clerical halla su mejor "eco vital"...

Gracias a sus eficientes embajadores "elegidos", con mediadores como sacerdotes, monjas, sacristanes, tempestades, beatas y obispos, el dominio eclesiástico basado en la miseria y en la credulidad de las masas, aunque parezca mentira, ha trascendido su poderosa influencia infiltrándose en cientos de tiras de celuloide. El análisis cinematográfico que el lector examinará a continuación, ha querido instaurar para los mejores efectos de investigación tres categorías sociológicas (religión, iglesia y sacerdocio) cuyas diversas modalidades al ser detectadas en los contenidos fílmicos sólo ratificarán la perniciosa presencia de una, como diría Unamuno, "cristiandad", para colmo de males, sentimentalmente souffrante.

En un primer momento, lo que del cine mexicano más interesaba era su figura cinematográfica sacerdotal. Este intrincado y casi ubicuo personaje fílmico tan rico en implicaciones e inferencias psicosociales representaba, aún representa el arrebató inicial que motivó la presente investigación. Había curiosidad por indagar, por ejemplo, sobre la autoridad moral de Don Genaro, el cura de "Campo de caso", pueblo asturiano según Los nietos de don Venancio. Otro ejemplo: se pretendía conocer qué amparaba y a quién amparaba la actitud y las reacciones del inesperado sacerdote de La red, sobre todo cuando éste se aunaba a las es-

cuadrifadoras miradas masculinas hacia la enigmática Rossana.

Pero surgieron ciertas contingencias que quizás por escrúpulos teórico-académicos impedían abordar el examen del personaje presbiteral de manera directa. Hablar del "señor cura" de las películas sin considerar su templo, La Iglesia, esa institución social que aquél personifica, significaba desubicarlo, caer en vagas y subjetivas apreciaciones o en una muy censurable atomización de datos. Por ello, con acuciosidad, se acometió la apasionante empresa de rastrear y descubrir, de cuantificar, de puntualizar y evaluar cualquier manifestación religioso-clerical en los films, hasta la más aparentemente insignificante, aun el crucifijo más pequeño...

Valgan las siguientes películas como algunos ejemplos de nuestros incentivos básicos, de nuestras principales preocupaciones: ¿a qué se debía el curioso matrimonio religioso celebrado en Aguilas frente al sol?, ¿qué ocurría en un misterioso y "terrorífico" convento abandonado durante uno de los episodios de La maldición de Nostradamus?, ¿por qué se legitimaba con un enlace eclesástico el amasiato de un pintor en La virgen desnuda?, ¿qué reveladores "poderes" melodramáticos guardaba el escapulario carmelita de la niña protagonista de ¿Qué verde era mi padre!?, ¿qué connota la plegaria del personaje de Paquita Estrada hincada al pie de una cama durante Revolución?, ¿por qué siempre las mujeres recurren a la Guadalupana en sus pedigueñas invocaciones, como en El ángel caído?, ¿cuál es el papel de una beata enlutada en la trama ferroviaria de Extraña pasajera?, ¿hasta qué punto puede aceptarse que el psiquiatra de Ellas también son rebeldes extorne atribuciones sacerdotales como "orientador", consejero, amedrentador, "guía" y demás falacias?, ¿a efectos de qué se lleva a cabo

esa (supuesta) transposición de la bíblica traición de Judas a un melodrama lacrimógeno convencional?, ¿por qué surgen en el terreno cinematográfico melosas hagiografías de mármol y exaltaciones delirantes a La Morena del Tepeyac?...

Como se aprecia, para quien esto escribe es la extensa y extendida faceta piadosa de nuestro cine el centro de interés analítico. Investigar sobre las ilusiones del hombre religioso (las del católico, por supuesto) que el lenguaje cinematográfico nacional se ha "atrevido" a revelar, representó al mismo tiempo una consigna y un compromiso.

Durante los treinta años que cifieron al análisis, ¿logró el cine mexicano la transcripción fílmica de las más "indecibles" realidades cristianas?... Muy optimista, ¿irreverente?, el ensayo que enseguida se inicia, sopesará tal interrogante.

(+) El año en que el presente análisis se detiene, 1960, es muy importante para la investigación cinematográfica por las razones siguientes:

- a) La prosperidad de la institución clerical bajo la figura fílmica de un cura bragado y valentón.
- b) La evidente movilización confesional en cuanto mayor era la conciencia de una crisis del cine nacional.
- c) La aprobación del anteproyecto de la nueva Ley de Cinematografía.
- d) Una mayor intervención del Estado en la producción cinematográfica.

"No hay palanca más poderosa que una creencia para mover las multitudes humanas; no en vano se dice que la religión liga y aprieta a los hombres".

Emilia Pardo Bazán.

I. Una cierta religiosidad en las películas...

- a) El ámbito religioso, o la manifestación divina de varios melodramas.

Más allá de la fe, de esa actitud básica tan personal "que no depende del sí y del no" según Nietzsche; independientemente de este rasgo del carácter que matiza todas las experiencias humanas; lejos, en definitiva, del "emunah" de los antiguotestamentistas, en una buena serie de argumentos cinematográficos mexicanos se percibe la no presencia física, como una guía espiritual -en toda la extensión de los términos-, de la figura de Dios.

A pesar de que "no puede haber boda cuando no hay amor ni sacerdote que la santifique" (1), en un ambiente aparentemente no sagrado, los muy distintos y explotados melodramas del cine nacional parecen irradiar a cada momento, en las situaciones más cotidianamente familiares y/o más familiarmente cotidianas, una manifestación de lo divino, del abrazo omnímodo de un dueño absoluto y posesivo. Se respira, pues, el gran paternalismo que la religión, universal respuesta, condiciona, propicia y alimenta.

Ante "serias" vicisitudes que los diversos personajes enfrentan -léase la de hacer una carrera profesional en la capital, la soledad en potencia, un amasiato obviamente mal visto, incertidumbres, enfermedad y deseos de regeneración social- y ante la trilogía Freud--Jung--Fromm, se sabe que el individuo, el hombre de la calle, no rechaza, no renuncia de la noche a la mañana a su ilusión de un dios paternal.

Pero aquí no se trata de emociones revestidas de imágenes y de esperanza, ni de asuntos volitivos o "del corazón". Esas ilusiones quinceañeras con certeza no se refieren a aquella creencia que sin una garantía real lleva al creyente, conduce al intérprete cinematográfico, a ser poseído anímicamente por otra mental y "superior" potencia.

De este esquema que deja al hombre más víctima que creador de su concepto sobre Dios, se desprende, en una nada fortuita dualidad, la figura paternal amiga, protectora, que asiste, sí, pero al mismo tiempo que representa al padre punitivo, irascible, que puede retirarse sin conmiseración, con desdén.

La anterior idea de Dios, base innegable de esa "folie à millions", habla mucho de indefensión, de dependencia mental y de la misma necesidad de "protección psíquica" que se le brinda a un niño y que éste, en neurosis transitoria, reclama para sí. Es el desajuste infantil agigantado, obsesivo, dentro de la colectividad humana. Es una relación edípica que no se supera.

Aunque curioso, extraño o imposible que parezca, el doble rostro de ese Gran Padre que todo el sistema de pensamiento religioso ha forjado, se hace presente, se muestra -si es válida tanta presunción- en largas historias melodramáticas de cine mexicano.

Del perfil paterno que se frunce con enojo por X o Y motivos, generalmente causados por mujeres, para después regañar severamente, proscribir, "hacer reaccionar", o recordar la fragilidad mundana a los múltiples pecadores no nos ocuparemos por el momento. (2)

Es otro el aspecto: el que se respira en un festival chamula cualquiera (3); el de la mirada altanera e invisible, pero fija; el de asentir con beneplácito por la plegaria prostituida, pero "que sube al cielo" (4); y en el repudio tajante a las inclinaciones "de la carne". Todo ello evidencia la faceta "bondadosa", bonachona y acomodaticia de un dios-padre cauteloso.

- b) Los fenómenos naturales (lluvia, erupciones, rayos, tormentas, temblores, etcétera) como señales del descontento del "Altísimo".

Tramas muy variadas, sean del medio rural mexicano, sean en un ambiente marítimo indigente, sea la de pintar alguna explosión minera catastrófica, pasando por la consabida leyenda ancestral de la desposesión (5) forman un peculiar grupúsculo cinematográfico insistente y distraído en mostrar una religión "cósmica", muy primitiva, cuyo poder se basa y se constituye más con los poderes de la naturaleza, que en una concepción mental Dios-persona.

Al establecer los orígenes de la inclinación religiosa, muchos teólogos -y con el término quiero incluir, desde ahora, a todo aquel estudioso del fenómeno religioso- marcan una actitud mental que contempla y reconoce, primeramente, a una especie de divinidad extramundana y después a un universo material, el de "los cuerpos celestes", como suprema manifestación de ella.

Y lo anterior se ejemplifica, bajo óptimo caso, con Tierra muerta (6). Sin aportar nada al ya congestionado tejido cinematográfico mexicano, la cinta resulta arquetípica dado que alguno de sus personajes "implora al cielo y se produce la erupción de un volcán y el terremoto consiguiente. Gregorio muere arrinconado por la lava frente a las puertas de la iglesia" (7). Con ello se patentizan dos ángulos: por una parte, la creencia religiosa cien por ciento naturalista; por otra, esas mismas ideas religiosas que influyen en la percepción de la realidad, en la visión del mundo, dificultando una interpretación racional más o menos acertada.

El planteamiento anterior conduce, irremediable, al surgimiento de los dioses, a su porqué e inclusive a la relación que con ellos guarda el hombre.

Antes, al hacer referencia al germen religioso, no se señaló a la impotencia humana para enfrentar las fuerzas naturales exteriores y a las instintivas internas como uno de los principales móviles.

Esto lo explica Fromm cuando encuentra al hombre primitivo asombrado ante el movimiento de los astros, el crecimiento de los árboles, por alguna o muchas inundaciones y delante de la necesidad imperiosa de una cosecha. Entonces aparece el vacío interior: el hombre pregunta, busca abrigo, identificación y respuestas. Pero no entiende a las fuerzas naturales. Para él, sol, fuego, nubes y luna representan seres sobrenaturales, lejanos, etéreos, capaces de determinar y manejar su destino. Surge así el delirio, una idea persecutoria y el sentimiento de terror. Eso guiará los primeros pasos. Angustia y espanto experimentados a causa de una silueta escondida, pero real, que sólo se traduce mediante los fenómenos naturales.

Es el erguimiento de los dioses. Bastó que el hombre, punzado por sus extravíos, entrara en sí y considerara su miseria e impotencia para que al punto buscara ansiosamente un poder superior, o varios, capaz (ces) de socorrerle y aliviarle.

Formas aplacatorias de ese pavor inicial ante lo inexplicable, los dioses cumplirán una triple función al diluir los eventos naturales; al conciliar al hombre con la crueldad de su destino y al com pensarlo anímicamente de los dolores y privaciones que su sistema social le acarrea.

Protegido ya de la intemperie desconocida y sin necesidad alguna de hacer frente a las manifestaciones exteriores de su mundo, el hombre-creyente hará mejor uso de sus emociones -lo que Fromm llama "contraafectos"- e inventará ciertas prácticas. Efectuado el encuentro humano con sus deidades, el individuo arrastrará una dependencia total y absoluta, así como se sentirá, en su agradecimiento, obligado a corresponder, a adorar.

Desde sus primeros ápices, la religión centró en la natura sus poderes capitales, con un orden cíclico épouvantable para sorpresa humana y a base de abrumadores desastres imprevistos. De ahí giró para mostrar el brote de un manojito de seres vivos que venían a calmar, golpecito al hombro, muchas, extrañas inquietudes.

Pero esa "aspiración del corazón humano hacia Dios" según Nathaniel Micklem (8), el "religare" de los latinos se iba concentrando en el Hacedor. Deidad única, perseguidora apabullante, que vive en la cumbre de la más externa esfera celeste, ése es "El Altísimo". Dios natural que persigue al hombre para detenerlo en su endiosamiento y a quien, al mismo tiempo, exige reverencias y sacrificio.

El mismo monoteísmo "cinematográfico" -por decirlo de alguna manera- que lleva a Quino-Armendáriz (9) a mirar al cielo como quien busca la ayuda y el consuelo de un dios muy en la cima, materialmente inaccesible, es el que surge cuando, por descuido divino, el hombre pudo alzarse, nacer y recibir "inmerecidas" concepciones.

Sin considerarlo aún como su Padre, el creyente está, ahora, bajo la vigilancia circunspecta de la Gran Presencia, del Otro.

Aunque ya personalizada la idea de Dios con características de anciano protector, de guía y de aún latente padre, la religión monoteísta no deja su naturismo, ni sus facetas animistas. Esto se hace patente en algún par de no recomendables películas (10), donde flotantes espíritus de los antepasados y -no se diga- un "alma" parece latir en simples extensiones de tierra.

Incertidumbres humanas que otrora llevaron al hombre a su vago y volátil concepto de Dios, a su precario culto a los muertos y al de su mundo naturista, van a reactivar su sentir religioso logrando, quizá, sus mayores y más tristes expresiones.

Con certeza en la comunión del ágape, pero también en el ejercicio del rito, en el compartir mítico, ante el sacrificio y durante ceremonias se formaban amplios grupos de "fieles". Y así la actitud religiosa pasa a ser de mera experiencia particular, postura personal frente a la vida, a la medida persuasiva, al fenómeno sociológico. Asunto ya de opresión espiritual que cae sobre las masas.

Considerándose a sí mismo como un desposeído, ser con infinitas demandas sobrenaturales, el creyente se obliga a "responder" de alguna manera. En una tentativa de librarse de su fuerte sentimiento de culpa crea el ritual, un acto compartido, sobre todo en sus "poderíos", extravagantes valores.

- c) Peregrinaciones, procesiones, "mandas", entierros, el fervor religioso y la esperanza de conseguir un milagro...

Propias de lo irracional, las manifestaciones rituales que el celuloide mexicano agota bajo la manda de una pajarera; respirando el incienso de la procesión religiosa a la que asiste irreverente Pepe Rey (11); con la alegría por el milagro consumado (12); escuchando el estrépito de los juegos artificiales de una feria post-peregrinación y definitivamente a lo largo del trayecto heroico-erótico de Juana-Prado (13) se exponen obsesivas, deseadas (aquí recuerda al sadomasoquismo puro) y compulsivas. Algunas, como un lenguaje simbólico del que se ha tomado a la injuria, producirían terror ante la sola intención de violarlas.

Y concomitantemente al rito está de nuevo el asunto de la fe y está de nuevo Fromm. Cuando este médico, de enormes aportaciones al psicoanálisis, hace el distingo entre una fe racional y su contraparte, invita a reconsiderar lo no razonado de esta sumisión humana ante una supuesta autoridad espiritual. Cuando los indígenas chiapanecos atesoran en su modestísima iglesia una reproducción de la Mona Lisa de Leonardo da Vinci, su incentivo no es una convicción basada en inclinaciones intelectuales, ni siquiera, como muchos lo apuntan, son la observación o la experiencia estéticas. Punto fanático de la religión, aceptar algo en calidad de verdadero porque la mayoría, otros así lo hacen, esa adquisición humana con su correspondiente deseo de retención, la fe como creencia que se opone a la propia confianza individual, eso es lo solapado por un sacerdote de pequeñas

gafas y admirables pómulos (14).

Delante de la actitud religiosa como franco hecho social y dentro de los muchos conexos del rito, no es posible olvidar lo que éste "celebra": si al principio se asiste a la manda para expresar la petición, la esperanza de éxito, o milagro futuros; si también el hombre acude servil, pordiosero y suplicante a demandar una cosecha y/o la ya mencionada protección psíquica; después, reconocido al Dios Bueno, ignorante de los orígenes, o significado de sus prácticas, tributará sus festejos y su abierta adhesión a la fe irracional, verá que sus ruegos "fueron escuchados" e irá, casi siempre en familia, a la Villa de Guadalupe (15).

Bien puede llegarse a una conclusión con lo que Ely Chinoy apunta sobre el ritual: "...no sólo reafirma las creencias que comparten los hombres, sino también orienta a los creyentes hacia una comunidad moral, estimulando la conformidad con sus normas" (16).

Sea en el melodrama cinematográfico y/o en la vida real -de esa correspondencia por ahora no me ocupo-, el dato anterior se aplica y comprueba.

d) Singular religión que hace simbiosis con el nacionalismo.

Hasta el momento en que la revisión filmográfica se detiene, sólo son dos las películas mexicanas cuya narración, espeluznante, ha relacionado la actitud religiosa, evidentemente cristiana, con el nacionalismo verborreico que brota con la más guadalupana de las identificaciones.

El dato abunda. No será improbable que después del sexenio lópezmateista se amplíe, tal vez, con nuevas tonalidades. Mas por ahora lo destacable es, primero, el sentimiento religioso-patriotero que en curiosa yuxtaposición se hace uno y, segundo, esa misma religiosidad belicosamente opuesta a inquietudes científicas.

Antes del examen de esos films, debo asentar el caso más re-

corriente que, chauvinista, presenta el cine nacional: la Virgen de Guadalupe.

(Referencia muy breve la siguiente, pero que se extiende en el apartado sobre la Iglesia y sus objetos religiosos.)

Quizás por lo desvalido y solitario, quizás por su necesidad de introyectar figuras paternas ficticias y de insultar en cachette a la autoridad, el mexicano, el creyente asume en mayor medida los aspectos más prístinos del catolicismo que la cristiandad de Unamuno (17). Y así, desde su pasividad, "fieles" mexicanos se autogestán, se definen en y por el símbolo guadalupano.

"Guadalupe", por nombrarla a la Octavio Paz, para los mexicanos una madrecita, "nuestra madre" -con todo lo que este entrecomillado implica- es sumisión, entrega, protección mamilar, alivio, anulación y refugio tutelar. Representa un Gran, Único y Último amparo.

Además fue, es mestiza. Probablemente, las circunstancias de transculturación que se imponían, y la forzosa mezcla racial vinieron a propiciar en buena (¿buena?) parte el reflejo en "La Morenita del Tepeyac" de todo tipo de atributos y extravíos mexicanos.

Bajo una anatómicamente imposible dicotomía, esta virgen-madre se hace santa desde el instante mismo que se conserva pura y en el momento exacto en que se cumple con la máxima y exclusiva realización femenina según la lastimera idiosincracia mexicana: la maternidad. Acto deslindado de su origen y de la fisiología para llegar a ser etapa, "gran momento en la vida de toda mujer", límite y concesión que anula la posibilidad de gozo en la participante y que, de tajo, esquivo sus francas implicaciones sexuales.

Pero no nos desviemos...

Como devoción profunda, arraigada, profesada a esta figura, la labor cinematográfica mexicana la refleja con una constancia y una fidelidad nada sospechosas desde que muchos de sus artesanos "son guadalupanos". Porque el culto a este emblema al no ser convicción, es un accesorio, un ingrediente más. En su retrato no hay convencimiento

ni fe.

Así, en Café de chinos (18) Carlos Orellana, un oriental insopor-
table -por ser Orellana, no por oriental-, impone a una niña el nombre
de "Lupita", signo de "autenticidad" nacional.

Por otro lado, se infiere que El asesino X (19) es mexicano dada
su modesta y portátil imagen guadalupana. Sin embargo, el filme más
representativo se basa en la necesidad de Blanca de Castejón (20) en
conseguir a su hijo raptado y al milagro. No en balde la Villa de Gua-
dalupe es y seguirá siendo "el asilo de los que lloran..." (21).

Durante todos los sexenios presidenciales que esta investigación
abarca, la silueta de la Virgen de Guadalupe es (casi) ubicua, aunque
bajo distintas manifestaciones. Lo anterior pretendió patentizar cómo
la veneración guadalupana se equipara al homenaje a la bandera trico-
lor y al canto respetuoso del himno nacional.

Singular religión que hace simbiosis con el patriotismo mexicano
más enfermizo.

Luego se indaga y muestra la presencia física, objetual, de la
"Virgen morena" mediante un sinnúmero de fetiches religiosos, cosifi-
caciones, al fin, de las creencias.

e) El consuelo religioso como el mejor refugio femenino.

No está en los catecismos. Tampoco llega a decirse durante
"la doctrina" infantil de los sábados por la tarde, antes de la pri-
mera misa. Aparece con los estudiosos, generalmente sacerdotes, en
sus gruesos tratados de teología; textos a los que se someten, ésa-
sí, alumnos preparatorianos adormilados.

Los aspectos formales de la religión, no con cinismo, sino
con toda la seriedad que su postura les brinda, definen a su conjunto
de creencias "como una virtud que perfecciona nuestra voluntad" (22).
Es muy posible que de este tipo de concepción religiosa se desprenda

un sentimiento piadoso más abocado al refugio, al "consuelo de los afligidos" y a su constante petición.

Sería erróneo aseverar que el cine nacional, reflejo de nuestra realidad social, ¿reflejo de nuestra realidad social?, estrena tal característica. El mismo Freud ya la descubre, a lo largo de sus experimentos, cuando señala: "Hay infinitos hombres que hallan en las doctrinas religiosas su único consuelo, y sólo con su ayuda pueden soportar la vida" (23).

Dado o no en el ambiente mexicano, aunque me inclino a pensar que sí ocurre, este triste rasgo lenitivo-religioso se calca en multitud de películas mexicanas más que en sus propios argumentos.

El alivio que la religión ofrece viene a ser, según la pantalla, doble: Santa (24), primera "mujer mala", pecadora inicial del cine sonoro mexicano, halla refugio físico y moral en la "casa de Dios", en una iglesia. María Ángela-Félix (25) encontrará a su vez la ayuda divina a sus "penalidades" amorosas, pero delante de una santa imagen. Esa es la diferencia: si en ocasiones los avatares melodramáticos conducen, literalmente, a la protagonista a un templo será ahí donde instale su demanda consolatoria. Si, en otra forma, los vaivenes de la historia no pueden llevar los pasos femeninos a la Basílica, o a la capilla más cercana, bastará con que cifre todas sus "desgracias" y desahogos bajo el "manto sagrado" de alguna otra -aunque sea- pequeña efigie (26).

La "acogida" protectora de la religión no se improvisa en la imagen cinematográfica. Es constatable que la casi mayoría de las "víctimas del pecado" -o de su destino-, aquéllas que solicitan un oasis divino, o "claman a Dios" son mujeres.

Una explicación causal a este hecho puede darse, si se quiere, con párrafos bíblicos: "Por la mujer tuvo principio el pecado y por ella morimos todos" (27). O retomando los mismos puntos de análisis del movimiento feminista norteamericano. Aunque sea brevemente, ya

que no es motivo de nuestro estudio, vale la pena mencionarlos para una mejor comprensión de ciertas conductas.

Desde pequeña, al exigirle sentarse de determinada manera, sonreír con dulzura y hablar en voz baja, con recato, a la mujer mexicana se le impone una enojosa condición que bien se resume en términos de pasividad, secreto y recepción eterna.

Inmóvil como la Virgen María misma, la mexicana se prepara para ser un enigma. Sujeto estático, detectador, atrayente, ella deberá ser descubrimiento. He aquí el imperativo de su vida. Ejemplos que el cine nacional aporta hay muchos. Bugambilia y Enamorada (28), por decir algo, denotan no se diga ya lo sexista de su dirección, sino las meras intercciones masculinizadas (¿masculinas?) de abordar, de insistir y de lograr. "El que quiera azul celeste, que le cueste".

Pero antes de tal acorralamiento, durante la "lucha romántica" de los protagonistas, el personaje femenino como que medio interviene, medio participa en una actitud más expectativa, no actuante y aunque sea dentro de los estrechos límites de su casa. Logrado su objetivo, levantada la "caza", ella se tornará hierática, recatada, pero accesible. Cedida, volverá a su apatía y en ella volcará la receptividad de su condición, su "cordura".

Ha contraído matrimonio: "La mujer aprenda en silencio, con plena sumisión. No consiento que la mujer enseñe ni domine al marido, sino que se mantenga en silencio, pues el primero fue formado Adán, después Eva" (29).

Impasible, entonces, perderá entre otras cosas su identidad. Ahora está en juego su rol sexual, pero no pelagra dado que "se salvará por la crianza de los hijos si permaneciere en la fe, en la caridad y en la castidad, acompañada de la modestia".

El hecho cinematográficamente también se retrata. El fantasma del convento (30) hace víctima a Cristina-Roel de sus propias, "inanas" pasiones y porque su "livandad" se mostró "en el descaro de su

mirada y en el pestañear de sus ojos" (31). El conato de un deseo sexual que bajo furtivas insinuaciones intercambian los personajes se castiga mediante "recordatorios" de índole religiosa. Palpitan aberrantemente prohibidas las inclinaciones "de la carne", tan re-criminadas dentro y fuera de los confines cinematográficos mexicanos. Pero todo se contiene, ¡a un lado de la amistad!, por no saber llevar el erotismo "con decencia".

Dado ya "el paso difícil", o sea la primera relación sexual, producto de la más variada gama de represiones religioso-castratorias, la mujer mexicana se dispone -la predisposición estaba latente, nutrida- a ser ama de casa, la encargada de la alimentación, creadora del ambiente donde se desarrollarán sus hijos y recreadora incesante de pautas socioculturales determinadas, de la famosa "fusión familiar" (32).

En la maternidad, sacra condición desde los tiempos más remotos, definida por muchos como "forma de vida completa", ya la mujer se alista para sufrir. Y es precisamente durante este estadio femenino que exalta no sólo la dependencia fisiológica, sino también sus "consecuencias" -léase fecundación- donde el argumentista y/o adaptador de cine parece detenerse, ceñirse en el muestreo de una variedad enorme de señoras sufridas, "madres abnegadas".

Anverso de la medalla que el cinematógrafo nacional ha depurado a lo largo de treinta años, es la prostituta. Ser atrayente, pero "vedado", diluido "en la marejada de una moral más apegada a los ideas de la burguesía", la figura de la ramera innegablemente resulta un contrapeso, "el otro platillo de la balanza de nuestra sensibilidad..." (33). Prostíbulo, cabaret, modus vivendi, calle, "bajos fondos" o "la mala vida", todo sirve al cineasta y de algo se valdrá para reflejar este giro de la religión como franco "consuelo a las penas".

Aunque, en efecto, el cine mexicano fluctúa entre dos polos femeninos, el papel materno resulta más enaltecido que cualquier otro estado civil en virtud de una supuesta debilidad de las mujeres, de

su aspecto inerme. Quizás por ello, por existir como ser "rajado", propenso al martirologio, por ese tipo de sexismo que ve en la indefensión una gran cualidad (¿ventaja?) femenil, la protagonista recurre así al rezo, "propio de mujeres", como feroz paliativo.

Mañosa, asombrosamente proliferan los ejemplos cinematográficos:

Desde El Gran Makakikus (34), una de las tantas cintas que encajonaron a Joaquín Parlavé como anciano sensiblero, donde al personaje de Amparo Morillo se le confinaría a la cocina y al templo; cuando la adaptación del cuento de Grishe Malinin (35) invalida a María-Moreno en una silla de ruedas para que asista a una procesión religiosa cuyos poderes curativos serán prodigiosos; al variar María Elena-Carmina su vestuario por otro más decoroso, porque ha cambiado de actividad y "Dios todo lo toma en cuenta" (36); y ante el nada sorprendente embarazo de La Cucaracha (37), que le hará parir "con dolor", castigo a su herejía transitoria y a su descreimiento religioso, en estos y múltiples casos más -a la filmografía fundamental de seguro se le escapan algunos- los personajes femeninos, atribulados, souffrantes, buscan, recurren, encuentran el calmante divino que los hombres, "recelosos", no les brindan.

- f) El conocimiento científico versus las muy sentimentales creencias religiosas.

Ya ni se cuestiona. El cine nacional "de ayer" -y también mucho del actual, para no ser petulantes- se fragua al aventón, al vapor, ahí-se-va, como engranaje de peculiaridades, de una hilaridad insospechada que se improvisa y de bromas privadas incomprensibles.

Un nuevo eslabón.

Si el hombre en su búsqueda constante de satisfactores que colmen sus necesidades, del "porqué" de las cosas, crea valores y adora deidades, también hace ciencia. Surgirá ésta, según Pascal,

por la curiosidad, como una zozobra común a todas las épocas históricas.

Subjetividad que organizada e interpretada lógicamente se objetiva, conocimientos ciertos, sistemáticos, que versan sobre una realidad conotrópica, la ciencia, concepto universal cuyos contenidos bien podrían ser explicitados por medio de imágenes, en las historias melodramáticas por el contrario será representada como un médico extranjero, ateo y en ocasiones ni tan todopoderoso; como estúpido "sabio loco", laboratorista-bata-blanca e intenciones sucias -o al menos mitigadoras; o como la ideología rara, ajena y contraria ya no digamos a la religión globalmente vista, sino al propio cristianismo.

De nuevo la cinta de Ismael Rodríguez (38) como una de las más sui generis. No es gratuito que el personaje del doctor sea un italiano sesentón, ni tampoco es producto de la gratuidad esa clase de xenofobia tácita. La conversión religiosa que se desliza ante la veladora de la imagen dista mucho de ser casual. La fe poseerá más cualidades terapéuticas que la medicina más neta.

Y así el saber científico, indagar, conocer, una loable preocupación por bacterias y gérmenes, la generalización jerárquica de los fenómenos se reduce en las tramas fílmicas al simple jalón de orejas del que Dios -o la Guadalupana más bien- hace uso para recordar Su existencia.

Late cierta idea del castigo. El hombre entonces no debe salir de sí mismo; en su ostracismo debe mirarse, sin ver el mundo que lo rodea. Debe padecer.

Por ello, el catolicismo cristiano, amalgama "a la mexicana", está en pugna dentro y fuera de los argumentos cinematográficos.

"Religión de amor", dura y despiadada para con aquéllos que no pertenecen a ella, la cristiana, de lleno anticientífica, tam bién inculcará desconfianza, indiferencia, reservas hacia el cuerpo

humano en sus "delirios y flaquezas". Con la esperanza de una ayuda del "más allá", asentado que la vida es preparación, "valle de lágrimas" y un tortuoso pasaje, se engaña al creyente sobre él mismo, se le castra in mente, bajo dogma, considerando su cuerpo sólo como estuche, o como "un medio más para llegar a Dios", o como vil "vehículo de pecado".

Este deslinde que contraría cuerpo contra alma halla sus orígenes en la misma biblia. Recuérdese la recomendación: "...Andad en espíritu y no deis satisfacción a la concupiscencia de la carne. Por que la carne tiene tendencias contrarias a las del espíritu, y el espíritu tendencias contrarias a las de la carne, pues uno y otra se oponen de manera que no hagáis lo que queréis" (39).

Acaso también en los inicios mismos de la religión institucionalizada. El antropólogo E. B. Tylor (40) ya seguía la noticia al establecer la concepción primitiva de la existencia en la demarcación del espíritu -pureza, longanimidad, bondad, mansedumbre, gozo, paz- y la carne -inmundicia, fornicación, celos, lascivia, orgías. Actitud que llegaría a fundamentar, a permitir el desarrollo subsecuente del ideario religioso para dar lugar a una "doctrina del alma" como algo muy distante de las "pasiones" humanas.

"¿O no sabéis que vuestro cuerpo es templo del Espíritu Santo, que está en vosotros y habéis recibido de Dios y que, por tanto, no os pertenecéis?" (41).

El propio Nietzsche lo apunta en sus ásperas observaciones al cristianismo (42). Pero va más lejos cuando concentra en la enfermedad la médula de la religión cristiana.

Sin estrechar la relación que con el medio ambiente físico y social guarda bajo el enlace causa-efecto, sin manejarla como un "funcionamiento biológico anormal, negativo", y muy aparte de considerarla como castigo divino, para el filósofo de la "voluntad de poderío" la enfermedad, elemento cristiano, representa la desviación de los instintos. Sin embargo, el derrotero que los cristianos han

sabido darle a este -su- componente es muy vasto. Entonces la doencia no se anuda más con el dolor. Es el declive anímico que estruja la energía vital toda y así comprime al deleite.

No es fortuito pues que la religión de Cristo se aloje en cuerpos extenuados, enclenques, pálidos...

Así entonces, los caminos reales, los científicos, ésos que conducen al conocimiento y a las causas plenas serán repudiados por una organización eclesiástica que, alimentada y edificada con y por el sentir religioso, los cataloga como "sendas prohibidas". Ofrecerá, a cambio, el absoluto falseamiento de los hechos más simples de la vida con distintas, grotescas, "anatematizadoras" interpretaciones.

?) Bajo la rúbrica "religión" se protegen las mujeres, los niños y los indígenas.

Al lado de las eternas figuras femeninas del cine nacional que imploran a Dios y que Este, según las tramas, manipulea con sus inescrutables designios, aparecen como derivados de esa misma propensión religiosa los indígenas y los niños.

No obstante que los filmes indigenistas sean menos abundantes que ésos donde se presentan sonrisas, actitudes, plegarias y hasta brinquitos infantiles, aquéllos manifiestan aspectos de gran interés tal vez por su manejo cinematográfico.

Dedicado a retratar "las buenas costumbres" o mejor dicho costumbres clasemedieras de sus realizadores, el cine mexicano cree alcanzar la rectitud moral en ese retrato. Imágenes aleccionadoras (sic), en muchísimas ocasiones condenatorias, insinúan que la felicidad, como ejemplo de uno de los términos melodramáticos más socorridos, sea la de los personajes, sea la de los espectadores, se erige asimilando "lo típicamente nuestro" en la asunción de determinadas, atávicas tradiciones.

Y surge entonces el folklóre cinematográfico, la idea de

"lo exótico" que ocupó, sobre todo, una buena parte de la década de los cincuentas.

Pero lo interesante aquí es reconocer que el escaso cine indigenista ha condicionado, encima de sus peregrinaciones, de "la manda", una curiosa mezcla de ritos cristianos, de rechazos, de extrañas creencias y de hechizos; impresionante mixtura que ocurre en mentes aborígenes -al parecer- tan desconocidas, tan extranjeras.

El indígena, según diversas cintas, ajeno, otro, distinto, es la piel morena sacrificable, es el fervor religioso a la Virgen de Guadalupe, es el civilizable atraso, es el petrificado escolar ignorante -; cuando representa al mejor y más delicado proveedor cultural!-, es el marginalismo social; una magia que huele a campo y a indiferencia.

Demasiado lejos de una descripción etnográfica, el celuloide nacional muestra, misericordioso como Dios mismo, seres peculiares, entes extraños, "bichos raros". Porque los indígenas, si a las imágenes nos atenemos, "...miembros de una suerte de secta marcada por un fatal sino..." (43), carecen de interioridad, de un pensamiento profundo que no sea triste, son sentimentaloides, instintivos, jamás explotados, siempre celosos de su higiene e "inofensivos".

Casi nunca el indio ha sido objeto de un conocimiento decente, o respetuoso por parte del cine de este país. Pero veamos algunos botones de la muestra...

La noche de los mayas (44) responde al más puro naturismo religioso en sus cosmogonías rituales. Guiada su conducta amorosa por los trágicos fenómenos naturales del sureste mexicano, Uz-De Córdova sabrá intercalar entre sus floridos diálogos metafóricos una "irreverente" reclamación: "Los dioses de la lluvia no quieren oírnos" (45).

La vida xochimilca de María Candelaria-Del Río, indita al fin, implicaba la bendición de los animales en la iglesia pueblerina. De esta forma, "la marranita" aseguraba no sólo el patrimonio y el futuro sonriente, sino una "cosa santa", santificada, el eslabón que

lleva a Dios (46).

Puede con una tibia y balbuciente reclamación protestar por algo: "Esta comida no es para cristianos" (47); puede también sacrificar doncellas -al cabo mujeres; podrá sostener batallas versus blanco (48), pero vencida su terquedad, ya "civilizado" por los misioneros españoles, el indígena se hace católico.

Con sus improvisados y breves sermones, con actitudes equivocadas e "impropias" ejerce una influencia fílmica predominante. Empero, no es por ahora el padre Juan (49) centro de interés. Autoridad social del pueblo, cuidadoso del rumor y de la maledicencia, asistente médico en una traqueostomía -veloces ruidos de un tren como contrapunto-, jugador indispensable de ajedrez, entre otras cualidades, el sacerdote es en la cinta otro elemento plaidoso más.

Porque el eximio José Revueltas y el mismo director cinematográfico hicieron interactuar dialécticamente al curanderismo, artesanía del indio, "medicina" rural, con el Gran Saber Científico, medicina institucional, doctor, Arturo de Córdova, bajo una ecuación que recurre, que recuerda mucho a la necesidad divina.

Aunque la historia parezca rezar: "La tierra vale más que cualquier mujer" (!), el campesino-seducor puede expresar ternura, "para mí, lo que cuenta es el sentir de ella"; o durante el nacimiento de su "guache" morir balaceado.

Para el film, el personaje indígena puede ser listo como para acudir a la ciencia y al "dotor", y como para colocarse un reloj que se le obsequia a manera de acceso a las personas "cultas", "metidas en sus libracos" (50). Pero dada su -supuesta- vinculación constante con lo espiritual únicamente él parece saber cómo se hace de la madre muerta una víctima y una deidad. Entonces se despoja al hecho de cualquier implicación médica, social, o médico-social que debe tener, se minimiza la participación histórica del indígena y

todo se reviste en términos melodramáticos con aire de poesía.

En una de las dos películas de Ismael Rodríguez del año 1956 (51), algunos aspectos cambian para hacer la pintura del "buen salvaje", del aborígen ingenuo; ingenuidad que se iguala a la ñoñez, al bobalicón.

Melodrama indigenista solazado en presentar líos ancestrales y tribus contrapuestas, la cinta no carecerá de moderador: para algo está "Fray Bernardo, el mejor amigo de nuestros indios" (52). Y este personaje no tiene que recurrir a ninguno de los veinte dialectos de Oaxaca para pedir "paciencia" -sumisión- y para recitar versículos bíblicos al oído indígena.

Como una segunda versión de la trama Juan Diego-Fray Juan de Zumárraga (53), en su "pintoresquismo" (54), Tizoc ofrece un forzado lenguaje religioso: desde el llamamiento "Tata Dios", al lado de las flores para la Virgen y yerbas curativas para los males del monje, hasta el exaltar al zenzontle como "pájaro de los enamorados".

Así, en medio de tonos francamente racistas -"Mi hija es blanca y tú eres indio", "Si te casas con una indita, yo te regalo una casa" (55)- bajo la estela de un aborígen mañoso, la concepción del film se expande y a la vez se limita en la figura virginal, tanto la real como la religiosa. Y de esta forma, cuando Tizoc-Infante "se atreve" a tocar con sus cándidos sentimientos a la mujer/réplica estatuaría de "la madre de Dios" peca según el asustado director cinematográfico no sólo por su arrojo clasicista, sino por la fallida relación erótica que ya se insinuaba. Entonces, mejor será matar a los protagonistas y cerrar la historia.

Por guardar un lazo muy estrecho con una de las postrimerías humanas según el cristianismo, la muerte, en Macario (56), más que en la dama del alba, o en la muerte enamorada (57), como ejemplos,

se agudiza esa parca visión del indígena creyente.

No basta señalar lo destacado de la intriga fílmica: Macario-López Tarso posee "la gracia" de una comunicación directa con Dios, Macario encarna al santón-brujo con todo y su santa organización inquisitorial, figura que después ocupará el cine mexicano con otros logros y tentativas. Por Macario se desplegarán las conocidas procesiones pueblerinas del día de muertos.

La película merece doblar la atención analítica en tanto que gesta, entabla, sostiene, termina y muestra la relación Muerte-indígena. Aunque las apariencias se explayan en cierto "tipismo", en la "sensibilidad del mexicano", etcétera, sus implicaciones religiosas resultan mucho más profundas.

Valdrá la pena, pues, ahondar en eso.

¿Qué es la muerte en el sentido cristiano, sino la separación de alma y cuerpo", castigo, e inevitable factor decisivo de "nuestra suerte" futura? ¿En qué términos los católicos la pronuncian, sino como tránsito, como un salto mortal entre lo pasajero y lo eterno para llegar a la "vida perdurable"? ¿No es su recuerdo un medio eficaz "para evitar el pecado y ganar méritos para el cielo"?(58).

En la aseveración de estas tres interrogantes, el catolicismo también se afirma con uno de sus principales embrollos. Y ese solo pensamiento de la muerte, tan contaminado de angustias, misterio y temor a la extinción ha sido hábilmente manipulado "como freno a las pasiones y malas inclinaciones" (59).

El razonamiento justificativo que la religión ofrece es como sigue: el creyente cuenta con su fe, una respuesta para sus ansiedades sobre el futuro. Ella le enseña, de entre su amasijo de incoherencias piadosas, que la muerte será vencida cuando el hombre sea restituido por "el omnipotente y misericordioso Salvador..." (60).

Vuelve a establecerse la "necesidad divina" de la que ya se

habló.

Si la muerte es universal, única, irreparable, paso a mejor existencia, ya que "no tenemos aquí mansión permanente" (61), también es fin de "el tiempo de prueba", un puente que conduce a Dios como un clamor, pues "...llama al hombre para que se adhiera a El con toda su naturaleza en la perpetua comunicación de una incorruptible vida divina" (62).

¿Qué siente, qué deduce el cristiano; cuál es su actitud?

Ante todo, se reconoce atormentado no sólo por el dolor, sino también por la progresiva disolución de su cuerpo. Leería en Santiago (63): "...no sabeis cuál será vuestra vida de mañana, pues sois humo, que aparece un momento y al punto se disipa". Reconoce que "más allá de los límites de la miserable vida terrestre" (64), tal vez en alguna de las moradas de ultratumba, podrá ser feliz. Y, como nunca, rememorando "que Dios no hizo la muerte, ni se goza en la pérdida de los vivientes" (65), se aferrará más a sus creencias.

Como quien sigue fielmente las abundantes pautas sociológicas de Octavio Paz sobre la influencia de la muerte en las conductas del pueblo mexicano, Macario (66) sabrá sostener una no muy íntima, pero sí muy constante relación con aquélla.

Esta conexión intimista que con música de flauta se suscita en el filme, paradójicamente, contendrá su -si se quiere leve- significación religiosa.

El indígena Macario sufre, como el mismo Jesús al regresar del Jordán, las famosas "tentaciones". Ante Dios, un débil anciano bonachón, hambriento y que habla con aterciopeladas expresiones, el indio se arrepentirá, humillado de antemano, por su "pecado" de "siempre tener hambre" (67). Para la mentalidad indígena, pues, la presencia divina será la de la Bondad, el Bien en su concepto más puro y elevado.

Cuando el diablo lo tienta, como ocurrió con "el Hijo del Hombre", brindándole atraentes dádivas, Macario renuncia a ellas por

la satisfacción de comer y por un miedo recóndito. Para la mentalidad indígena, pues, la presencia diabólica siempre será la del Mal, bajo una concepción atiborrada de atributos.

Con el personaje de la Muerte, en cambio, Macario logra entenderse. No fueron infundadas, entonces, aquellas escenas donde los títeres-calaveras "pobres" despojaban de sus alimentos a las "ricas", ni que el peculiar indígena de Traven las manejara. No en vano se dice que la muerte "está en presente en nuestras fiestas, en nuestros juegos, en nuestros amores y en nuestros pensamientos" (68).

Desde ese maniqueísmo planteado dentro y fuera de la narración fílmica (69), Macario encontrará en y por la Muerte el fascinante regreso al bienestar anímico. Al morir, el indígena parece volver al limbo, a la anulación que de él hace la historia, a la inestabilidad que sus no-cometidos pecados propiciaron.

Tal vez por ello, por el carácter religioso neutral de la muerte, o quizás porque el enigmático personaje viste como él, Macario llegará finalmente a la mortal gruta. Y así parece en una fe indecisa.

Para el cine mexicano, sobre todo el que se ciñe en una veintena de años, 1940 a 1960, los niños siempre son "buenos", los niños siempre rezan; los niños son buenos, porque rezan y su oración les confiere, les acumula inagotable bondad.

Aunque desde el punto de vista religioso, los filmes nacionales abundan en esta peculiaridad infantil de la plegaria plañidera, también relatan otras actividades de los niños, muy distantes del enfant terrible.

Primero. Una película narrará las vicisitudes melodramáticas de un adulto en pequeño, o sea, de un niño. Por su orfandad, al protagonista le acompañan figuras maternas, auténticas o no, como

El niño de las monjas; o sacerdotales como La ciudad de los niños y El buen ladrón (70). Y se le saciará de creencias y prácticas piadosas.

Así, no obstante que "los golpes de la vida" parezcan hacerlo desfallecer, -visión muy cristiana de la existencia, por otro lado-, el ya crecido personaje, haya sido generoso o despreciable, con seguridad podrá volver a Dios mediante sus memorizadas, nocturnas e infantiles oraciones.

Modelo cinematográfico de lo más representativo surgió en 1942 (71). Ahí, como bendecida desde sus comienzos por la imagen de "El Santo Niño Aparecido", la cinta desmenuza la educación sentimental que del Padre Trinidad-Soler recibe el personaje de Jorge Negrete. Huérfano, monaguillo -a fortiori-, deformado religiosamente según los pasivos intereses presbiterales, Manuel crece, alimenta una venganza, pero nunca llega al salvajismo: el cura, su padre -en toda la amplísima significación de la palabra- rechaza a los "iracundos", al mismo tiempo que recuerda "haber criado a un hombre" (72).

Otro estereotipo lo creó, ¿o lo retrató?, Cavaldón en 1945 (73). Aquí, una gran parte del film gira en torno a la Virgen de Guadalupe y en la devoción infantil que ella, infalible según la pantalla, parece saber despertar y mantener.

Y su portavoz será, por enésima vez, un párroco misógino -como casi todos. Del adulto aninado gobernará sus gracias a él adquiridas costumbres religiosas: una repetición machacona de las "obras de misericordia", por ejemplo. Entrometido en sus problemas de adolescente, sabrá prevenirlo del femenino "placer morboso" (74) de la coquetería, y logrará arrancarle una promesa: "Prométeme que ya no pensarás más en eso" (75). Para algo queda pues esa revelación final de la Virgen morena como un regalo a la fe constante. Por ello, la Guadalupeana resulta, como ya se analizó, un muy curioso sucedáneo imprescindible; acogedora figura que no en balde es mujer y es madre.

Segundo. Volvamos con el "muy propio" rezo infantil. Con la idea de que invariablemente son escuchados, a los personajes pequeños se les hinca, unidas las manos en cursi postura, a orar. A lo largo de toda la narración fílmica tomaron estúpidas actitudes adultas -unir matrimonios con su constatación eclesiástica, ser acólitos y ser chantajistas sentimentales-, después de esto, sólo el niño, irreal, antipático por la jactancia del director, podrá "ver" a Dios (76).

Quizás por la quimera de la inocencia, o tal vez por la supuesta ingenuidad infantiles, pero el conmovedor poder de la jaculatoria es, para el cinematógrafo mexicano, insuperable. Son por lo menos dos pares (77) de tramas cuyo contenido se verá resuelto por la deprecación de algún infante.

Por el momento, únicamente la primera historia de la cinta Amor en cuatro tiempos, del escritor Luis Spota, incluye un manejo distinto sobre el personaje del niño "come fuego". El caso llama la atención tanto por el silencio complaciente del pequeño, por su acción final de rociar con gasolina el cuerpo de su compañero de trabajo (un payaso ebrio), pero mucho más por lo que el rasgo contiene de rotundo, de sorprendente, de inesperado (78).

Aunque una coproducción mexicano-norteamericana relacione sacerdote, niño y caballo (79), lo evidente es que al segundo, irremisiblemente, ¿por su indefensión?, se le confina a dizque jugar, a rezar, otra vez a ser "un niño bueno". Paternalismo al fin.

Notas

- (1) De uno de los diálogos de Cuando los hijos se van. Véase más datos en la filmografía fundamental.
- (2) El aspecto que aquí ironizo se ahonda en el siguiente caso de análisis.
- (3) Del cuento "Nuestra Señora", en Raíces. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (4) Expresión tomada de uno de los diálogos de Cada quien su vida. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (5) La referencia versa sobre la película La llorona. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (6) Véanse más datos en la filmografía...
- (7) Expresión tomada de la sinopsis del argumento de la película en Historia documental del cine mexicano, tomo IV, pág. 21.
- (8) Micklem, Nathaniel; La religión, pág. 205.
- (9) Protagonista de La perla, véanse más datos en la filmografía...
- (10) Chilam Balam y La oveja negra. Véanse más datos de ambas cintas en la filmografía fundamental.
- (11) Uno de los principales personajes de Doña Perfecta. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (12) En María Montecristo, véanse más datos sobre la película en la filmografía fundamental.
- (13) Protagonista de Talpa.
- (14) Se hace alusión al personaje sacerdotal del cuento "Nuestra Señora" en Raíces.
- (15) Como en el caso de Ya tengo a mi hijo. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (16) Chinoy, Ely; La sociedad, pág. 308.
- (17) de Unamuno, Miguel; La agonía del cristianismo, pág. 26.
- (18) (19) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (20) Actriz principal en Ya tengo a mi hijo.
- (21) Expresión tomada de las palabras del narrador de Ya tengo a mi hijo.

- (22) Faria, J. Rafael; Curso superior de religión, pág. 18.
- (23) Freud, Sigmund. El porvenir de una ilusión, pág. 172.
- (24) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (25) Principal personaje femenino de El peñón de las ánimas. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (26) Sobre este aspecto se abunda en "objetos religiosos predilectos".
- (27) Eclesiástico 25, 33.
- (28) (30) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (29) I Tim. 2, 11-14.
- (31) Según datos de la cita del Eclesiástico 26, 12.
- (32) Concepto muy criticado por Betty Friedan en La mística de la feminidad, pp. 64-68.
- (33) Elizondo, Salvador; "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano" en la revista Nuevo cine, núm. 1, pág. 5.
- (34) (37) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (35) Se refiere a la cinta María Montecristo. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (36) Expresión tomada de uno de los diálogos de Soy mexicano de acá de este lado. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (38) Se refiere a Ya tengo a mi hijo.
- (39) Gálatas 5, 16-17.
- (40) Citado por Ely Chinoy en La sociedad, pág. 295.
- (41) I Corintios 6, 19.
- (42) Tales observaciones se concentran, sobre todo, en El Anticristo. Véase bibliografía general.
- (43) García Riera, Emilio; Historia documental del cine mexicano, tomo II, pág. 166.
- (44) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (45) Expresión tomada de uno de los diálogos de la mencionada cinta.
- (46) Véanse más pormenores de la película en la sinopsis respectiva, en la Historia documental del cine mexicano.
- (47) Expresión tomada de uno de los diálogos del cuento "Las vacas" en Raíces.
- (48) Se refiere a Chilam Balam. Véanse más datos en la filmografía fundamental.

- (49) El personaje sacerdotal de El rebozo de Soledad. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (50) Expresión tomada de uno de los diálogos de la película.
- (51) Me refiero a Tizoc. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (52) Expresión tomada de uno de los diálogos de la película.
- (53) La primera podría ser La Virgen que forjó una patria. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (54) García Riera, op. cit., tomo IV, pág. 181.
- (55) Expresiones tomadas de uno de los diálogos de la cinta.
- (56) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (57) La primera es una película de Emilio Gómez Muriel, realizada en 1949; la segunda es de Ernesto Cortázar, realizada en 1950.
- (58) Dogma católico, pág. 188.
- (59) Op. cit., pág. 189.
- (60) Documentos completos del Concilio Vaticano II, pág. 137.
- (61) Hebreos XIII, 14.
- (62) Documentos..., pág. 137.
- (63) Santiago 4, 14.
- (64) Documentos..., pág. 137.
- (65) Sabiduría 1, 13.
- (66) Se desea hacer la distinción entre la película (título) y el personaje.
- (67) Expresión tomada del diálogo Dios-Macario en la película.
- (68) Paz, Octavio; El laberinto de la soledad, pág. 52.
- (69) O sea, el que parece establecer el catolicismo.
- (70) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (71) Me refiero a Historia de un gran amor. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (72) (74) (75) Expresiones tomadas de diversos diálogos de la cinta.
- (73) Me refiero a Rayando el sol. Véanse más datos en la filmografía...
- (76) Recuérdese Los hijos ajenos. " " " " " "
- (77) Las tramas son las siguientes: El billetero, Cara de ángel, La sonrisa de la Virgen y Aventuras de Joselito y Pulgarcito.

- (78) No fue un descuido el no aludir a Luis Buñuel y a su importante película Los olvidados. El director representa tan indiscutible reverso de la moneda que la sola mención comparativa resultaría majadera y muy pretensiosa. En los siguientes casos, como el sacerdotal, equipararlo con los curas del cine mexicano resultará todavía más aleccionador. Aunque la comparación siga siendo pretensiosa.
- (79) Me refiero a El pequeño proscrito. Véanse más datos en la filmografía fundamental.

¿Qué son ahora las iglesias, sino
tumbas y sepulcros de Dios?

Federico Nietzsche.

II. Dignificando a la iglesia.

a) Un inmueble: el templo.

Entre los muchos atributos que la religión presentó para el cine mexicano estaba el de ser mero consuelo, un refugio, el oasis. Ahora en los filmes, y bajo otros ángulos, se brinda ese mismo lenitivo, pero desde los casi siempre carcomidos muros de un templo.

Como edificio del culto y la liturgia cristianos, la iglesia no sólo es el lugar santo y dizque inviolable, no representa únicamente el sitio idóneo para la boda de los principales personajes, sino ya se configura como un albergue físico-moral que da respaldo, que ayuda y que protege.

Sin recurrir al Cenáculo -salvo en los melodramas histórico religiosos que después se analizarán-, ni a las sombrías catacumbas, para celebrar "la fracción del pan" el cine nacional se limitó, gustoso, tal vez evadiendo un compromiso, a la parroquia pueblerina.

Son muchísimas las cintas donde en un templo se celebra una misa y un matrimonio. Pero resultan bien específicas, en cambio, aquéllas donde hasta un simple oratorio, la capilla privada de un pequeño burgués sirve de asilo espiritual sobre todo a las mujeres.

El recurso ya se instauraba en 1931. Con Santa, la quasi película inicial del cine sonoro mexicano, las puertas de una iglesia parecían cerrarse para la protagonista que buscaba consuelo...

Los ejemplos que se siguieron pueden decir más que mis palabras: desde Mi candidato, en la india bonita, la trivial historia de El miedo llegó a Jalisco, bajo la manejadísima trama de Chucho, el

Roto y, como para cerrar con broche de oro, en Cada quien su vida, los realizadores se agotaron en la idea de que un templo es siempre, infaliblemente, irremediabilmente, sin lugar a dudas, "la casa de Dios" y como tal sagrada e infranqueable. Los filmes parecen rezar -en el justo sentido de la palabra- por boca de sus personajes, o por el mismo argumento, que sólo las poderosas razones melodramáticas pueden violar el santo recinto e interrumpir una boda "inconveniente".

Recuérdese a Bugambilia, con todo y sus campanazos premonitorios, sus beatas que rumorán y el muy pocas veces reemplazable sacerdote del Indio Fernández. (1)

Pero también el observar los usos que de una parroquia hace el cine nacional, se descubre que ésta al ser casi siempre el amparo moral femenino, "el aliento de vida" ante las desgracias amorosas, también se presta, curiosamente, a la ayuda de algún hombre angustiado.

Más que anímica, la asistencia dada al protagonista ocurre, primero, por intermedio del cura salvador y oportunísimo (2), y como un apoyo físico, material, tangible, externo.

Así en Pancho Villa vuelve, o en La fe en Dios, o en Duelo en las montañas -las tres películas casualmente realizadas en 1949- Martín-Acosta, "El Médico"-Soler o Julio-Fernández, respectivos personajes (3), logran visible refugio en una iglesia, aunque no precisamente acudían a Dios. El dato se contrasta mucho con situaciones semejantes que viven las protagonistas de otras cintas. Parece querer recordarse que aún siendo el mal llamado "sexo fuerte", el hombre también se debe a la búsqueda divina y que en ella encontrará, con certeza, amparo espiritual.

Y este "socorro" que el templo da al atribulado individuo, bajo esa visión sexista de los directores cinematográficos, evidencia también lo intrascendente que son para ellos los ideales políticos, o el auxiliar a un amigo enfermo.

El hecho indica pues que todo lo mundano es efímero y baladí, que la magnificencia de Dios puede ser respirada por todos -no obstante tener una romanticona ideología revolucionaria, o ser un ladrón oportunista- hasta en el último poro de una basílica (4).

En 1944, el otrora escenógrafo Fernando A. Rivero realizó Nosotros. La película, según los lineamientos de la presente investigación, representó un giro novedoso e inusitado, aunque no dejó secuela. Sus méritos se centran, inicialmente, en la idea que del amor se maneja: un sentimiento pulcro, libre y desinteresado (5); en un espíritu religioso que no requiere de sotanas intermediarias para atestiguarlo y hacerlo legítimo; y en el singular uso que se hace de la iglesia.

Cuando Armando y Martha entran al templo, están buscando, sí, el testimonio y la legitimación divinos, la licitud en dado caso, pero bajo una religiosidad que de tan elevada y sentida parece más auténtica. Descartando para ellos la posibilidad de la ostentosa, eclesiástica, grosera ceremonia matrimonial, de su alegría obscena, los personajes se postran ante su idea de Dios y en un simple reclinatorio de madera, sin sabanilla ni adornos blancos.

"Indigna", él por delincuente-ella por cabaretera, la pareja nunca precisó el reconocimiento social de su amor. Quizás por tal osadía, el argumento los separa y mata a la mujer, irremisible "pecadora".

Como ya se apuntaba, con Santa se inauguró si no el eterno sufrimiento femenino por causas amorosas, sí el consuelo divino-eclesiástico a dichas penas.

Son muchísimas las cintas cuya protagonista sufre; cuya protagonista acude al amparo de Dios; y cuya protagonista encuentra -más que por intervención divina, por la ubicación de su parroquia- la tranquilidad espiritual.

Expresión viva del sufrimiento y de la incomprensión, Lupita Tovar es también en Resurrección (6) otra santa. Después de los gol-

pes que la vida tiene que darle por su condición femenina, María "rueda", pierde a su hijo, se convierte en "Mimí la tapatía", pero se redime cuando en busca de su "paz interior", al pisar la iglesia, halla a Dios.

De la observación de los filmes nacionales a lo largo de una treintena de años, surge la tercera y muy peculiar característica que el edificio religioso, mezquita de los cristianos, presenta.

La modesta parroquia rural, domingo a domingo, abriga a sus puntuales fieles. Después de misa, en el mismo templo, o bajo sus umbrales, fácil es entablar una conversación amorosa o casi amorosa. Y "la santidad de este lugar" simula transferirse al todo y al tono de la charla de los enamorados. El sitio respetabilísimo donde ocurre la entrevista parece garantizar tanto "las buenas intenciones" masculinas, como las virtudes en la mujer.

¿No se constata así en Historia de un gran amor con la pasiva actitud de Soledad-Marín? (7)

Y a propósito de "cualidades femeninas" o, para decirlo más bien, requisitos-sociales-de-la-mujer-"honesta", cabe informar de un rasgo muy particular que en el cine mexicano se desata con la frecuencia más engañosa.

Para las historias cinematográficas, cualquier secuencia puede ser la manifestación iconográfica del deber ser, de las "buenas costumbres", de la moralidad que lo añejo y lo social determinan. En definitiva, es la exposición de una muy específica escala de valores basada en la costumbre.

Bajo esta forma, se atina al señalar a la protagonista como "piadosa", "decente" y "casta" por el dominguero, simple, único, banal hecho de ir a la iglesia.

En ocasiones la calificación se pone antes de que ella llegue a mansión tan divina, antes de que ella experimente desengaños y antes de que ella clame la ayuda de ese gran Padre...

La protagonista es "buena", es "pura", aunque sólo tenga el propósito (¿o "necesidad"?) de oír misa; intención que huele mucho más a práctica materna, que a convencimiento personal. Y de su bondad y de su pureza hablará el rutinario trayecto casa-templo, templo-casa. Utilísimo, por otra parte, a los intereses del melodrama.

Tal vez con mayor o menor agudeza en cintas anteriores, pero en Enamorada (8) es incuestionable la importancia que tal recorrido tuvo para el trío de argumentistas y que tiene para la mujer.

Durante La mujer que yo perdí (9), otro buen ejemplo -y perdón por eso de "buen"-, el trayecto aunque no se hace esencial ni mollo de la trama, sí es factor mediador en el contenido de una serie de datos fílmicos. Acompañada de su indispensable nana, Laura-Pinal va a la iglesia. Ese limitado paseo dominical que el "visitar a Dios" proporciona a la muchacha, permite hacer, luego del análisis de la película, dos interesantes observaciones:

Primera. Un aspecto racista establecido durante la comparación (¿involuntaria?) de ambas mujeres. Un detalle que se explaya bajo los diálogos desdeñosos, en las actitudes autohumillantes de la indita María-Pavón y, no se diga, ante la rubia imagen de la "novia formal".

Segunda. Quizás más profunda y acuciosa, establece otra confrontación, sólo que ahora abocada al sentimiento religioso: si algunas escenas muestran a Laura caminando rumbo al templo con el paso cotidiano, frío, del tedio; otras, en cambio, exaltan en María la prontitud del andar indígena -mero apunte folklórico-, su limpieza, la plenitud a la Virgen de Guadalupe ("...que tenga felicidad"), el ambiente bucólico, y su disposición al sacrificio.

Esta segunda forma de religiosidad, que no se ampara en la parroquia del pueblo, pero sí delante de un cuadro de la Guadalupeana, halla su complemento en el personaje de Guillermo Calles. Recadero amoroso, como luego lo será su hija; indio también inmolado -en una casi yuxtaposición de los términos-, Macedonio, muy devoto, muere con servando el candelabro para el altar de la Virgen (10)...

Anteriormente se vio cómo esa travesía para llegar a la iglesia cobraba una participación importante para las reacciones dramáticas. Ahora, en varias películas se descubren otros tonos que se dan por el ir, o no ir al templo.

He tomado una de las cintas de Roberto Rodríguez (11) como representativa de esos matices:

Por encima de su extracción costera, su carácter poco dominable y sus dudosas inculcaciones maternas, Maritoña-Pons siempre formará parte de "las mujeres que van a la iglesia". Y tal acción la disculpa de su tendencia rumbera, de su corpórea movilidad y de su sensualidad tan marítima como desbordante. Nada importará que en otro tiempo se le haya catalogado como "oveja descarriada", nada malo podrá sucederle ("El cuchillo guarda la honra de una mujer") (12) con tal de que se cubra, en los dos sentidos del verbo, bajo la sotana del casamentero sacerdote...

"¿Los conventos son, pues, tan esenciales para la constitución de un Estado? ¿Instituyó Cristo a los monjes y a los religiosos? ¿La Iglesia no puede acaso prescindir de ellos en absoluto? ¿Qué necesidad tiene el Estado de tantas vírgenes enloquecidas, y la especie humana de tantas víctimas? ¿No se percibirá nunca la necesidad de reducir la aberratura de estas almas donde van a perderse futuras generaciones? ¿Todas las oraciones rutinarias que allí se hacen, valen acaso lo que una limosna que la conmiseración da a un pobre? Dios, que creó sociable al hombre, ¿aprueba que se le encierre? Dios, que lo creó tan inconstante y frágil, ¿puede autorizar la inseguridad de sus votos? (...) Todas estas ceremonias lúgubres que se observan en la toma de hábito y en la profesión de éstos, al consagrar un hombre o una mujer a la vida monástica y a la desgracia, suspenden acaso las funciones fisiológicas? Al contrario, ¿no se despiertan éstas en el silencio, la sujeción y la ociosidad con una violencia desconocida a la gente del mundo ocupada en una multitud de distracciones? ¿Dónde se ven mentes obsesionadas por espectros impuros que las siguen y las perturban? (...) ¿Dónde está la sede del odio, del hastío y de los enervantes? ¿Dónde los odios que nunca se extinguen?...

Dionisio Diderot.

b) Otro inmueble: el convento.

El convento, bajo la óptica del cine mexicano, puede ser escenario de hechos solemnes, de riñas familiares, de purgas pasionales y apasionadas, y de episodios de horror con buen contenido erótico.

Ya se vio que la figura cinematográfica del templo es remitida, la mayoría de las veces, como "un oasis santo", o santificado por los personajes. La imagen del monasterio no variará en este aspecto. Si se examinan los datos que de los filmes se tienen, encontraremos que desde Don Juan Tenorio, El vengador y El jinete solitario, pasando por La edad peligrosa (13), está asentada la idea de que un convento es la edificación de la tranquilidad tanto del cuerpo como del alma.

Quizás por ello, en el cinematógrafo se castigará con tibia severidad a cualquiera que trate de violarla.

Al mismo tiempo que poblado por doncellas "en peligro", lo que hace verlo como una especie de refugio estable, el convento además amparará a mujeres seducidas. Y en este singular, doble matiz monacal se hallarán otras también muy singulares implicaciones.

Cuando el cine nacional encierra en sus imágenes conventuales a un buen número de muchachas "descocadas", parece seguir fielmente tanto al catolicismo que mucho ha exaltado y que lo alimenta, como algunas interpretaciones unamunistas (14).

Desde el momento en que, obedientes de un mandato paterno, las personajes se recluyen formando el santo harem, están propagando, paradójicamente, "el espíritu solitario" y "el concepto más alto de moralidad" (15); vida ascética que la fe católica, la Iglesia Católica Apostólica y Romana valora como la más perfecta e indicada.

Bajo el hipócrita pretexto de recibir "una buena educación", o sea, la tradicional y machacona serie de restricciones, impedimentos, recomendaciones y posibles castigos para las mujeres, los argumentos cinematográficos han hecho recaer en ellas todo el peso del sexismo religioso.

Confinadas en ese "remanso de paz y de pureza" (16), las protagonistas de La madrina del diablo, Ave sin nido y La monja alférez resultaban más vigiladas, mejor atendidas que la coherencia y amenidad de las películas.

Así, la misma alegría de Carmela-Marqués al recibir su educación religiosa y al novio, en Me he de comer esa tuna (17), parece reinar en todo el reclusorio monjil. Regocijo que se generaliza por una presencia masculina, del mismo modo que en otros tiempos, en otras culturas y en otros lugares se desataban sonrisillas disimuladas ante la llegada del musulmán...

Pero en Lo que no se puede perdonar, el encierro es ineffectivo,

no obstante el noviciado de Hortensia (18), su trenza postiza, su auténtico aspecto ñoño, el maquillaje no disminuido, sus notorias cualidades humanitarias y su nada gratuito gusto por los niños. A la protagonista le tocará experimentar tanto los efectos físicos, morales y sociales de su aborto mal atendido, como el oportunísimo arrepentimiento del "canalla" de la historia. En la idea y en la imagen de esta santurrona otra vez estará la redención acomodaticia.

Como otra "virgen del Señor" de las muchas que en la pantalla se muestran, ¡feroz orgullo!, el personaje de Ma. Elena Marqués es interesante y muy cuestionable en la exaltación de ciertas "virtudes" -para escribirlo benevolamente- que el director Roberto Rodríguez quiso imprimir.

En Hortensia, "espíritu del claustro", late el sufrimiento de los solitarios, por encima de lo cursi e inalterable de su sonrisa. La pena angustiosa, según línea de Unamuno, no radica en su inactividad sexual. Ella "tiembla ante la esperanza desesperada de la resurrección de la carne" (19), frente a su condicionamiento de maternidad castrada. Ya no es extraño, pues, el verla enternecida delante de un bebé, o bajo culto frenético adorando al niño Jesús.

Y tan a ciegas han sido recorridas esas pautas conductuales, de seguro desconocidas, que la otrora novicia abortará -por el ejercicio de su sexualidad, he aquí el castigo- y quedará estéril. Esto es el juego de dos "misericordias" (sic), la divina y la cinematográfica: a la "pecadora" el melodrama le invita a que vuelva al Dios-niño, bajo una de sus moralejas favoritas.

La exposición anterior manejó un concepto que dentro de los ángulos cinematográficos mexicanos se hace factor esencial: la idea del "pecado".

Sin abandonar el renglón conventual, bien puede decirse que es precisamente en la comisión de una "falta", "sobre los cimientos del pecado", donde se descubre, se dibuja y se explica la trama de muchas cintas.

Pero, ¿cuál es el sentido que a la palabra "pecado" se le imputa?

En la respuesta no cabe la "anticristiana" cita de Nietzsche. Tampoco se aplican las observaciones psicoanalíticas. Ni siquiera el vocablo cobra significación por carecer de un absoluto. Se contesta, más bien, con una tergiversación que del término ha hecho el cine nacional según su antojo y conveniencia. Así o traduce como la atrevida rebelión -más osada si la inicia alguna mujer-, desobediencia ilícita, la mentira no-santa, "herida" moral...

"Soy culpable frente al otro. Culpable, en primer lugar, cuando, bajo su mirada, experimento mi alienación y desnudez como una caída que debo asumir" (20). De esta manera, el "pecar" desde el mexicano punto de vista cinematográfico es descubrir que hay mundo, que existen, que "estoy" entre los demás.

El personaje sufre pues un vencimiento propio, pero donde no hubo lucha. Y en él, como un fardo, con él, como secuela infecciosa, arrastrará su culpabilidad.

Luego del análisis de un par de cintas cuya figura conventual trasciende hasta las derivaciones religiosas, se evidencia que esta "culpa" como núcleo melodramático presenta infaliblemente serias cargas, connotaciones sexuales.

Ora, Polciano!, Eterna mártir y La malquerida (21), por mencionar sólo algunos, son filmes que se confeccionan y se desbaratan alrededor de un "pecado" y muy cerca de una abadía.

Primer ejemplo: la película de Gabriel Soria en 1936, que no es Mater Nostra, no tratará obviamente de la vida monacal, ni de sus perturbaciones psicológicas, pero sí grabará en los techos del convento un triple carácter: el de ser un centro educativo (?), como mero encierro femenino y representando la vía catártica más masoquista.

Importa medianamente que su padre haya ordenado su rápido ingreso a un convento. El hecho es que Rosario-Frank "faltó" a su casa, parió una hija natural, sobre su apellido tiene una "mancha" que bo-

rrar, y por ello recibirá sanción. En el confinamiento impuesto, pero íntimamente aceptado, en la expiación de esa "mella" se halla el remedio más ad hoc.

En esta película, Ponciano -un Jesús Solórzano muy apocado francamente- insiste en ver a su amada, no obstante los ruegos de la madre superiora de no "robarle la tranquilidad" (22) a la religiosa. ¿Acaso el torero no representa, aparte del elemento masculino, a ese externo aguijón perturbador del orden monjil?... (23)

Sobre las llamadas "influencias extrañas" dentro de los monasterios, el examen fílmico de Eterna mártir (24), segundo ejemplo, da noticia de otro tipo de "particularidades conventuales".

La cinta en cuestión no presenta a Consuelo Moreno como la primera "wamp" del cine mexicano (25). El personaje que ella interpreta es, nuevamente, el de la mujer utensilio de los "bohemitos" intereses de un estudiante, y el de instrumento que no escatima dramatismo.

No fue por voluntad de Griselda el estar entre monjas. Fueron otros, los demás, quizás un índice flamígero, tal vez las leyes sociales disfrazadas de suegros, quienes la obligan a purgar condenas ajenas. Y ese será el orden de actos que, como hacia un patíbulo, conducen al convento, o al menos esto ha señalado Orol: para dar con el tono de sufrimiento femenino, requisito de ingreso, primero se comete una injusticia melodramática cualquiera; ésta dará a la protagonista espíritu elevado y, concomitantemente, una alta calidad moral. Sus constantes miradas, su canto, sus insinuaciones al cielo así lo demuestran.

Y la iniquidad que con ella se ha cometido le servirá, a su vez, para encarar una realidad que al no ser la suya resulta más cómoda, más martirial. Al no enfrentar su verdadera situación, en el sometimiento, enfrascándose en hábitos monjiles, la mujer, comodina, evita tomar decisiones personales, propias.

Bueno, pero si de justicia se habla, debe reconocerse que Griselda sí sabe, sí supo-suplo suplicar: de sus peticiones surge un arreglo entre la Virgen María y ella; avenencia, intercambio de favores nada inopinado desde el momento en que ambas fueron madres...

La utilidad que La malquerida (26), tercero y último ejemplo de análisis, dará al convento versa no únicamente como la vía del "último recurso" ante la inminente imposibilidad marital, sino también como la autopenición por haber suscitado, incluso por sentir bajas pasiones".

Esto es: Acacia decide hacerse monja huyendo de una "responsabilidad familiar", por decirlo sutilmente. Pero bien se ve que acudirá al reclusorio de religiosas guiada más por su absurdo sentimiento de culpa, que por un vacío interior, o por un franco y muy legítimo aburrimiento.

La adaptación de la pieza de Jacinto Benavente, o posiblemente la obra misma, que por otra parte anuncia la presencia de Señora ama (27), quiere y sabe mostrar en la catarsis al mejor faro que alumbra y allana el camino hacia el convento. Esa expiación edificada que canaliza, que ahoga (¿ahoga?) las penas...

Entonces veremos que el personaje de Columba Domínguez no maneja ni siquiera sus convicciones religiosas más espontáneas, pero sí se dedicará a asfixiar "deseos malsanos", esperando, seguramente a golpes de pecho, en la bendición eterna y bajo circundante hálito monástico, el perdón. Curiosa voluntad de "reparar".

Los tres ejemplos anteriores, tomados del fárrago cinematográfico adulador de la imagen conventual, corroboran por enésima vez que el cine nacional opera como indulgencia divina.

Aquellas "pecadoras", Hortensia-Rosario-Griselda-Acacia, serán "rescatadas" no sólo por un cuarteto de argumentistas pudibundos,

sino también a base de sacrificios personales e intrincadas penitencias que se observarán en la pantalla misma.

Empero, de haber sido realmente "salvadas", de haber estado "de nuevo con Dios", los personajes femeninos quedarían libres para volver a pecar, porque -y esto va sin ironía- únicamente en y por "el yerro" alcanzaron la felicidad del melodrama al gozar de todas las "bienaventuranzas de la gracia"...(28).

Puede ser divertido suponer que los cineastas mexicanos rehuyen mostrar el escatológico carácter del convento, porque posiblemente (29) adivinen el nexo que la narración cinematográfica establece con el inconsciente humano. Y hasta 1960 se hablará de cuatro muy tímidas tentativas (30).

De éstas, la mejor para algunos conocedores, la más redondeada, desmenuzable sobre todo por sus subterráneas interpretaciones y uno que otro simbolismo religioso es El fantasma del convento (31).

El recurso de la imagen monacal es de nuevo usado como un amparo. Los personajes penetran en el lugar donde pasarán la noche y hallan donde abrigarse. Dan con el apacible refugio, pero al cubrir se del frío nocturno de la intemperie, pierden, ocultan la cabeza y se topan con sus meandros inconscientes.

A los ojos del espectador de los años treinta -muy abiertos probablemente por el tono "novedoso" de la película-, son varios y muy gruesos los "pecados" que el trío de protagonistas puede llegar a cometer y, de hecho, aunque en otro nivel, comete.

Pero centrando el interés en la utilización de la figura conventual, se parecía que Fernando de Puentes supo dar al monasterio esa ambientación hipnótica que tanto propicia las perturbaciones anímicas de los sujetos, creando y mostrando buena actividad onírica.

En la exposición de un convento "misterioso", donde un erotismo es apagado por inoportuno, por "indecente", por la mortificación nor

mativa y por el recordatorio religioso, la cinta contiene muchos de los también muy vastos conceptos freudianos.

Quizás el complejo fílmico parte de un olvido: Cristina, Alfonso y Eduardo no recuerdan, no tienen presente que, aun abandonado, en el habitat de los "Hermanos del silencio" se lleva "vida celestial", vida ascética, "asexual, absolutamente subjetiva" (32).

Por tal extravío, desconocedores del avestruicismo religioso de los monjes, los personajes seguirán sus voliciones más íntimas, se hacen holocausto de su propio substrato inconsciente y, claro está, ¡no se diga!, del aleccionador castigo divino.

Entonces la reclusión comienza sus hechizos, cobra eficacia al reducir la "potencialidad del hombre" (33) y dar lugar a la omni potencia del deseo.

Herido por los estímulos de su percepción personal -sin ir más lejos, el enamoramiento callado, el deseo latente-, Alfonso sueña, tiene que soñar pues "los procesos inconscientes sólo se muestran por el fenómeno onírico y bajo las condiciones de las neurosis" (34).

En rêve, en su conjunto de imágenes amalgamadas, "espirituales" (35), frente a las presencias hechas realidad, el más "pecador" de los tres personajes entra a la celda del fraile muerto como quien respira y reconoce el aliento de la culpa. Y al adentrarse en "lo prohibido", sin leer sentencias como "Maldito el que por la carne olvida a Dios", Alfonso, aterrado, se da cuenta que la puerta del aposento monjil se cierra y que se encuentra a merced de sus remordimientos.

Con una "economía de razonamientos", sin abuso del diálogo, fotografía de claroscuros, mostrando La última cena de Leonardo Da Vinci en el refectorio, a base de juegos de luces de vela, con varios picados, la iconografía de De Fuentes deja a sus protagonistas un poco a la deriva... Los veremos fuera del tiempo, etéreos, libres, sin estrechar relación alguna con la realidad externa, subyugados, "sometidos" a -o a expensas de- su particular principio del placer,

sin cronología, anhelando que el instinto derive su carga y recobre derechos, y con una sensual vitalidad que únicamente los efectos letárgicos justifican.

Termina el mal sueño. Alfonso se recupera del desmayo sufrido. Del "pesar interno" sólo quedará un amargo, indicativo recuerdo...

Aunada a la sorpresa que aventura tan inaudita y el abandonado convento les deparó, está esa sensación de despertar. Y como en una especie de modorra, en la cotidiana vigilia recobrada regirán y aflojarán las normas socioculturales y los convencionalismos religiosos.

Cristina "sienta cabeza" y recuerda que las maquilladas, espesas miradas furtivas pueden resultar "comprometedoras", "vehículo de pecado" y, obviamente, mal vistas por Dios.

Alfonso, "salvo", "rescatado", luego de racha onírica tan tormentosa, rememora -sea con la imagen del libro manchado de sangre, sea con la del cadáver del amigo- e introyecta los inconvenientes que la concupiscencia o "los deseos de la carne" acarrearán.

El personaje de Carlos Villatoro, sin lugar a dudas el más "limpio de pecado", en un grado menor, pero también resiente el zarandeo del superyo.

¿Qué se quiere explicar con eso?: cuando los protagonistas hacen a un lado otros "problemas" (36) y entresacan aquél, el acicate más doloroso, o el más punzante, también abren el baúl de su fuero interno con el sinfín de riquezas brillantes que éste posee. Mas, lejos ya de la somnolencia y del sopor inconscientes, después del adormecimiento, a la luz del día, los tres amigos expondrán al sol su asombro y sus principios morales.

Del código de valores eclesiásticos extractarán el sexto mandamiento y deducirán que la lealtad al otro, el "no desearás la mujer de tu prójimo", están por encima de cualquier influencia por muy convencional y "silenciosa" que ésta sea.

Cuando se apartó a los otros tres intentos cinematográficos,

escaparates de todo lo tético, fantasmal y lúgubre que un monasterio podía ser, no lo hacíamos por ninguneo intelectual, ni mucho menos por claro desdén. Dos monjes y El monje loco servirán ahora para concluir, completando, sobre los efectos psicológicos del confinamiento religioso.

Con su debut como director de cine sonoro, Juan Bustillo Oro retoma, así lo hizo De Fuentes, el "problema" melodramático del triángulo amoroso, bajo los confines monacales.

Aunque la cinta no deja de ser un "dato curioso" (37), ensayo pseudoexpresionista muy llevado por el influjo alemán, es oportuno detenerse en algunos detalles, "características" en las que, ni modo, irremediabilmente, se cae.

Uno. Dado que cinematográficamente se pretende encarar un conflicto interior muy convulsivo (sic), la película empieza con dos versiones de una misma confesión o con dos declaraciones nada neutras. De una y otra se deduce que fue la muerte de Ana-Haller -mujer, aun finada, víctima favorita- el único, principal, último motivo de reclusión. El dato misógino se hace evidente. El par de frailes se apartan del mundanal ruido por serio sentimiento de culpa ("llevar una muerte a costas") y tal vez en virtud de ese sentir se redimirán.

Dos. Aquí ya no cabe el afamado "desengaño amoroso". Mediante su auditivo método purgatorio, los dos monjes creen alcanzar el perdón divino y la sonrisa condescendiente de su "Salvador".

Pero sobre todo a Javier-Villatoro le corresponde sufrir los excesos confinatorios. Asustado delante de una enorme estatua monjil, a luz de vela, interpretando una pieza al órgano, el hombre experimenta la eclosión de la demencia. Muere.

Si los efectos musicales coadyuvaron, complementaron esa "limpia" espiritual, si la súbita e increíble locura representó una buena parte de la punición inevitable, fue sin embargo una de las postrimerías religiosas (38), la muerte, la que hace conseguir para

el lego una purificación total, irreversible.

Seis años después, cinematográficamente también se da a conocer Alejandro Galindo con El monje loco. Aunque no pueden detallar se los pormenores de la película (39) como para hacer con ella un análisis, los datos, sus seis capítulos permiten aventurar algunas consideraciones.

Otra vez, la locura opera como consecuencia del alejamiento monástico. E innegablemente que a este hecho se adecuan las palabras: "...un refugio de histéricos, de fanáticos, de homosexuales" (40).

Asimismo, no deja de ser enojoso percatarse que para el cine mexicano de la década de los treintas la perturbación mental es instrumento melodramático, sin antecedentes, causas, o historia; limpiador de pecado y de "dudosas inclinaciones"; y desenlace de la parte "culminante" de la trama.

Además de usar bufonamente -primero por la radiodifusión, luego por medio del cine- la poca salud mental del protagonista de una serie, puede suponerse que el film mostraba y expone el carácter netamente justiciero, la cerrazón de la religión católica.

En alguno de los cuentos narrados con ruidosa tenebrosidad, se "asusta" ponderando las mañas demoníacas. Con su figura de "antigua serpiente" (41), el diablo representa al enemigo de Dios y de las almas, al Mal; es el ángel rebelde que "engaña al hombre y lo arrastra al infierno". Satanás que busca "perder a la humanidad"... ¿Será ese mismo "espíritu malo", ese mismo demonio cuyas voces cree oír Juan Manuel-Villarreal en Hombre o demonio (42)?

Por el título de otro episodio ("El Cristo justiciero"), cabe presumir el matiz autocrático que a la imagen objetual de "el Hijo del Hombre" ha querido dársele.

Después de lo anterior, meras suposiciones sobre la primera película del director de Doña Perfecta, sólo queda añadir que la "casa de salud" fincada por el cine nacional, convento femenino-monasterio masculino, acogerá "almas atormentadas" e "individuos

puros", todos souffrantes, pero cuyo incentivo al ingresar huele mucho a dramática, profunda (sic) redención.

"El más alegre de los actos es entregarse a Dios"

Observación de Teresita-Saavedra a
José Mojica-Geraldo en Yo pecador.

c) Vida monjil.

La lectura ideológica de 13 películas -seleccionadas de la filmografía fundamental no sólo porque ya han sido vistas, sino también por analizables, por representativas de un conjunto de recurrencias cinematográficas- arrojó datos conductuales muy ilustrativos sobre la vida en el claustro.

Rompamos por un momento con la cronología fílmica.

1944. Tenue, aunque no olvidada, la declaración ávilacama-chista ejercía su protección. Asegurados por aquella premisa, "¡Yo soy católico!", los directores de cine dieron rienda suelta, adaptarían, respaldados, argumentos con uno o varios elementos eclesiásticos. Inclusive algunos pellizcaron con sus tiras de celuloide tres presidenciales años alemanistas (43).

Tuya en cuerpo y alma hizo encontrar en Mora de Norelle (44) actitudes monjiles que se repetirían, calcadas, en otro grupo de cintas posteriores.

Asumir la vida conventual únicamente lo resuelve la mujer -y no es necesidad, es recurrencia- impulsada por "asuntos del corazón", léase "desilusión amorosa". Ya se ha visto que en su determinación no hay apego religioso.

Enloquecida y callada, como ultimátum, rige la sensación del "no hay otro remedio". Ante fallido matrimonio, rehuendo la actividad de "vestir santos" -en un concepto de la soltería femenina limitativo y absurdo-, por la mala jugarreta del destino y de Hugo-Alavrado, la priora elige el estado religioso, distinta ordenación de vida, se lanza "a la santidad por un camino más arduo". (45) esti

mulando con su ejemplo al prójimo.

Pero "el amor mundano" hará que no lleve a cabo sus albas intenciones: gobernada por su primer grado de humildad, por la obediencia al Obispo (46), por su sumisión a él, Mora dobla algunas obscuras vestimentas, ¡renuncia a los hábitos!, y se sacrifica...(47)

Uno de los hermanos Rodríguez, cinco años después, pleno Alema nismo, encaminaba los pasos de El seminarista (48). Explotada y explotando la popular figura cinematográfica de Pedro Infante, el director dio mediana importancia a Mercedes-Derbez: sólo la considerará en cuanto a pareja protagonista, convencionalismos comerciales puros, sin imaginar que los pucheros de la actriz, superiores a los de Tusita, las indecisiones "ante la vida" que seguirá, la encubierta admiración por el amigo de la infancia, hacían de ella un personaje revelador por lo que a intención, "vocación religiosa" se refiere.

Desde Más fuerte que el deber, en Dos cadetes (49), las acciones de un seminarista las manejan, las giran, las condicionan, las acomodan todos, menos el interesado. Para ratificarlo, ahí está la crítica que sobre la forma de vida tradicionalmente considerada "católica", redacta Aranguren: "...hasta hace poco tiempo ser católico ha tenido para los jóvenes, de edad o de espíritu, muy poco aliciente. Los 'estudiantes católicos' eran 'congregantes' (de San Luis Gonzaga, sobre todo), lo que venía a ser sinónimo de pacatos, encogidos y, por supuesto, completamente sumisos con respecto al orden -o el desorden- establecido" (50).

Momento tan trascendental, "gran elección", la vida ascética masculina, con su condicionada beatitud y perfección moral, siempre se supedita a los falseamientos melodramáticos. Esto se ejemplifica: Miguel-Infante "apacienta a sus ovejas/alumnas", las desengaña sobre el enamoramiento cristalizado, las consuela con música; no rechaza, ni menosprecia, ni guarda distancia social a/con su patifío, caricatu

ral compañero sacerdote Toño-Soto Mantequilla; realiza "su gran obra" al enderezar el desordenado tren de vida del tío "calavera" y en eso descubre, traicionero beso intermediario, el estúpidamente repentino amor por su exalumna.

Los días de Meche, en cambio, son más tranquilos. No en balde es mujer, virgen, atormentada y mártir. Pero también a sus determinaciones sentimentales las tiñen los demás: "Mercedes dice tener vocación de monja y que sólo se casará porque su madre así lo quiere" (51).

Si no es su progenitora, es el cura consejero, una voz infantil, la madre superiora, o el propio seminarista quien influye y moldea la marejada de deseos, pensamientos y titubeos femeninos. Porque el tibio personaje de Silvia Derbez se circunscribe, se realiza, vive con lo que de su existencia quiera hacer su hoy enamorado.

Secadas las lágrimas "de felicidad" que el "llamado de Dios" le provocara, Mercedes atenderá de preferencia el mensaje masculino, rastreando su vieja admiración y despertando la envidia admirativa o la admiración envidiosa de sus coetáneas, tal vez porque el llamamiento-propuesta de Miguel fue un grito, como una orden acatada, íntimo anhelo que iba más de acuerdo con "la normalidad" del porvenir de la mujer y que representaba, en última instancia, el deseo generalizado del público.

No obstante que "el hombre religioso lleva una vida tranquila, ajena a las alegrías mundanas, escondido de Dios y retraído del mundo" (52), Victoria-Freyre se somete a una "decisiva" prueba terrenal, buscando más indicios (¿o justificaciones?) para ratificar su vocación. Fuera del convento sigue sus complicadas regula monachorum (53) y abandona su cenido frontal blanco.

Estamos en la antesala de La loca de la casa (54). Pero antes de que se desquicie, el director deseará presentar a una novicia,

cuyo desmedido espíritu de sacrificio -por algo es monja- la obliga a aceptar un matrimonio "conveniente" para todos: Pérez Galdós, Bustillo Oro y espectador.

Ha dejado pues sus largas horas de recogimiento, suplicio y rezo. (Voces en off invocando a Dios). Al hacerse de "amigos terrenales", Victoria salpica su conversación con pausas devotas ("...no pierdas la fe"), mientras que su carrera monjil, en vaivén, se tambalea.

Por su charla con Daniel-Beristáin, fraile en potencia a causa de grueso idilio truncado, se sabe que a la protagonista llegó la "revelación": "...como una llamarada que me abrazara el alma" (55).

La argentinizada confidencia, aunque muy cursi, está delatando una -endeble si se quiere- decisión propia.

Antes de que Dios pusiera para ella ese obstáculo definitivo, Victoria vivía en una comunidad religiosa. Pero por encima de la ideología y costumbres que el convivir sin contaminación le proporcionara, la novicia no perdió sus adquisiciones personales, léase influencias infantiles, ni su dizque "alocada" personalidad. Su ingreso al convento no fue una orden, ni refugio inmediato: considerándose (¡ella misma!) "alma iluminada", la guiaron "los chispazos que preceden a las grandes resoluciones" (56). Y este dato cinematográficamente es inesperado.

De nuevo en Monterrey. Antes de profesar, la monja se topa con José María-Armendáriz, con La Piera, con el descreimiento religioso. Se enfrenta al mundo. Entre brusquedades, gritos, golpes sobre la mesa, "malas palabras" y "malas maneras", el protagonista manifiesta su odio por "monjas, frailes y beatas". Furioso a veces, no moderado y siempre descortés, José María hace gala de su apodo, mediante diálogos tan propositivamente vulgares que harán que la religiosa se santigüe constantemente creyéndolo el diablo. Después del absurdo, con esta serie de trivialidades, Juan Bustillo Oro contrastará a su principal y cuidado personaje con el raquítico ánimo de Daniel, sobre todo porque el futuro monje se ha "purificado de todo amor mundano" (57).

Victoria, en su concepto moral más sublime o más sublimado, esto es, con su sacrificio, había anulado para sí el amor sexual. Pero los avatares narrativos y la necesidad de explotación y lucimiento de un actor (58) la presionan a colgar sus blancos hábitos monjiles, al admitir forzada unión, impuesta y tan lloriqueada que parece querer despertar la lástima de todos.

El gancho para colgar los hábitos bajo una renuncia definitiva, curiosamente se había clavado desde El rosal bendito, El milagro de Cristo, hasta llegar con La hermana blanca.

Así, puede decirse que desde la década de los treintas, a partir de sus mismos orígenes sonoros, la cinematografía mexicana se aplicaba tanto a las mitologías personales de sus creadores, como a la ufana exaltación de sus primeros estereotipos o la re-creación de los modelos tomados de la vida real.

El caso de las dos últimas películas citadas, extremos de periodos presidenciales muy característicos, 1940 y 1960, viene a mostrar, a exaltar, a patentizar una convincente actitud de las monjas, sobre todo cuando de conversión religiosa se trata.

La película de Elías, Leonora y Ma. Luisa Zea logran que su influenciable protagonista masculino, Rolando Miguel-De Córdova, descubre el solaz que el catolicismo proporciona.

Con sus acciones, con su primera negativa, con su "ejemplo", el convencimiento del otro sólo lo alcanza la mujer-religiosa; vía predilecta, ahora sí, para la transmisión de consejos piadosos, para la asunción de conductas "correctas" y que alagan a Dios... Pero en su predisposición, ¿cabe suponer que la monja conocía su "odio a los incrédulos y a los disidentes, la manía de perseguir"?...

Veinte años después, de nuevo se airea esa misma propensión monjil. Con la cinta del chileno Tito Davison, las situaciones melodramáticas cambiarán un poco, mas no en su contenido pueril.

Por un lado, la trama localiza un convento que vuelve a ser refugio sentimental para olvidar "épocas que no pudieron ser" (59). En él, otra vez flota "la promesa -conjunta- hecha a Dios", el conformismo o "resignación" que la madre superiora aconseja como letanía, y se presencia "la profesión de fe", ceremonial de las religiosas: "...el creyente, el eclesiástico, de uno y otro sexo, es falso porque está enfermo..." (60). Y la razón la tiene Nietzsche.

Del análisis apartemos por ahora a Monseñor Rodríguez-Benedico que habla, ante la mirada femenina, de "vencer a la tentación" y de las manoseadísimas "pruebas". Se olvidan por un instante -aunque se hagan sospechosas- las visitas domiciliarias a Ángela-Varela. Ignoraremos los regaños que sobre el egoísmo y el deber dar "su vida a los demás" propina a la mujer.

Más adelante, se conocerán cientos de curas que como éste conciertan citas para enamorados...(61).

Por otro lado, lo destacable ahora es la "ecuación" -para decirlo de alguna manera, dada la contrastada igualdad establecida- que la narración del film parece plantear.

Para nadie es extraño que el militar en las películas mexicanas sea, al mismo tiempo, un personaje "casafortunas", hombre despiadado e infalible hereje; pero también un individuo cuyos recónditos sentimientos pueden deparar lacrimógenas sorpresas. Seguramente en la exposición de esta figura se estaba gestando un nuevo cliché cinematográfico y tal pintura, que pretendía ser crítica y despreciativa, acaba siendo, cruel paradoja, edificante y muy benévola.

En La hermana blanca se reincide en esos y otros calificativos para la milicia "fílmica".

La adaptación Davison/Báez sobre una novela norteamericana recuerda, bajo su pareja protagonista, relevantes planteamientos que sobre la psicología social Freud indagaba, sobre todo cuando clasificó como "asociaciones artificiales" al Ejército -institución militar-

y a la Iglesia -institución religiosa.

La cinta, primeramente, concatena en Juan-Mistral al soldado con cierto rango reconocido, al juarista, al apóstata, a las Leyes de Reforma mismas; pero a la vez en su persona se representan las demás organizaciones sociales; una posición política, producto de momentos históricos determinados; el mundo ajeno; lo inadecuado, pero novedoso; y hasta el ruido exterior.

El otro extremo de la ecuación corresponde a Ángela. Merecerá un mayor detenimiento, dada su adquirida investidura monjil.

Contraponiéndose a las "extravagancias" de su terco enamorado, mientras éste sea distinguido militar, la mujer se hace enfermera voluntaria, pero el "modelo de vida" de sus "hermanas" se hace irresistible: será monja. Y en su acto de profesar, la religiosa profiere con su fe una ideología, una postura. El envés de luchar por los otros, los compatriotas, logrando para ellos y para el mismo participante un conjunto de normas reivindicatorias, intención del capitán Juan Escandón (62), lo representa Sor Ángela con su desconocimiento y su desinterés políticos, con una ubicación terrenal, sí, pero miedosa, volátil hacia "el más allá", e irreal.

En menos palabras, sin rodeos: al decidir curar leprosos, la elección femenina es la distancia -¿tal vez porque las órdenes religiosas serían suprimidas?-, la inactividad nacionalista y el compromiso limitado en la terapéutica. Asir para ella tarea así de repugnante -la descamación de la piel no es un espectáculo agradable- bajo altruista idea de "donación" -una muy sentimental entrega que no trascienda a "lo profano" evidentemente-, es preferir al quietismo como visión del mundo.

Tan ocurre de esa manera, que el instante "crítico" de la cinta, o sea, cuando el protagonista pretende "comprometer" a la religiosa para luego forzar su expulsión del convento, ella, temerosísima, rezará. Quizás en lo acallado de su petición infantil -recuérdese: "...en

la oración el hombre olvida que existe una barrera de sus deseos y se siente feliz en este olvido" (63)-, la monja eleva también un reproche silencioso a Dios por el engaño y el mal trato militares de que ha sido víctima. Aunque al final "sacrificada", gustosa, su misa, o chantajeada los acepte.

Aquella idea de "donación", característica nutriente de la vida monacal hasta hacerla acicate, leit motiv, es nada menos producto, otro ramalazo de ese catolicismo opresor. Sus procedimientos vejatorios, deguisados en bonté, son variados, si se valora toda la evolución histórica de esta ideología religiosa.

Ciertos escolares (¿increíble?), que gracias a la repetición obligada de los mandamientos de la Ley de Dios, por ejemplo, se han hecho algunos de los numerosos "fieles" de este tipo de sentencias. Feligreses adultos, los que viven su religión en actitud obediencial y estricta sumisión; éstos, cuya práctica religiosa es convencional y rutinaria, recitan, saben, también gracias al robotismo reiterativo, divisas piadosas, máximas, historias simbólicas y varios rituales domingueros o no.

Pero de entre las muchas coerciones sutiles que estas creencias ejecutan, hay dos (64) que desde el punto de vista sociológico resultan mayormente alienatorias. Primera: la entera tergiversación que el puñado de mitos católicos hace de las relaciones sociales. Deformación completa bajo un esperarlo todo "en la otra vida", "la mejor". Y de su cúmulo de dogmas botan a la casualidad: para el cristiano todo depende de la arbitrariedad divina. En la segunda medida coactiva ya hemos profundizado aquí (65), pero es imprescindible rememorarla, sobre todo por el nexo que se establecerá con la conducta monjil en las cintas mexicanas.

Uno de los fundamentos católicos es esa antropología dualista que distancia contraponiendo a "la carne" del "espíritu". En tal

confrontación, el cuerpo humano queda como lo "groseramente material y pecaminoso", "prisión del alma", mientras que el espíritu vale, como un plegaria, porque llega a Dios...

Así, por confinada, por asexual, la vida ascética se yergue sobrestimada. "Fuertes" por no ceder ante la fuerza de la sensualidad, por su resistencia, los monjes (as) dicen llevar "el mundo al claustro".

Mediante una que otra referencia y tres ejemplos cinematográficos, acertaremos su mentira "piadosa", aunque sólo se sospechen las causas auténticas.

En el Convento de Churubusco, manos femeninas administran los primeros auxilios a Miguel de la Peña-Negrete: son monjas que prestan sus servicios de enfermería. La escena sucede en El cementerio de las águilas.

Intencionadamente olvidado a las puertas de un convento, El niño de las monjas debió a éstas su crianza, su educación (?) y sus éxitos taurinos (66). Haciendo vida en comunidad con "santas mujeres", el muchacho protagonista, en definitiva, fue un "donado de Dios".

Tanto en la película de Iezama, como en la única aventura fílmica de Julio Villarreal, el viejo avaro de tantas cintas nacionales, se esboza el rasgo deliberadamente "humanitario" de las religiosas. Pero para lo que se pretende averiguar, será necesario retroceder siete años, encontrando, si no el estereotipo inicial, figuras monjiles igual de caritativas, pero más frescas en la memoria, enormemente más divertidas e interesantes...

Siguiendo siempre su intento de ubicación, con la primera escena de Águila o sol Arcady Boytler muestra una iglesia. Luego nos enteramos de que como en casi todos los asilos cinematográficos mexicanos, en éste también han dejado abandonados a un par de niños pequeños.

Con un manejo melodramático en virtud del cual padre atormentado tiene que desprenderse de su único hijo (obsérvese, ni el director ruso se escapa) por aquello de la indefensión infantil, por esa repentina ternura que al parecer sólo los bebés provocan, el argumento colocará en las monjas-nanas su mejor inicio narrativo.

En las secuencias posteriores, los pequeños personajes son hallados con admiración y regocijo; son mimados espontáneamente; son bañados con esmero; uno de ellos es festejado por sus tres lunares en el pecho; y serán cuidados con un cariño generalizado, creciente.

Pero tales inclinaciones sentimentales de las religiosas o tales "debilidades femeninas" (67) no son gratuitas. Para estas feminae subintroductae (68), dedicadas a la oración, a las mortificaciones y a los trabajos manuales, la llegada de un niño representa el atropellado regreso de su costosa sublimación. Entonces se conducen como las tías maternas, aquel pariente encargado de mantener la tradición religiosa cristiana y de "educar" a la juventud.

Como en los pueblos católicos unamunistas, las religiosas de este film de Boytler también se darán a la preparación mundana de sus niños asilados. Y en ello abiertamente no querrán obtener enaltecedoras calificaciones espirituales -dado caso, es el espectador quien las cataloga como bondadosas-, pero mediante tanta dedicación sí alcanzan "indecibles" satisfacciones sustitutivas.

Me explico: cuando la monja ha proyectado y puesto en Dios sus capacidades -según ella- más valiosas, en la susodicha "entrega" espiritual, la sujeto se ha deshecho de sus potencias propias y queda alienada de sí. Sublimación absoluta que destaja la libertad personal, el único acceso a sí misma, ¡a sí misma!, ocurre a través de Dios, por medio de plegarias, o de "sucesos insólitos" como el que inicia a la película.

Aunque la primera parte de Águila o sol aparente mínima importancia, este modesto análisis descubre que bajo la adoración divina de las religiosas y con sus quehaceres como niñeras y maestras, las mujeres, a merced de su dios, reclaman, replican, ruegan a Él les devuelva parte de lo que originariamente fue suyo. Y en su súplica, "que mi enajenación sea reversible" (sic), no exigen: se confortarán, se conformarán con que su Tutor les "preste" alegría, candor y paz; de ser posible, también alguna habilidad maternal, desconocida para ellas.

Como el Señor "todo lo concede", los hijos postizos de las monjas se criarán a su lado, aunque después las abandonen "para hacer su propia vida" demostrando al mundo lo muy contradictorio de su "educación".

Antecedente de la última obra cinematográfica de Fernando de Puentes, en Sor Alegría se había advertido "la felicidad" -algo medida- que brota de las vivencias monjiles. Mas la historia filmográfica del director de Canción de cuna, los matices casi originales del film y que el anterior cine mexicano apenas esbozaba, la suponen más susceptible de un ligero examen que la mencionada película de Tito Davison.

No sucede bajo la música de una melodía arrulladora. La narración fílmica ocurre alrededor de una cruz, infalible símbolo que marca para el espectador el sustituido tono melodramático de lo que verá.

Un convento nunca podrá ser un hospicio, muchísimo menos si es habitado por religiosas. La niña que en él creciera, por accidente, o por encargo paterno, encontrará en esas caras lánguidas que miran al cielo como quien desconía de una instalación eléctrica, a su(s) propia(s) madrecita(s).

Eso pasó con Teresa Marván-Fuentes. Su inesperado arribo al reclusorio monjil prendió en esas despiadadas mujeres ya no repitamos sus dotes de aya, o, posteriormente, su presteza didáctica, sino

además una alegría nueva, distinta.

A lo largo de la deformación educativa que en la advenediza realizaban, las dominicas aprendían, a ratos, a usar el sentido común; algunas hasta alcanzaban el ingenio escurridizo y algo de chispa, pero el abuso, los desmanes, ¡el pecado contra la humildad!, el descontrol, la orden de su superiora las hacen volver "a la cordura" y a la "modestia cristiana".

Entonces se contentarán con bien poco: primero, con el chismo--rreo que las hazañas adolescentes o "los problemas de la edad" de Teresa ocasionan para las pseudomadrecitas. Único aspecto, por otra parte, que mira a las religiosas como mujeres. ¿Se ha laureado ya el sexismo del señor De Fuentes?

Después, hubieran o no amparado a la recién nacida, las monjas se limitarían a -medio- dialogar con un hombre X "sólo lo indispensable", tras una reja, miradas -las de ellas, claro- a rabillo de ojo, con rostro cubierto, etcétera. Tras este detalle, atrás del enrejado, ¿no palpita acaso una cautelosa medida preventiva contra la violabilidad, aunque sea facial?...

Por último, todas y cada una de las dominicas proyectan, vivirán, en la persona de Teresa aquellos momentos "juveniles" que no tuvieron, ni experimentaron y que anulan para sí mismas. No obstante, Sor Juana de la Cruz-Marqués de seguro sí pudo revivir lo leve o intenso, eso no se sabe, que su inoportuno y finado novio logró conmover en ella.

En fin. Son las trabas en pos del sacrificio o "los gajes del oficio". Y como "las vocaciones las manda Dios" (69), las religiosas seguirán a pie juntillas el imperativo de Aquél: "...crían a la generación de los sexuales" (70).

Rasgando los diversos temas de anteriores películas del director, Yo pecador, la octava cinta de Adolfo Corona Blake, gana con Raíces (71) como la pareja fílmica poseedora de un gran número de

circunstancias, símbolos, personajes y atributos religioso-eclesiásticos.

Para conocer qué clase de vida monacal sigue José Mojica-Geral do en un convento peruano, para deducir y divulgar sus motivaciones de ingreso al claustro, no es inoportuno revisar, como lo hace el film, su amañada biografía. Tal revista clasificará al mismo tiempo varios elementos "piadosos".

Desde niño, José se manifiesta como predestinado, elegido, "llamado a-de-por Dios". Pasando por encima de una infancia ingrata -el protagonista soporta los rigores de ser el hijastro intruso, con escenas que reviven al niño muerto de Ustedes, los ricos (72)-, la encomienda materna a la Virgen de Guadalupe se alianza con San Francisco de Asís. De singular unión iconográfica (por tratarse de imágenes religiosas), quedará un brote infantil escondido, muy latente, que sólo el propio José, luego de sus dudas existenciales, después de su "ubicación terrena" y a lo largo de su "azarosa" vida, descubrirá.

La sagrada senda se abre a su paso: incrédulo, asiste a una procesión a la Virgen, en la que igual participan monjas, hombres con candelabros en las manos, niños, beatas portando escapularios. Primera revelación...

El ejercicio de la ópera exige renunciar a "ciertos goces". Mojica lo sabe, pero no se atiene. Una cantante extranjera encarna al pecado y a la desobediencia. Pero "los designios de Dios son inescrutables": José conoce al padre Agustín-Rambal y con él tiene su segunda visión "reveladora". La influencia sacerdotal se hace inminente; por ella, el cantante imagina la paz monacal; aprende, retoma, el "poder" de rezar ("Pídele a San Francisco por la salud de tu madre"); y tendrá una "dirección espiritual" prácticamente ya ineludible.

Última, terminante, la tercera visión del tenor acontece con el (supuesto) milagro. Con una sentimentalidad excesiva, propiedad esencial de la acción milagrosa, Virginia-Lamarque presencia la conversión religiosa de su hijo. Este decide hacerse monje, un "hermano

lego" agradecido al santo a quien deberá "eternamente" la salud de su madre.

Sería incierto y muy kitsch aseverar que el personaje de Pedro Geraldo entra a la orden franciscana, porque ya encontró la confirmación a su concepción religiosa que tan infructuosamente buscara en el mundo. También sería mentira suponer que su ingreso monacal obedece a una búsqueda de diferentes y más intensas experiencias emocionales.

Desde el momento en que el catolicismo ofrece a la devoción mas culina, a los monjes, una virgen adornada con todas las cualidades de una mujer bella e inaccesible (bajo un modelo estético muy a la Botticelli, por ejemplo), se comprende que la entrada a un convento abrigue varias motivaciones sexuales, asexualizadas.

El caso de Mojica que la cinta explaya, hace pesar sobre todo a la fuerza edípica por encima del resto de impulsos libidinosos. Veamos el porqué:

La infancia de José transcurre en San Gabriel, pueblo jalisciense. Ahí, al mismo tiempo que sufría los desplantes machistas de un padrastro, se amparaba en el regazo materno. Pasan los años. Después del éxito que su carrera artística le brinda, dsea, instalado en una altura socioeconómica ampulosa, el protagonista "construye en Hollywood, para Virginia, una casa igual" (73) a la de sus recuerdos (¿traumas?) infantiles.

El deseo se concede. La residencia se edifica, con todo y mamá dentro, como una prolongación del bienestar, de aquel refugio, de aquella protección que únicamente, según parece, esa mujer puede dar. Viene el "milagro", el volver-a-creer de Mojica y la agudización del sufrimiento: su madre muere, mientras él canta; con ella se desmorona también el amparo.

Entonces la determinación de "entregarse a Dios" se asienta cada vez más. En su ingreso al monasterio, ¿no hay un edipo flotante?, ¿no

se encubre un deseo de permanecer fiel al amor de la madre?. Sin lugar a dudas, el convento es, nuevamente, representación externa del útero, claustro materno.

Película religiosa por antonomasia, Yo pecador finaliza con la ordenación sacerdotal del protagonista. En tales escenas, durante toda la narración fílmica más bien, la intención del director y la de los mitos católicos se hace una: enaltecer, mediante imágenes dolorosas y personajes dolientes, "el drama de la salvación" y el ideal monástico.

Dirigidas a los ojos del corazón, seguidoras de la ley del sentimiento, ésta, las muchas otras cintas "monjiles" (llamadas así para efectos de clasificación) inventan a Dios y al fervor para que sus participantes huyan de sus melodramáticos problemas, bajo una espesa, proselitista idea de rebaño religioso. Pero lo más enfadoso y característico de todas ellas es esa redención tan magnánima como hipócrita de que han sabido dotarlas sus realizadores.

Lejos de su primera versión alemana, realizada en 1931 por Léontine Sagan, Muchachas de uniforme, del también alemán Crevenna, representó algo inusitado dentro de los márgenes monjiles del cine nacional.

Esta segunda adaptación literaria se aleja mucho de la "obra clásica" y de ser un "filme femenino", como califican a Mädchen in uniform René Jeanne y Charles Ford (74). La película mexicana, sin embargo, contiene atributos —algunos ya vistos en otras cintas del género; otros, manifiestos; varios, muy revestidos; pero casi todos interpretativos— desusados, arbitrarios e interesantes.

Con personajes cándidos e inofensivos, Manuela-Dillían—Lucila-López, el acobardado film de Alfredo B. Crevenna no puede presentar un colegio de monjas como centro de depravación. La dirección cinesatográfica ni siquiera trata de insinuarlo, aunque sí

muestras, dentro de los confines del internado femenino, algunas coincidencias valiosas para el análisis. Los ejemplos abundan.

Está, como el primero de ellos, la profesión de Lucila. El hecho de que ésta sea maestra de literatura -si fuera de matemáticas no sería lo mismo evidentemente- aumentará el acceso protector, la acogida, el encariñamiento, el enamoramiento reservado de Manuela. Recuérdese que sin ser religiosa todavía la profesora personifica a esa "tía materna" que ya conocemos.

Otra vez, segundo ejemplo, la reclusión altera la actividad psíquica de sus practicantes. Siguiendo una conducta aninhada, muy de la Billián, Manuela extrema su represión, crece en sus frustraciones y cercena su libertad sexual -si es que en alguna ocasión la obtuvo. Pero se le ocurre emborracharse. Por el imperdonable desfogue que los efectos alcohólicos favorecen, la protagonista es encerrada en una celda y castigada con un confinamiento doble. Su "falta" fue revelar, rebelarse, expresar verbalmente un enamoramiento "impuro", condimentando aquella disimulada declaración con la fijeza de una mirada "impropia".

Un tercer ejemplo lo representa el suicidio. La resolución de matarse en Manuela equivale a "limpiar", a subsanar el alma de tan gruesa "osadía"; es la última forma de purificación final; y buena vía catártica "para llegar a Dios". ¿Pensó Crevenna que la tragedia de los homosexuales tiene un fondo de angustia, porque presienten lo inestable y prohibido de sus relaciones?

Las decisiones drásticas no se apasionan en la maestra. (¿A menor placer, mayor cultura?) Con su sentimiento de culpa, Lucila ingresará a la orden religiosa proviéndose ella misma su castigo sublimado. Quizás en su autoimposición de castidad, con su "voto", la nueva novicia logre acrecentar la vehemencia y la intimidad de su inesperada inclinación monjil.

De lo que pasó en este "internado de obsesiones paralélicas" (75), sólo logro extraer un par de ideas concluyentes, mismas que la

cinta enredó en honor a sus intereses "aleccionadores", de dizque intriga y de atracción melodramática.

Primera. La película de alguna manera aborda el problema homosexual, pero con intenciones regañonas. Mujer "perversa", corruptora potencial, la lesbiana es el elemento "atrevido" de la narración fílmica; es el factor morboso. Este intento cinematográfico de Crevenna no debe jactarse de haber ventilado un expediente de lesbianismo, porque la presunción sería inexacta e irrestricta. El film "impacta" en tanto expositor de un impulso sexual visto como aspecto psíquico, carga in mente, y no como la implicación biofisiológica de la sexualidad. Dato este último que sugiere hablar más de homoeroticidad que de homosexualidad neta.

Segunda. Sin recovecos ni sermoneo audible, abiertamente, la cinta extiende una faceta del pensamiento católico tan cotidiana en nuestra cinematografía que ya a nadie sorprende: con la muerte de la mujer muy claro se manifiesta el sexismo religioso, esa misoginia que acarició el suicidio de Manuela, y un catolicismo cien por ciento antifeminista.

NOTAS.

- (1) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (2) Este aspecto se amplía a lo largo del apartado "sacerdocio".
- (3) Véanse más datos en la filmografía...
- (4) La ironía se refiere a Duelo en las montañas y a Fe en Dios, respectivamente. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (5) Sobre el tema, se recomienda la lectura del comentario correspondiente a la película, en la Historia documental del cine mexicano, tomo II, pág. 258.
- (6) (7) (8) (9) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (10) El aspecto se ampliará en "los objetos religiosos predilectos".
- (11) Me refiero a ¡Qué bravas son las costeñas!, película realizada en 1954. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (12) Sentencia tomada de uno de los diálogos de la cinta. (¿Llor a Sigmund Freud?)
- (13) Véanse más datos en la filmografía...
- (14) Unamuno, Miguel de. La agonía del cristianismo. Véanse más datos en la bibliografía general.
- (15) Feuerbach, Ludwig. La esencia del cristianismo, pág. 137.
- (16) Expresión tomada de uno de los diálogos de El capitán aventurero. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (17) Véanse más datos en la filmografía...
- (18) Protagonista de Lo que no se puede perdonar.
- (19) Unamuno, op. cit., pág. 25.
- (20) Sartre, Jean-Paul. El ser y la nada, pág. 508.
- (21) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (22) Expresión tomada de uno de los diálogos de la cinta.
- (23) Una salvedad: "perturbador", por ende, externo; externo, por ello, perturbador. Así se hacen los sinónimos en el cine mexicano.
- (24) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (25) Según los datos de Filmográfico, octubre de 1934.
- (26) (27) Véanse más datos en la filmografía fundamental.

- (28) Freud, Sigmund. Psicología de las masas, pág. 142.
- (29) Admito que es mucho suponer.
- (30) El fantasma del convento, Dos monjes, Hombre o demonio y El monje loco. Mayores datos en la filmografía fundamental.
- (31) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (32) Feuerbach, op. cit., pág. 164.
- (33) Fromm, Erich. Psicoanálisis y religión, pág. 87.
- (34) Freud, Sigmund. El malestar en la cultura, pág. 214.
- (35) El calificativo denota "lo propio del espíritu"; está empleado en el sentido de "anímico", pero muy aparte de cualquier connotación religiosa.
- (36) "afectaciones", para escribirlo con más corrección.
- (37) Según el comentario que sobre la película hace García Riera en el primer tomo, pág. 80, de su Historia.
- (38) Sobre el tema de la muerte en el cine nacional ya se habló. Véase el capítulo I, inciso (h), de este ensayo.
- (39) Simplemente, porque no he podido verla.
- (40) Leñero, Vicente. Pueblo rechazado, pág. 36.
- (41) Apocalipsis, 12, 7-8.
- (42) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (43) Véase el cuadro de cuantificación de frecuencias.
- (44) Protagonista de la película mencionada.
- (45) Documentos del Concilio Vaticano II, pág. 20.
- (46) La autoridad social (moral) de la figura del obispo, su pater nalismo, es un aspecto que se ampliará en el capítulo III del presente ensayo.
- (47) Quiero recomendar el comentario que sobre esta película escribió García Riera en el tomo II, pág. 263, de su Historia.
- (48) (49) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (50) José Luis Aranguren, La crisis del catolicismo, pág. 49.
- (51) Datos tomados de la sinopsis del argumento de la cinta en la Historia documental del cine mexicano, tomo IV, pág. 38.
- (52) Feuerbach, op. cit., pág. 75.

- (53) O sea, las reglas del monacato.
- (54) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (55) (56) (57) Expresiones tomadas de varios diálogos de la cinta.
- (58) Tal vez para que después le programaran una "inmortal" serie televisiva.
- (59) Expresión tomada de uno de los diálogos de la película.
- (60) Nietzsche, El anticristo, pág. 114.
- (61) Se refiere al capítulo III, dedicado al sacerdocio en el cine mexicano.
- (62) Lógicamente, se hace referencia a los resultados que la promulgación de las Leyes de Reforma preveían.
- (63) Feuerbach, op. cit., pág. 124.
- (64) Para la autora de la presente investigación son las más indigestas.
- (65) Véase el capítulo I de este ensayo.
- (66) Según los datos de la película.
- (67) Como las llamaría un "buen" sexista.
- (68) Es decir, monjas-virgenes.
- (69) Expresión tomada de uno de los diálogos de la cinta.
- (70) Unamuno, op. cit., pág. 90.
- (71) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (72) Película de Ismael Rodríguez realizada en 1948.
- (73) Dato tomado de la sinopsis del argumento de la cinta, aparecida en la Historia, tomo VII, pág. 214.
- (74) René Jeanne y Charles Ford, Historia ilustrada del cine, tomo 2, pág. 175.
- (75) Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano, pág. 284.

"El bien y el mal, lo cierto y lo falso están determinados por el rebaño".

Erich Fromm.

d) La institución: una organización jerárquica y despreciativa.

Dentro y fuera de los límites cinematográficos nacionales, lo que menos se rechaza de la Iglesia es su estructura como institución social, como jerarquía discriminatoria y como administración ideológica.

Con objeto de deducir cómo estas tres culpas eclesiásticas se infiltran en varios filmes mexicanos, vale el esfuerzo de estudiarlas más detenidamente. Así, se abordará el aspecto "fromal" de este enorme ghetto.

Muy distante de su interpretación antigua, ecclesia o ek-klesia, la Iglesia ya no es, por encima de los discursos papales navideños, "reino de Dios", ni el de los cielos. Mucho menos la "ciudad edificada sobre un monte, para que pueda ser vista por todos" (1). Considerarla en estos momentos "red" que recoge peces buenos y malos sinceramente resulta hilarante.

Si a partir de Constantino se pone fin a las catacumbas y a aquella "secta de judaísmo" para convertirse en "iglesia" establecida, reunión de cristianos; si ésta era vista como "fundación del Redentor" que alumbraba el camino terrenal hacia la patria celeste; si antes fue poseedora "oficial" del poder divino, el aquí-ahora delata la inexistencia de tales antiquísimas características.

Desde su aparición y durante su desenvolvimiento histórico, la institución eclesiástica se ha hecho objeto de infinidad de organizaciones, de interpretaciones y de carencias. "Congregación de todos los creyentes que miran a Jesús como autor de la salvación y principio de la unidad y de la paz" (2), o bondadosa "prolongación" de la

presencia del Señor, la Iglesia ha sabido destacar de entre sus capacidades múltiples la importancia de la jerarquía.

Bajo una serie de categorías rígidas, verticales e inmóviles; vinculada a la organización estatal de X época, la institución religiosa ha sido tomada como "esposa de Cristo": incorrupta, honrada, dócil, dueña de una sola casa, guardiana pudorosa de la santidad de un único lecho, etcétera. Y de sus "virtudes" pueden entresacarse fácilmente los niveles sexistas, muy propios del catolicismo, y el contraste evidente.

Hay otros ordenamientos. Alguno de ellos, por ejemplo, contempla a la Iglesia como una persona (varón, quizás) en cuyo cuerpo, externo y visible, se integran los bautizados; y en cuya "alma" se incluyen tan sólo "los que están en gracia de Dios".

Los estudiosos de la religión católica, de su institucionalización, distinguen el paso de una jerarquía eclesiástica muy primitiva, papa-obispo-sacerdotes-diáconos-pueblo, hasta llegar a ésa que escalona, desdeñosamente, a una iglesia triunfante, otra iglesia "paciente" (o los souffrantes) y una última que "milita" en la tierra. Las enseñanzas doctrinales infantiles supieron colocarnos, haciéndonos creer, en ésta bajo un concepto de "fieles" o pasivo laicado sumiso y receptor.

Lo repito, hay muchas otras gradaciones que la sociedad clerical asume, respeta, hace respetar, impone y reconoce. Una muy en particular mira ala "alta jerarquía" no como poseedora del monopolio del poder, sino que, empeñosa, la considerará "mediación" entre el Espíritu Santo y los creyentes. Otra, por su parte, delegará poderes sobre jerarquías secundarias sean "de orden" (administración de sacramentos y ejercicio de ministerios sagrados), sean de "jurisdicción" (Sumo Pontífice, episcopado, presbiterado, vicarios, etcétera).

Pero ya no trataremos de encontrar todas esas barreras que entre idea de Dios y hombre la Iglesia, franca institución jurídica, ha

levantado. Baste apuntar, para efectos de la investigación, que en ellas se justifica, fuerte, invasoramente, la idea de autoridad.

Pretextando un "alto" y delicado encargo, en el uso y abuso de su autoritarismo, la institución eclesiástica se impone tareas de magisterio, de ministerio sacerdotal y sobre todo de gobierno pastoral. En función de esta última labor, la Iglesia se sentirá con derecho "de dictar leyes y normas conducentes al cumplimiento de la misión que le ha sido encomendada" (3). O sea, la autoridad regente de la Iglesia está en su poder jurisdiccional, más que bajo la achicada influencia de sus "siervos". Dirección que rige y manda a los fieles en orden a su dizque salvación y a una supuesta santificación. ¿Corroboraciones del dato? He aquí una afirmación del Papa Pío X (1903-1914) como mejor muestra ideológica: "...la multitud no tiene más derecho que el de dejarse conducir y seguir a sus pastores como un rebaño obediente" (4).

Representación social de las creencias, la Iglesia es entonces una de las mejores medidas proveedoras de un -por llamarlo así- "credo" bien determinado. Dado este carácter tan importante, se establece ya un nexo que acercará al aspecto eclesiástico formal con el cariz real de la institución religiosa de nuestros días.

(La cercanía de ambas faces y su contraste de seguro hallarán aplicación en algunas observaciones fílmicas)

Cuando el cristianismo dejó de ser una secta (pertenencia voluntaria, limitada y exclusiva; alto grado de fervor religioso, etcétera), una religión ilícita, para devenir en iglesia-congregación o "pueblo de Dios", asumía una actitud triunfalista imponiendo sus valores, como decía Unamuno, "a cristazo limpio". Y quizás en tal victoria obtenía su ingrediente principal.

En su edificación como "reino", la Iglesia de los cristianos se adornaba con la nota de su universalidad, pero, al mismo tiempo, no arrebatava "a ningún pueblo bien alguno temporal, sino al contrario,

las facultades, riquezas y costumbres propias de los pueblos, en lo que tienen de bueno, las favorece y asume; al recibirlas las purifica, las fortalece y las eleva" (5).

Bajo el régimen feudal -con su modo de producción apoyado en la servidumbre del campesino respecto al terrateniente-, la religión hablaba del carácter "divino" de la explotación. Y el intenso papel ~~que~~ ^{que} aquélla jugara dentro de la vida social europea, propició el reforzamiento de las organizaciones religiosas. La Iglesia se convertía así en la más importante fuerza político-económica del momento.

Se instaure oficialmente la catolicidad. El cristianismo deja de ser, no más, una religión curativa e individualista; con su monoteísmo ya vigente pasó a representar "un freno para el progreso social" (6). La Iglesia, bajo su estructura episcopal que veneraba más a los poderes de la sociedad que a Dios, establecía sus tres aspectos centrales con el templo, con su doctrina y en su código moral. Entonces se levantaba como un cuerpo social separado de la realidad "mundana" y colocado frente al mundo; entonces se aplicaba en la protección de su jerarquía -Iglesia por antonomasia-, y se pule para administrar religión -mas no religiosidad.

Sin pretender ser contestataria, al no dar respuesta a las exigencias del medio ambiente terrenal que propició su aventura, la institución clerical católica se anexa a todas las grandes religiones socialmente reconocidas que violan y pervierten los mismos principios de la libertad, en cuanto se convierten en organizaciones gobernadas por una burocracia religiosa. Según Fromm, "ya no se venera a Dios, sino al grupo que dice hablar en Su nombre" (7).

Era natural que la Iglesia señalara como "enemigos del alma" al mundo -versus proceso de concientización-, al demonio -versus desmoronamiento de una parte de su sombría esencia- y a la carne

-versus el ejercicio libre de la sexualidad humana. Alentarlos, admitirlos sería para ella autodestruirse, sería demoler sus propios y viejos cimientos. Mejor, para maximizar la intimidación del creyente, redactará grueso código moral, moralista.

Las "leyes" a seguir se reformaron desde el mismo siglo XV italiano. Al fundarse la Compañía de Jesús, luego con el Concilio de Trento y su primer llamado de unión para toda la "ecumene", se puntualizó una "fe católica", un pecado original generalizado, los sacramentos, comunión bajo dos especies, misa, existencia del purgatorio, "enseñanzas" diversas, simbólicas narraciones; invocación, veneración y reliquias de los santos y sobre sagradas imágenes; amonestaciones como requisito del matrimonio; y muchos etcéteras...

El miembro o súbdito de la institución religiosa, laico o dirigido, gente que nació ya perteneciendo a ella con una inmersión automática, tácita e involuntaria, introyectaré como propia (!) escala de valores ideas tétricas como el infierno, la unión mística con la deidad en la degustación de la sangre, el temor; el creyente hará suyos los intereses ya creados como la fortificación familiar, el aplauso a ciertas autoridades políticas y el rechazo a la "modernidad", léase contemporaneidad.

En tales circunstancias, con sutileza y disimulo, la Iglesia, forma de ideología, sirve hoy como uno de los principales defensores de una estructura social determinada, "aun cuando el Estado imponga una severa autoridad, o sancione y apoye la explotación económica de las clases inferiores" (8).

Las acciones del clero se justifican, aprovechando la lejanía, en la "infalibilidad pontificia". Los historiadores, los teólogos más informados y los que están atentos a las características del hombre agrupado explican, apuntan y demuestran como función causal de las instituciones eclesásticas a la socorrida "necesidad de la ideología religiosa" -o necesidad psicológica de religión- y el bla bla sobre nuestra naturaleza gregaria.

Si bien son innegables los argumentos que la escolástica medieval proporcionó en pro de tal necesidad; si bien es legítimo el imperativo humano de vinculación y pertenencia a la agrupación; si resulta auténtico que "no hay nada inhumano, malo o irracional que no proporcione cierto consuelo si es compartido por un grupo" (9), también es constatable el hecho de que "la Iglesia no es más que un aspecto de la sociedad, y que se confunde con ella: guardiana de las cajas fuertes, del orden establecido, jerarquizada por ella misma, gobernada por las intrigas y las relaciones, escalera de servicio por la cual se puede penetrar en el gran mundo, (...) debe caer junto con el árbol seco de la sociedad burguesa, sobre la cual se arrastra con sus parásitas ventosas" (10).

Hasta aquí se ha reconocido al aparato clerical como órgano de la reacción burguesa y como sutil defensor de la explotación y del embrutecimiento de sus numerosos agremiados. Se supo cómo la Iglesia -más allá, pero en virtud de la religión- se tornaba en una burocracia cuya influencia persuasiva se dirigía, con ayuda del condicionamiento psicosocial, a la conciencia de las personas. Toca ahora mirarla desde su postura preponderante y de dominio, re-creando principios pseudoéticos.

La moral "eclesiástica" se reduce a mandamientos "revelados" o elaborados por el pensamiento del hombre; representan mandatos religiosos. Recuérdese que no son ni la administración eclesial, ni las creencias las que han dictado los estatutos a seguir. Dado el caso, lo único que cabe atribuírseles es la "santificación" de tales normas que indiscutiblemente surgen sobre la base de un régimen social específico.

Y de entre sus reglas o patrones conductuales (sumisión, rezo, sentimiento de piedad, conformismo, arrepentimiento instantáneo, apatía, purgaciones, recogimiento, ritos, reverencias, credulidad mágica, etcétera) sobresaldrán tres "valores": tradición, orden y patria; trilogía que, por otro lado y debe anotarse ya, será enalte

cida en el contenido e imágenes de varias películas mexicanas.

Se dice que formamos parte de la "civilización audiovisual" y que se vive una cultura de masas. Las repercusiones del cine, de la radiodifusión, de la pantalla televisiva y sus efectos públicos son por tan sabidos, incuestionables. Pero por encima de lo evocador de la iconografía fílmica, por encima de una radiodifusión substancialmente ubicua y por muy fría e intrusa que sea la televisión, la Iglesia sigue mostrándose como el único canal tradicional, regular, natural, oral y memorial de comunicación a macrogrupos: "buena" forjadora de adultos, (algunos) jóvenes y niños.

Cuando sus cánones ideológicos se cuelan en una narración cinematográfica, los resultados se hacen evidentes: surge el reforzamiento mental colectivo y la reorientación del comportamiento.

Podemos anticiparnos diciendo que la imagen de la institución religiosa en el cine nacional es aquella adúladora de una iglesia (en cuanto organización jerárquica) cerrada, bien definida en sus expectativas, y con rigurosa separación entre los de "dentro" y los de "fuera". Pero será con algunas películas mexicanas como se ejemplifica que esa actitud tan eclesiástica como miope.

Las cintas que de la filmografía general se han seleccionado como "modelos de características netamente eclesiásticas", por así decirlo, fueron realizadas durante la década de los cincuentas. El hecho sociológicamente ofrecerá un contraste algo alentador: en los años siguientes se observarán filmes que si no carecen de recurrencias religiosas, dado el sexenio lópezmateista, el tono de las mismas anuncia ciertos cambios, quizás por la trascendencia ecuménica del nuevo Papa Juan XXIII.

Para el presente análisis, Fernando Méndez aporta dos películas: Fierrecilla y Fugitivos (11). Por la sinopsis del argumento de la primera, Carlos-López Moctezuma obsequia parte de sus riquezas al templo del pueblo. Aunque el donativo tal vez se invierta en el

mejoramiento del santo edificio, la intención del protagonista semeja una forma de agradecimiento por el tesoro hallado, especie de retribución del favor concedido, más que un desprendimiento espontáneo y generoso. El regalo cuantioso no va con vistas a una parroquia pueblerina más decorosa, ni para su mejor mantenimiento. Se ofrece a toda la institución eclesiástica bajo una sugestión personal y enfermiza del desmerecimiento.

Si lo anecdótico de Fugitivos es la vulneración de que se hace víctima a un cura, con la impresión de la "falta de respeto" a la autoridad moral, por ahora lo interesante es saber que Jacinto-More no ha secuestrado a un sacerdote "para que se encargue de la iglesia abandonada del pueblo" (12) y con ello confirmar, como parece hacerlo el argumentista, la tradición de que un templo no es la casa de Dios ni refugio espiritual si no hay un "elegido" que administre sacramentos y controle desórdenes.

Un divorcio, de Emilio Gómez Muriel, sirve de base argumental melodramática para una de las tantas películas quasi religiosas de Miguel Morayta, Cara de ángel. En ambas hay súplicas infantiloides, llantos femeninos infalibles, reconciliaciones conyugales y un deseo vehemente de legitimación socio-marital.

Cuando Gui-Gui se propone la unión eclesiástica de sus padres; cuando Cristina-López, pasando por alto las distintas convicciones religiosas de su pareja, pide a Alberto-López Moctezuma que se casen por la iglesia católica, las dos mujeres (porque esas actitudes no son de niña) protagonistas exigen no se diga ya el reconocimiento "ante los ojos de Dios", sino la aprobación social de su institución familiar. Hartas de esa impresión de "anormalidad", del escándalo, de sentirse fuera de grupo, consiguen integrarse, también mediante plegarias fervorosas, a su statu-quo anhelado.

Rogelio González aprovecha una pieza teatral de Salvador Novo para la adaptación cinematográfica de la culta dama. En ella, la pre

sencia de un personaje cardenalicio no por incidental deja de ser representativa y muy reveladora.

El cardenal de la película, aun con poca participación narrativa, es una "dignidad" eclesiástica que se define en el ejercicio de su oficio: no únicamente visitará casas de maternidad -refugios femeninos, al fin- para bautizar y "santificar" hijos naturales e "ilegítimos", sino además asistirá a convites lambiscones que para él, prontamente, se han organizado.

Como la del arzobispo, como la de un Primado, la figura cinematográfica -o no cinematográfica- del cardenal es la del "prestigio" ante los otros; es la fantasiosa y estúpida idea de estar más cerca de Dios en cuanto más cerca se esté de un "alto" prelado. Asimismo, el cardenal, con su púrpura favorito, encarnará en este film de González a toda la institución religiosa conjunta, destacando, claro está, la más elevada de las jerarquías clericales señaladas por el Papa o por papá. No en balde una de las funciones cardenalicias es aconsejar...

Optimistas y utópicas resultan casi todas las sugerencias/peticiones que Pío XII hace para el "mundo cinematográfico" (13), sobre todo aquéllas que versan sobre el manejo y contenido fílmicos que deben dársele al Ideal Eclesiástico o "la Iglesia de Cristo" en relación con el público espectador.

Entre sus solicitudes está que el film "inspire al espectador comprensión, respeto y devoción hacia la Iglesia; y a sus hijos, alegría, amor y un como santo orgullo de pertenecer a ella" (14). Del último par de películas examinadas, extraigo la de Jaime Salvador, ¡Ay...Calypso, no te rajes!, para demostrar qué distante está la observación teórica del hecho fílmico consumado.

Bajo su paródico título escandaloso, la cinta hace intuir en la tía Eulalia-Frank -tía unamunista, tía de los protagonistas "calave

ras"- el deber punitivo de sus sobrinos de cantar en el coro de la (otra vez) pueblerina parroquia.

Con una clara intención de "meterlos al orden", en franca práctica represiva y manejando la obediencia de aquéllos, tanto la tía como el film exalterán el castigo bajo la entonación de cánticos piadosos y disciplinados -nótense la abundancia de ingenuidades y boberías-, y la vida aldeana tranquila y "en paz de Dios". Aunque, después, pasado un tiempo del melodramático western, los tres personajes centrales entonen otro tipo de melodías en la capital.

En Cada hijo una cruz, Juan Bustillo Oro, un director mexicano que de veras agotó los elementos y recursos eclesiásticos en sus abundantes realizaciones cinematográficas, tocó desinteresadamente, de soslayo y con cierta timidez el asunto "divorcio versus matrimonio religioso". Su visión sin alternativas ni resoluciones es tan vaga y tan limitativa, a un mismo tiempo, como la mera actitud eclesiástica al respecto.

La adaptación cinematográfica de este ya conocido argumento sólo se detiene en mostrar el escándalo de unos padres ante el estado civil y la edad del nuevo pretendiente de su hija.

Y el hecho de que don Sebastián-Mendoza se haya divorciado tres veces y, por ende, no pueda contraer nupcias religiosas no únicamente levanta de admiración las cejas paternas: el rechazo se extiende en toda la mentalidad judeocristiana y clasemediera de la época.

La dirección cinematográfica, con este realizador inclinado en presentar "conflictos" familiares más o menos serios, (Sólo Veracruz es bello, Cuando los padres se quedan solos, La sobrina del señor cura, Padre contra hijo, etcétera) logra "hacer caer", representar, consolar y hasta premiar a esa Amalia-Olivier tan ambiciosa.

Gómez Landero y Bustillo Oro/argumentista, juntos, permiten aquel desusado enlace matrimonial; sin embargo, castigarán a la muchacha con la infelicidad instantánea, pero también confortarán a la "hija pródiga" permitiéndole el acceso a la casa materna.

Como ya se ha dicho en otra parte, las "culpas" femeninas en el cinematógrafo mexicano pueden llegar a ser perdonadas. Por ello, quizás el personaje de Maricruz Olivier es recompensado con la disposición amorosa de Luis-López: un novio "modelo" del gusto familiar, joven, paciente y, eso sí, muy católico.

Aunque no abiertamente, los personajes que aquí deseo hacer principales, Amalia y Luis, están representando varias de las actitudes religiosas que la institución eclesiástica ha dogmatizado.

En la activa muchacha se personifica el falible creyente. El pecar de éste y el de todos los "fieles", como el matrimonio civil de Amalia, dará lugar a la contrición y al arrepentimiento. Y en la asunción de ambos sentimientos, "las puertas del cielo" (o las de la institución clerical) se reabren. Así, el progenitor de la "pecadora" vivifica en la tierra al Dios-Padre; pero, por su edad, al pobre Luis corresponderá encarnar a un Jesús tolerante, acogedor y bondadoso (15).

No obstante que han sido muy someramente analizadas, ¿en cuál de las anteriores siete películas puede decirse que la Iglesia aparece "radiante en su aureola de 'Santa Mater Ecclesia': Santa Madre, en quien se confía, a la que se une, en la que se vive, de la que el alma y lo más íntimo de su ser sacan la perfección humana y las riquezas eternas" (16)?

Para obtener alguna respuesta, cabe releer aquel anticipo nuestro que rezaba: "...la imagen de la institución religiosa en el cine nacional es aquélla adúladora de una Iglesia (en cuanto organización jerárquica) cerrada, bien definida en sus expectativas, y con rigurosa separación entre los de "dentro" y los de "fuera".

"...y Dios se ha convertido en el ídolo de muchos".

Erich Fromm.

"Encuentro al poseyente en y por el objeto que posee".

Jean-Paul Sartre.

e) Los objetos religiosos predilectos.

En un manual de instrucción religiosa, aprendí que para la remisión de la pena temporal debida a MIS pecados, la Iglesia pensó en recurrir "sobre todo a los méritos infinitos del Señor y a los de la Virgen y de los Santos" (17).

Por otro Curso superior de religión, me entero que las imágenes de aquellos "santos" intercesores pueden recibir culto, porque ello "nos mueve a imitar sus virtudes y nos asegura su protección" (18).

Ahora, por Nietzsche y otros observadores del cristianismo, se sabe que eso de "honrar las reliquias de los santos, porque sus cuerpos fueron templos predilectos del Espíritu" (19) fue clara absorción de dogmas y ritos de todos los cultos subterráneos del imperio romano.

Surge el arte sacro. De aquellas manifestaciones artísticas religiosas, sus artesanos, "instruidos por la Iglesia", quisieron hacer desde los objetos del culto cristiano hasta signos y símbolos "de las realidades celestiales" (20).

Como se intenta realizar un análisis sobre la veneración de los fieles hacia estas imágenes sagradas en el cine nacional, no podemos ni debemos limitarnos a las anécdotas históricas.

Para Émile Durkheim, la religión es "un sistema unificado

de creencias y prácticas relativas a cosas sagradas, esto es, a cosas que han sido colocadas aparte y están prohibidas; creencias y prácticas que unen en torno a una misma comunidad moral" (21). Si tomamos la anterior definición como punto de partida, se estará considerando a la actitud religiosa como un hecho social por cuyos efectos los hombres adquieren sus ideas piadosas y su fe de los grupos en los que viven; más que una experiencia íntima, la religión será aquel amasijo de creencias, ritos y objetos con una cualidad "santificada" por la reacción colectiva de todo el grupo.

En determinada situación social, cuando el individuo se reconoce impotente ante su realidad circundante y "asfixiado por las fuerzas externas" (22), cuando adquiere conocimiento de la misma en circunstancias de temor por la muerte, la actividad de abstracción de su mente cobrará una enorme importancia. Así, el monoteísmo -"ente creador"- y las imágenes religiosas, ya como claros elementos colectivos, surgen sobre la base de conceptos abstractos.

Y la adoración de tales objetos reflejará "lo general" -opresión social- por medio de "lo singular" -fe personal.

Al deformarse así la visión colectiva del mundo, estamos ante lo que Sújov observa como la base de cualquier religión: "la deificación de los objetos y de los fenómenos de importancia práctica para el hombre" (23).

Se ve, pues, que la línea de desarrollo religioso ha viajado desde lo material hasta lo espiritual, desde lo concreto hasta lo abstracto; y ese trayecto permite descubrir en el cristianismo, una de las religiones "superiores", simples objetos materiales que se sacralizan.

El cristiano edifica, visita "santos" lugares, conoce recipientes sagrados y no ingiere temporalmente alimentos que su religión prohíbe. Para Nathaniel Micklem no es difícil demostrar que la venación respetuosa de reliquias, amuletos y escápularios está muy

cercana a las ideas primitivas del mandá-tabú.

Todos los objetos que los Documentos completos del Vaticano II (24) clasifican como "sagrados" (templos, altares, sagrario, baptisterio, toda la gama estatuaría, etcétera) poseen bajo formas atenuadas esa fuerza mágica y difusa, impersonal llamada maná. Pero quizás por lo que implica de sagrado, peligroso, o temido, el tabú se hace el más importante y regidor factor objetal.

Según Freud, las fuentes del tabú nacen en el temor a la acción de fuerzas demoníacas. Los objetos del culto cristiano de hoy no se rigen tanto por el miedo a la ira del "espíritu enemigo". La veneración de imágenes religiosas obedece, más concretamente, al "temor sagrado"; característica de la que también hablara el médico austriaco (25).

Si las restricciones tabúes no emanan de ningún mandamiento, si extraen de sí mismas su autoridad, si presentan -al parecer freudiano- un origen desconocido, se contemplan las condiciones propicias para la formación del fetichismo.

Desde la palabra portuguesa feitizo, desde el término latino factitius, fetiche significó magia, sortilegio, maleficio, amuleto que designaba cosas materiales.

Un fetiche debe su eficacia a la "presencia" espiritual que "habita" en él. Una piedra, pedazos de metal esculpido, el trozo de papel que exalta la imagen de la maternidad pueden ser -y de hecho son- algo mucho más trascendente a la luz de la fe. Ya no será piedra, simple metal, o mero papel. El creyente carga los objetos religiosos con un poder misterioso; en ellos hace vivir espíritus ocultos, concebidos semipersonalmente; y los creará sagrados por "quienes" ahí moran.

Estamos frente al verdadero fetichismo: frente a una, según Vasconcelos, "fuente de religión" (26) que adora figuras materiales por sí mismas, nunca por un posible carácter simbólico.

La Iglesia católica se jacta de que el "reino de Dios" es interior y por ende irrepresentable con imágen s terrestres. Inclusive las desdenará, tal y como lo hace su vocero Ludmann, por "fragmentarias" e "incompletas". El auge de los amuletos y del fanatismo religiosos aplasta toda jactancia por muy institucionalizada, por muy "encomendada", por muy eclesiástica que ésta sea.

La cruz, o la medalla que caen sobre el cuello, el fetiche cuadrado que estorba e irrita en la espalda, la veladora que se renueva frente a un viejo y empolvado marco, todos deberán sus "poderosas" virtudes a una propiedad que ceremoniosamente reciben de fuera.

Así, los amuletos, pequeños objetos, dejan de ser signos divinos y "cosas de Dios". Con el aderezo de la fantasía de la mente humana, la conciencia perceptiva, bajo al actitud religiosa, se desvía de la realidad. Se crean los ídolos "de la fe" como falsos "intercesores".

La mejor explicación ausal de este fenómeno que la religión nutre, la hallé en Fromm. Para él "no existe nadie sin una necesidad religiosa" (27). El imperativo del hombre de tener una orientación existencial y un objeto de devoción nos uniforma. Los individuos pueden adorar animales, un dios invisible, un hombre santo, un sistema sociopolítico, sus ancestros, o el buen éxito social. En su veneración, obedecerán un cierto culto al memorizar palabras, gestos y actos sacros ya parsimoniosamente establecidos.

A lo largo de Psicoanálisis y religión, su autor extiende supuestos para luego hallarles verificación. Uno de ellos se aplica concretamente en el caso del apego a las imágenes religiosas. Dice: "Si una persona no ha logrado integrar sus energías en la dirección de su ser superior, las canaliza en la dirección de las metas más bajas; si no tiene un cuadro del mundo y de su posición en él, que

se acerque a la verdad, creará un cuadro ilusorio y se aferrará a él..." (28). El hecho psicosociológicamente se da con el hombre religioso.

Bajo agobiantes circunstancias de opresión de clase, incapaces de proporcionar para ellos mayores satisfacciones mundanas, sin el disfrute de otros placeres materiales, negado para ellos un mayor acceso cultural, los "fieles" solicitan intensa experiencia emocional y la encuentran en el consuelo religioso.

Enajenado de lo suyo, de sus propios recursos, abyectamente dependiente de una idea sobre Dios, el creyente -y valga la redundancia- no creará más en sus semejantes, ni en los alcances de sí mismo. Separado de sus propios sentimientos, de manera irresponsable todo lo deja "en manos de Aquél".

Como se ha visto, el carácter del hombre, "lo que la gente piensa y siente", está moldeado por la estructura económica y política de su grupo, de su comunidad. Entonces, con delirio, los católicos forman figuras exteriores, fuera de sus -las de ellos- fallidas exigencias. Con aquéllas se relacionará estimándolas, en el justo sentido de la palabra, "porque no están sujetas a las vacilaciones e inconsistencias de los objetos humanos" (29).

¿Qué puede deducirse de lo anterior? ¿No son acaso esas enseñanzas religiosas, basadas en la credulidad, las que atizan la reducción de las potencialidades humanas, la desdicha del hombre crédulo y su vacío interior?

La adoración del ídolo, sigue Fromm, no es perturbadora y triste por el acto mismo de adorar. Se censura la esencia de la veneración, la actitud específicamente humana que conlleva a las acciones. Para el hombre portador de un fetiche, a quien rinde culto y a quien busca agigantado en el templo, la idolatría representa la realización de metas e imperativos reales.

La faceta culminante -y desesperante a un tiempo- de esta adoración a objetos sagrados se alcanza cuando el creyente ya no sólo verdaderamente se encariña con figuras de piedra o de madera, sino cuando rinde culto a deificada palabrería (30).

Las palabras pueden convertirse en ídolos (31), sobre todo si éstas provienen del soplo papal, o al menos, modestamente, de alientos parroquiales.

Los objetos religiosos representan puntos de encuentro del orden natural con otro extraordinario y ficticio; son, desde el ángulo filosófico, "órganos" esenciales de la religión. Pero al final de cuentas las imágenes sagradas se muestran como pretextos para el arte o para la fantasía; como baratijas que ejercitan en forma irrestricta su dominio sobre el hombre.

Las definiciones pueden ser muchas, pero cada una de ellas no bastaría para denominar, clasificar y describir la infinidad de figuras religiosas del culto católico. Múltiples objetos son susceptibles de adquirir significación religiosa. Su categoría de "sagrados" les será conferida por las creencias, por variados ritos y sobre todo en virtud del especial significado mítico piadoso que ofrecen para el creyente.

La historia del cristianismo narra qué grandemente han variado sus figuras de devoción, desde el establecimiento de "utensilios de culto" (caldereta, palmatoria, sacras, etcétera), de vestiduras y ornamentos (ámito, estola, alba, etcétera), hasta la santificación de la palabra humana.

Desde los orígenes de la religión católica, sus seguidores han venerado las cosas más diversas y extrañas. Como dando tumbos, se salta de la adoración íntima y secreta de las reliquias ("recuerdos" "sagrados" de un ser (?), que perpetúan su memoria), pasando por una sal simbólica -o simple cloruro- "que denota la sabiduría cristiana" y "preserva de corrupción" (32).

En aquellos tiempos, también la enfermedad fue algunas veces considerada como "una visita divina para castigar el pecado" (33) y, en consecuencia, como reprimenda del Señor. Para lograr la curación de ese creyente desordenado, se reunía a la corte celestial, se recurría a la oportuna intervención de los santos, a la oración arrepentida, o a una peregrinación extenuante.

La inclinación cristiana de ver en una trivial alteración física "el castigo de Dios", remite nuevamente a Nietzsche cuando apunta: "Es el azar que ha perdido su inocencia, la desgracia envilecida por la idea del pecado, el bienestar convertido en peligro y una tentación, el malestar fisiológico intoxicado por el gusano que come la conciencia..." (34).

El sentimiento religioso colectivo de hoy en día muestra cómo desgraciadamente se va ampliando el repertorio católico de objetos sagrados, pero también demuestra que muchas de las antiguas figuras de devoción continúan adorándose.

Los tumbos son incesantes. En México, y esta es una consideración muy somera, las manifestaciones devotas ocurren en el templo, en sus naves y sus altares; delante de viejos santuarios; frente al salado baptisterio hereditario; y en la unción del "agua bendita" que surte una pila popular. Pero también están en los crucifijos al cuello, por la santa cruz, bajo el amparo racista de la Virgen de Guadalupe, con la gran variedad de patronos y santas, y mediante medallas algo oxidadas. Figuras todas donde radica una "presencia ausente de la Deidad" (35) y donde mejor (?) se exterioriza la veneración de SU poder.

Al colocar objetos religiosos en sus indistintas narraciones fílmicas, el cine mexicano da la impresión (¿a sabiendas?) de revelar "el secreto de Dios que sufre", como lo escribe Feuerbach. Aunque muchos de ellos carezcan de intenciones claramente confesio

nales, los argumentos no se salvan de exaltar la dizque piedad católica, de lucir y aplaudir su religión e influencia cristianas como factores de sufrimiento. Entonces los cuadros y las cruces del Sacrificado, por ejemplo, no representarán a ningún redentor, no, sólo a ése, al Inmolado.

Con la medalla de la prostituida Santa (1931) hasta el crucifijo blandido ante los muñecos infernales (1960), los objetos sagrados aparecen como un vínculo entre Dios y su adorador; "sacramento" que enlazará las miras proselitistas del casi siempre católico argumentista/director cinematográfico(s) con el crédulo espectador.

Se juega con ofertas y demandas. Se condiciona y se espera una recepción sobrealimentada por la fe, en virtud de un ofrecimiento y de una promesa. Bajo ese vínculo entre la imagen fílmica de la figura sagrada y el público, late la vieja creencia que registran los filósofos de la historia de la religión: según ellos, antiguamente, "por medio de alguna representación dramática, algún acto sacramental, alguna colación común, el hombre se une a y con la Divinidad" (36).

Así, en el cinematógrafo mexicano parece ocurrir -dicho esto muy optimísticamente- una "transacción ontológica", "comunión de espíritus" y de garantías que sólo el portar fetiches proporciona.

Diversificados, algo cambiantes, pero a la vez repetitivos, los objetos religiosos del culto cristiano a los que se recurre cinematográficamente asumen tres características, o alternan una triple función:

Primera. Las imágenes de devoción que en la pantalla aún más se santifican, son "dones de Dios". Son el emblema, si no de toda la película, de alguno de sus principales personajes. Son blasón, escudo que proclama: "Estoy-estás conmigo". Son protección cosificada.

Segunda. Las sagradas figuras representan, como ya se dijo, elementos vinculatorios que estrechan la relación personal de los católicos con su mito de un dios personificado. Tanto en la primera característica, como en ésta, el creyente, dócil, quiere atenerse a lo dado por Aquél. Desmerecedores, pues, de todo goce, los fieles deberán contentarse con cualquier concesión divina.

Tercera. Vistos desde un ángulo muy original, los objetos sacros se transforman en ofrendas aplacatorias y en banderas que inmunizan. En la búsqueda del buen éxito, o del bienestar, y vi-
viendo algunas "angustiosas" situaciones fílmicas, los personajes pierden la capacidad de racionalización, mientras el argumentista, en complicidad con el director, alaba la más primitiva de las manifestaciones religiosas.

Toca ahora conocer el funcionamiento de esas tres peculiari--
dades en las cintas mexicanas que para el efecto se han selecciona--
do. La presente investigación reconoce lo árido de tal empresa y
por ello eludirá en este momento la cronología fílmica. Quizás el
análisis realizado y desglosado en razón a cada uno de los objetos
religiosos que la producción cinematográfica nacional prefiere,
amenizará el siguiente relato.

Campanas...

Desde 1933, con El tigre de Yautepec (37) ya se adivinaba que
el repiqueteo campanil no era casual. Desde el instante en que se
menea un badajo, se produce el "llamado" que hará voltear la cabe--
za de Lena-Félix pidiendo Que Dios me perdone (38).

El tañido de las campanas que se cuela en la narración del
film hace callar la música sea clásica, instrumental, o veracruzana.
El tañido de las campanas, pues, equivale a recordar la existencia
ausente de un dios vigilante que vive en el campanario y que, a ve--

ces, lanza suaves gritos.

En varias, muchas cintas de Emilio Fernández, el cascabeleo, ese campanazo posee una importancia melodramática definitiva y, generalmente, premonitoria.

María Candelaria, una película que de tan comentada, aplaudida y documentada únicamente mencionaremos, inicia ese recurso narrativo del director. Pero con Pueblerina (39), Fernández desata su singularizada visión de la realidad mexicana con una serie de consideraciones sobre el universo rural que pueden resumirse en la imagen constante de la violencia sutil, sorpresiva.

El film en cuestión hace que sus principales personajes se encaren, desde la afrenta de los hermanos González con Aurelio Rodríguez-Cañedo, con las miradas del mismo Aurelio hacia Paloma-Domínguez, hasta bajo el rumor calumnioso de las viejas arpías. Pueblerina no muestra ni el bronce, ni la copa invertida de sus campanas parroquiales. De ellas sólo se percibe el campanazo que hará acudir a los feligreses al templo. Ya en él, la crueldad del realizador se detiene, se oculta, tímida, ante el respeto por el sagrado recinto.

En la iglesia está celebrándose una misa, con todo y música tétrica ambiental. Durante este "santo sacrificio", fácilmente se ventilan "problemas" y recuerdos amorosos de los asistentes e igualmente se forza una limosna.

De esta manera, los pormenores fílmicos se trocan nimiedades, luego que ya se consiguió la presencia de los parroquianos. Ahora sí, dispuestos, predispuestos, los fieles escucharán la exhortación sacerdotal de Soto Rangel de "no regatear el cariño" (40) hacia la pareja protagonista. Y la invitación del párroco es el ruego del director que en ocasiones sabe ser delicado. Tal vez por ello, la súplica conmisericordiosa se extiende también al público.

Seis, o doce años después, Demicheli, o Zacarías, cineastas diversos hacen para el cine nacional filmes cuya figura campanil opera con distintos propósitos.

Extraño en la escalera (41) asegura, con cadencias, que "la vida es breve". Se elabora en sus diálogos con notable cursilería: "Me sentí triste y estúpidamente caballero", "No fui bueno" (42), etcétera. Comparte la mentalidad mexicana de ver en la secretaria de una oficina al deslizable objeto erótico eficiente ("¿Quiere usted hacerlo?"). Incide, al lado de muchas otras tramas fílmicas, en situar junto al mar una voluptuosidad tan acalorada como inevitable e irresistible.

Pero aparte de la imagen de unos ventiladores sin freno, de la de los hombres trabajando con taladros, la cinta del director argentino hace figurar a un "viejo intruso" (43) como "ángel de Dios", quien dice viajar por las nubes. Su papel, por ahora no tan importante para nosotros, se ratificará, se ayudará, se justificará con las campanadas de un templo; agudos sonidos que comprueban la sensación de que un "enviado" celeste también puede "trabajar" muy eficientemente para los resortes finales del suspense...

La pintura cinematográfica de los mexicanos sobre la revolución, sin acordes ideológicos, anacrónica, folklórica y melosamente melodramática, sigue cometiendo faltas graves con Juana Gallo. Aquí, Zacarías no supedita al campanazo con la apelación divina. Si Ángela-Félix suspende sus labores de sembradío, será por el llamado de la leva cercana y no por el de Dios. Sin embargo, la intención de advertencia divina mediante un distante ruido campanil está enraizada en ésta y en otras inimaginables películas nacionales.

Crucifijos.

Al lado de la imagen guadalupana, la figura de Jesús crucificado se observa como uno de los objetos religiosos más "consagrados", si j'ose dire, en el cine sonoro nacional.

Es muy aventurado afirmar que, en 1934, El fantasma del convento estrena el primer crucifijo cinematográfico. Una revisión detallista de la producción fílmica de los años anteriores permitiría mirar a

esa figura sagrada en varias cintas no cardenistas. La película, medianamente religiosa y de la que ya se ha hablado aquí, aporta un cristo que adorna, ecuaníme, álgido, el muro conventual del refectorio donde el padre prior/Paco Martínez lee empolvados e inexistentes párrafos.

A lo largo de ese mismo año, el primero de la presidencia de Cárdenas, se estrena Janitzio o el antecedente argumental sobre el martirologio del indio. La cinta de Carlos Navarro quizás es de las primeras en proporcionar la bella imagen de un crucifijo indígena hecho de palmas. También podemos suponer, no sin malicia, que ese sencillo cristo fue desencadenante...

Por muy atea, o desapasionada que parezca la apreciación del mundo en Arcady Boytler, con La mujer del puerto el director coincide en esta tendencia "anual" hacia los crucifijos. El impresionante claroscuro del perfil de Rosario-Palma velando a su padre -la imagen religiosa de la Virgen de los Dolores parece transfigurarse de un momento a otro-, mostrará la efigie testimonial del crucificado.

Sopesando una cierta ausencia de Dios en la obra cinematográfica del realizador ruso, no es inoportuno apuntar la única, por así calificarla, "invocación religiosa" del film: en el salón "Nicanor", después de que "todo ha pasado" entre los hermanos, Alberto Venegas-Soler lanza un violento "¡Dios!" indudablemente más sorpresivo que piadoso.

La década de los cuarenta, que se inicia con el muy católico Ávila Camacho, cambia los temas, los recursos retóricos y las inclinaciones cinematográficas. Recuérdese todo lo que la época sexual naciente condicionaba, desde un poder ejecutivo moderador del pasado régimen presidencial, el surgimiento de una clase media airoamente cristiana, y la exaltación de un nacionalismo chocante, liosajero y engañoso.

Por la importancia que tiene dentro de la trayectoria fílmica del cineasta mexicano, Pepita Jiménez, de Emilio Fernández, es buen ejemplo del breve manejo melodramático de un cristo.

Dedicada a España, curiosa loa, la adaptación cinematográfica de la novela de Juan Valera es también un tributo de Fernández al paternalismo.

El seminarista Luis-Montalbán, "hombre áspero" (44), es influido por su tío cura/Julio Villarreal, real presencia de Dios, y el sacerdote Don Belisario-Orellana, testigo ocular de un callado amor "maleano".

A pesar de los consejos de su paternal tío ("vencer nuestras propias debilidades", "enfrentar la realidad"), por encima de las miradas inquisitivas, inquisitoriales del padre Belisario, el seminarista deja de serlo, no sin antes pasar por la duda, por "un problema de conciencia" delante de un enorme Jesús crucificado. La estatua del Hombre en la cruz lo ilumina...

Al final de la película, rica en simbolismos (el del velo de la novia, por ejemplo), Luis dejará caer por tierra tanto su "compromiso contraído con Dios" (45), como su ensangrentado escapulario.

El contrapicado de la toma final, como pintura al óleo, simbolizará en el trío Bonanova-Montalbán-Díaz Gimeno figuras tan católicas como la del Padre que ofrece a su único Hijo "para la salvación de los hombres"; conjunto de pecadores, o María Magdalena, a la mujer, a Pepita Jiménez toca ser el arrepentimiento y la culpa.

El argumento de Luis Manrique para La santa del barrio (46) exige a Chano Urueta que mate a María-Fernández, previa y debidamente casada delante de una imagen de Cristo.

La figura de Jesús "clavado en un madero" también puede ser un regalo, la recompensa que se le paga al enamorado por su cálida serenata. Un presente "santo" que, por otro lado, simula advertir ocul

tamente "la calidad humana", la virtud, las intenciones femeninas. No sé si al dirigir El charro del cristo (47) René Cardona haya reparado en eso.

1948. Se da el salto que García Riera polariza "de la hacienda al cabaret". Con Miguel Alemán como presidente, las historias del cine dejan las penas y vicisitudes campiranas para abordar los menesteres y "conflictos" ciudadanos.

Pero como la propensión por el crucifijo es ubicua, no respetará ni distinguirá ambientes sociales desde el instante en que la expansión, la religión católica se hace omnipresente en territorio mexicano.

El tono narrativo ligero y campechano de Los tres huastecos (48), la ponderación de su alegre universo rural, el soliloquio del cura, la pericia truncada de El Coyote-Ciangherotti y las letanías que como coplas intercambian los protagonistas, todo el conjunto y tiempo cinematográficos, manejados por Imael Rodríguez, darán cabida a la traza iconográfica de un crucifijo.

En la sacristía de la parroquia, el padre Juan de Dios Andrade-Infante recibe las confidencias amorosas de Mari Toña-Pavón. Mientras el sacerdote también hace las suyas ("Me he desposado con la Santa Iglesia..."), un picado enfatiza la distancia y la mirada complaciente de Cristo crucificado hacia su siervo incondicional.

Con el deseo deliberadamente moralista de indicar lo inoperante de la educación "moderna", Juan Bustillo Oro de nuevo desata por vía cinematográfica la presentación consoladora de una familia en "apuros" económicos y sentimentales, y el cómo solucionarlos.

Cuando los padres se quedan solos es la vida de un par de ancianos, el matrimonio Cifuentes, que supieron generar y mantener un amor "limpio" y "honesto". La señal más fehaciente de lo pulcras, regula--

res, santificadas y rítmicas que eran sus relaciones sexuales la ofrece un crucifijo en la cabecera de su ancha, baja y desvencijada cama. El santo cristo no únicamente bendijo uniones carnales, no solamente presidió la santidad de la institución familiar, sino además santigua con mano directriz toda la adaptación cinematográfica.

Los efectos mágicos del fetiche católico, "bajo su amparo" (49), son momentáneos e imposterizables, aunque se recojan episódicamente. Sin necesidad de frotarlo, ni de sacudirlo con respeto, el amuleto santo trasmite, irradia su habilidad componedora.

El fárrago de penas, angustias y sinsabores que sufre la anciana pareja protagonista a lo largo del film, se repetirá, con afición, con cinismo, en varias cintas del género familiar. Considerando verdaderamente inútil y majadero referir aquí la causa de cada una de las lágrimas de Cristina Cifuentes-Palou y la de los enojos paternos, nos conformamos con saber que el crucifijo más que nunca apoya su poder en un mythos.

Independientemente de que los señores Cifuentes, por una corrección imaginaria, hallen refugio físico y calma moral en un templo; muy breve la participación testificadora del cura, el tercer film de Bustillo Oro en 1948 brinda mucho mayor relevancia a aquel santo varón clavado en la cruz y en la pared, que a los demás pormenores anecdóticos de la historia.

Por esa figura sagrada, la película parece narrar dos calvarios paralelos, aunque a uno de ellos, obviamente, tácitamente, otorgue "altísima" importancia. La presencia cosificada del Hijo de Dios pendiendo de una viga relata para toda la familia protagonista el descenso y el favoritismo divinos. El cristo estratégicamente colocado, luz troso gracias a los quehaceres domésticos que a regañadientes hace Lorenza-Arozamena, cuenta su misión y se vanagloria de ser "una condescendencia del cielo en la tierra" (50).

El núcleo familiar, centro del argumento, por su parte, también

platica y se autocondule de sus mundanos sufrimientos. El desarrollo melodramático de la cinta es la narración de aquél. El crucifijo la escucha, aunque delante de él sólo los esposos rememoren, lloren e inclinen la frente.

"Dios aprieta, pero no ahorca". El sagrado amuleto hará que el hogar Cifuentes vuelva a la "normalidad". Entre sus "favores" concedidos, tal vez, debemos agradecer el que Panchita-Guizar abandone el rol amañado y acusador que le tocó en suerte.

Santificante y confidente de un matrimonio viejo -la visión lastimera del director por los hombres seniles es frecuentísima-, el santo cristo de alcoba, que aparece en la escena final, insiste en ponderarse como "forma sensible", manifestación de la Deidad.

Algunos de los crucifijos alemanistas, corren los años cincuenta, seguirán deteniendo, programando y controlando los fenómenos de la naturaleza: con el padre Cruz -obsérvese que no hay nombre más ad hoc- y con la tormenta desatada, el dios de Ernesto Cortázar reprende los ímpetus de Jacinto-Cañedo, cuando éste entabla venganza contra El cristo de mi cabecera (51).

Otros objetos crucificados continuarán su labor de testificación. Uno de los mejores modelos -para escribirlo de alguna manera- lo realiza Carlos Toussaint con El crucifijo de piedra (52). Aquí, el enamorado Julio-Casanova jura a Martha-Durgel "amor eterno" ante un alledaño cristo pétreo. Después, el sacerdote, a quien Domingo Soler personifica, se encargará como siempre de acobardar a la mujer, pero sin restar trascendencia ni al juramento, ni a tan católica figura crucial -en el sentido llano del adjetivo.

A un año del estreno de nuevo presidente, Rogelio A. González dirige una adaptación cinematográfica de algunos cuentos de Máximo Gorki. Léase su título: La vida no vale nada (53). Con él y con la película toda, el realizador levanta un homenaje a la amargura; homenaje que aplaude los planos inclinados (escenas de la prostituta

Silvia-Guzmán consolando al protagonista) y el pobrediablismo, simultáneamente.

El film, seriado, atrayente en su presentación, aumenta, por encima de un Pablo-Infante resentido, errante y sin suerte, el mito cinematográfico e infla su retroalimentación pública.

La imagen, muy vista ya, de Pedro Infante bajo un personaje X, borracho y cantador de sus desdichas, sabrá hacer un hueco para dar cabida a la figura solemne del Crucificado.

Despabilado de efectos alcohólicos tan suyos, Pablo Galván se empleará en un bazar donde un crucifijo parece cuidar y subsanar los pensamientos de su dueña. Los alcances fetichistas, según la cinta, serán tibiamente eficaces en la medida en que no se "libra la tentación" ni "las inclinaciones de la carne" (54): Cruz-Granados sostiene los inicios de un idilio con el ahora sobrio advenedizo.

Por este simple detalle, puede admitirse que la labor adaptativa de los Alcoriza no ofrece una gran notabilidad al cristo: aceptado. Sin embargo, no da el aire de irreligiosa una producción cinematográfica que se expresa, en cambio, por otros atisbos de "fe" popular: el día de La Santa Cruz, el desahogo durante el festejo albañileril, la cruz de flores que como en procesión callejera se alza, y la exaltación del infortunio, de ese "valle de lágrimas" de un hombre que no alcanza metas.

Cuando al protagonista se le da la oportunidad de establecerse y de estabilizar sus sentimientos, Pablo prefiere huir con el consue-
lo de su alcoholismo y sin atavismos de ninguna especie. Preferirá vivir a través y por las mujeres. Y se definirá impotente para hacer feliz a los demás. (El recuerdo de A.T.E., de Ismael Rodríguez es inevitable)

Y me surge la pregunta: si el personaje de Infante hubiera echado raíces en aquella oscura tienda de antigüedades, al lado de la enluta-

da Cruz y de sus hijos, debajo del vertical abrigo del crucifijo, ¿no hubiera terminado con su azaroso calvario y con su pusilanimidad disfrazada? (55).

Pero Ignacio Peón, en su eterno e inefable cura, no lo permitía...

Aunque la escenografía de la epopeya maya Chilam Balam (1955) enaltezca la tarea "civilizadora" (o catequística) de los misioneros españoles contra los indígenas, pasando por alto la labor doctrinera del padre Hernández-Arenas contra Naya-González, el hecho es que la obra cinematográfica (?) de Iñigo de Martino no luce cristos importantes.

Pero dos años más tarde, fueron las películas de Rafael Portillo, La momia azteca y La maldición de la momia azteca, las que enormemente darían al crucifijo fílmico su poder de aplacador de malos ratos.

Este singular recurso narrativo se empleará después con otros argumentos que también pretenden ser espeluznantes (sic). Ejemplo: una vez descubierto El mundo de los vampiros (1960), Mirta-Fournier logra salvarse de los sedientos colmillos de Sergio Sotubai-Murray gracias a un manuable crucifijo colocado, muy previsivamente, sobre el buró de su lecho.

Sea ese par de cintas del '57, donde la vibración de un santo cristo contiene y maldice a la momia azteca, sea el film de Corona Blake, donde se deduce que los vampiros no son amantes de cierta música, la medida está clara: el crucifijo, figura divina al cien por ciento, posee cualidades mitigadoras. Así, la prepotencia de Dios se derrama, avasalladora, sobre creencias mayas (por ende, paganas), sobre investigación científica (por ende, atea), sobre seres de ultratumba, o sobre tribus prehispánicas.

Y esta peculiaridad anecdótica del cine mexicano, que como causa-efecto relaciona a "lo exótico" con el poder del fetiche religioso, remite a las apreciaciones freudianas sobre los elementos tabúes. Si bien se recuerda, para Freud y sus seguidores un objeto tabú representa una serie de sagradas limitaciones prohibidas, de cuya violación resulta una "consagración" casi siempre negativa, fatal.

La cinta de Portillo y su secuela, como ejemplos de lo que quiero comparar, presentan a los accesorios aztecas como objetos recipientes de una carga eléctrica, sede de una fuerza que se comunica con el contacto (contacto físico, o mental; prohibición central del tabú) y cuya descarga trae consigo desastrosas consecuencias. Pero surge el amparo religioso y sus cosificaciones eclesiásticas: el crucifijo, representación material de la magnificencia de Dios, sabrá producir su propia chispa invisible; sabrá atenuar, amansar la influencia nefasta del contacto con objetos paganos, casi heréticos.

Otra vez el sentimiento religioso, la credulidad de los "fieles", se antepone a los atrevimientos (!) de la ciencia, quizás, porque ésta no trata de ser melodramática (como la relación de Flor-Arenas con su padre el profesor Sepúlveda-Mondragón), ni guarda el misterio divino...

Imagen de la Guadalupana.

En las películas nacionales hay una ininterrumpida y muy justificable abundancia de imágenes de la Virgen de Guadalupe. Con ello se ratifica el singular catolicismo exaltado por el cine mexicano y se solidariza, como nunca, una "profesión de fe" más verbal que existencial o vivida. La palabra, la súplica contenida en una plegaria, la oración misma cobra mayor significado dentro de las tramas, mini-

mizando en buena medida la "participación" fílmica del objeto religioso guadalupano.

Aclaremos lo anterior con ejemplos cinematográficos.

Si en algunos ratos de ocio pudiéramos mirar Dicen que soy mujeriego, La casa chica, o El Ratón, tanto en la cinta de Rodríguez, como en la de Gavaldón, o en la de Chano Urueta se encontraría una imagen accesoria de la Virgen de Guadalupe, elemento cotidiano del decorado, escenografía curiosa que imprime un rotundo sello.

Con El dolor de los hijos, en el Salón México, con Una gallega en México, con Una golfa y ante La sonrisa de la Virgen (por mencionar sólo algunas, ya que en este aspecto la filmografía es abundantísima), el culto guadalupano, bajo efigies y estampas en marcadas, mediador de favores melodramáticos, se hace contundentemente trascendental.

Cabe un par de comparaciones: mientras La casa chica se tambalea por una tormenta premonitoria, para luego calmarse gracias a las irradiaciones templarias de una lejana Virgen de Guadalupe, Matilde Palou pregunta directamente a su retablo guadalupano el porqué de El dolor de los hijos, bajo la esperanza chantajista de un milagro.

Mientras la madre de El Ratón trata de convencerlo para que boxee por la vida de su amigo y rival, con un cuadro de la Virgen morena en profundidad de campo, Mercedes-López implora, delante de la modesta imagen de su "amada madre de Guadalupe" e ignorando el amor sencillez de "un hijo del pueblo", no sufrir más la explotación y las reacciones sexistas del cinturita Paco-Acosta.

Pero Una gallega en México no podrá desconocer los alcances "salvadores" de esta santa Virgen mentiza. Doña Cándida-Marshall, después de que su hija ha sido "calumniada" por un Pardavé argu--

mentista, rezará a Guadalupe Tonantzin apegándose a sus veladoras y a una devoción nacional. En su ruego, de la Guadalupeana recordará el color de su piel y, obviamente, la mexicana maternidad múltipara de la "virgen".

La vida de Una golfa se complicará siempre por la cercanía e influencia de "villanos", contrabandistas, gangsters, drogadictos y "conejitas" cómplices. Pero la frívola existencia de Diana-Pinal llegará a "purificarse" y a alcanzar el cielo divino, gracias a su muerte y a dos concesiones de Demicheli: Luis-Bustamante, pusilánime amigo de la protagonista, se crió al lado del padre Lorenzo-Soto Rangel, de quien obtuvo algunos "buenos principios morales" que luego "el mundo" se encargaría de amargar. Segunda condescendencia por vía argumental: la procesión a la Virgen de Guadalupe. Por las palabras aleccionadoras (?) de Diana, arrojadas al apocado trompetista durante esa celebración piadosa, nos enteramos que la Guadalupeana no es "una vieja popoff" y que "vas a ver a la Virgen y ella te consuela" (56). Pero en el fondo de lo falseado de tales apreciaciones, con visas de espontaneidad y desenfado femeninos, el regaño de la mujer parece contener y mostrar la idea -indudablemente poco racionalizada- que de la Virgen de Guadalupe se tiene en los films mexicanos.

"Reina del cielo" nacional, "que misericordiosamente nos diste tu imagen", la Morena del Tepeyac se hace sinónimo de protección casi totalmente femenina. Mejor estandarte del pueblo mexicano que la bandera tricolor registrada en las escolares historias de México, baluarte religioso de un nacionalismo netamente católico, la Virgen de Guadalupe para el cine mexicano no figura tanto como "depositaria de virtudes"; eso por sabido se calla...

La virgen morena enjuga las lágrimas de las mujeres atormentadas por el rollo melodramático y serena a algunos hombres víctimas también de los excesos argumentales. En el escudo de aquellos per-

sonajes que los necios adaptadores de cine quieren débiles e inferiorizados. Si en El laberinto de la soledad, Paz retoma a la imagen virginal guadalupana como "símbolo de unión entre el pueblo indígena y el elemento criollo", la lectura de los films mexicanos sólo encuentra en aquélla la figura que brotó de la imaginación mística de los creyentes.

En pocos términos: cierto personaje X de X cinta sufre, o asiste por/a una alteración sentimental; busca entonces, quizás atribulado(a), a su pequeña estatuilla (o marco) de la Morena del Tepeyac; ante ella "hablará" con respeto y sumisión filiales: "socórrenos", "favorécenos". Este repetitivo recurso de la narración fílmica está ratificando dos aspectos muy perceptibles: uno, la necesidad de tutelaje psicoemocional, propio de la mentalidad católica; y el otro, una predisposición, un servilismo mental sinceramente muy lastimero.

Con las películas que como ejemplos se mencionaron, también pueden colocarse Historia de un gran amor, La hora de la verdad, Un milagro de amor, Un corazón en el ruedo, La mujer que yo perdí, Raíces, La reina del cielo, Aventuras de Joselito y Pulgarcito, sinnúmero de etcéteras cuyas técnicas cinematográficas han extendido en algún momento su propia imagen de la Virgen de Guadalupe, como quien enseña un documento personal que permitiera cualquier acceso...

Largo y tedioso sería continuar citando aquellas cintas en las que hace su aparición la Guadalupana. Baste saber que los ejemplos vistos fortifican, verifican un postulado, un viejo postulado que tan sólo en mente se tenía: la cinematografía mexicana rinde culto ya no se diga a sus valores míticos (o "estrellas de cine"), sino a objetos religiosos auténticos bajo una relación que los doctrineros extranamente llaman "de dulía". La imagen recurrentísi

ma de la Virgen mestiza sigue siendo vencedora.

Medallas...

En otro momento, se colocó a Santa como la cinta inaugural ya no del cine mexicano sonoro y de largometraje, sino de la exposición de algún objeto religioso en las imágenes cinematográficas.

(La afirmación anterior se hace con todo tipo de reservas, en tanto no se amplíe la investigación documental sobre las auténticas películas nacionales iniciadoras de la cinematografía sonorizada, Dios y ley y El águila y el nopal)

Una visión más profunda de Santa de Antonio Moreno demuestra cómo la película ronda por tres elementos religiosos poco notorios, pero no menos vigentes.

La imagen pura, bucólica, silvestre y tranquila de la virginidad de Santita (así llamada en cuanto célibe) se cercena ante la llegada del pecado original que la ruptura de un cántaro estupendamente simboliza. Aquella "falta", "la caída" será el lastre persecutorio de la mujer. Las ramificaciones de aquel pecado subsisten hasta que no surja la purificación que el cristianismo tanto aconseja.

Pero gracias a una precaución materna, Santa lleva al cuello una medalla religiosa que no dejará de representar el recordatorio divino, de su fe; la oportunidad aprovechable por el camino del arrepentimiento. Nexa que le permitirá "volver a Dios" en cuanto logre una catarsis más profunda.

El último aspecto con gruesa connotación religiosa (que ya aquí se analizó), cuyo aroma se inhala en las dos últimas partes del film es la presencia de la muerte. Enmienda del grave yerro femenino de "ceder", "limpia" espiritual por el uso de instintos

cernales, el morir será para Santa como volver a besar su medalla de niña. El sentimiento necrofílico también alcanzará al ciego que tiene por mascota una paloma negra, símbolo católico indiscutible.

Lo que ahora interesa de ¡Ora, Ponciano! no es el convento como reclusorio mujeril por "deslices" amorosos. La película de Soria, independientemente de hacer mártires a las mujeres a quienes se les ocurre meterse de monjas, también enseña el recurso narrativo de la elipse cinematográfica que se lleva a cabo mediante una muy funcional medalla religiosa.

La primera aparición de este objeto sagrado surge cuando la pequeña Rosario pone en manos de otro niño, su amigo Ponciano, una medalla "para que lo proteja".

Ya adultos, nótese el salto cronológico, los sentimientos de Rosario-Frank y Ponciano-Solórzano han cambiado de tono. La pareja se encuentra. El torero devuelve la medalla que Rosario-niña un día le entregó.

El muy taurino argumento, con muchos brotes melodramáticos, sigue desarrollándose...

Ponciano decide irse a México: volverá a recibir de manos de la mujer aquella protectora medalla religiosa. Pero en esta entrega, el fetiche infantil no está cargado de cuidados divinos. Hechos a un lado, lo que de la medalla simula esperar Rosario es su poder para lograr el buen éxito del torero en la capital.

La pieza de metal no es más el amparo de Dios y el que la Virgen y los santos brindan: representa, reproduce el amuleto que da suerte y que todo consigue.

Despejadas de su representación religiosa, las medallas "fílmicas", por así calificarlas, poseerán otros poderes para las tramas de las películas, aunque en dos o tres de ellas siga latiendo

una nuance de culto piadoso.

¡Ay Jalisco, no te rajes! interesa por ese personaje misógi no que Antonio Bravo interpreta: padrino de Chava-Negrete, Radilla define a la mujer como "el animal más ponzoñoso que existe sobre la tierra" (57). Divierte por Felipe Carvajal o Víctor Manuel Mendoza en su eternizado rol de catrín impecable, vanidoso y fatuo. Llama la atención por el nombre de la cantina del pueblo ("Cuando el amor muere") y sus sexistas implicaciones. Intriga la "vendetta" hereditaria. Hace más odioso, definitivamente, al Malasuerte que Ángel Garasa personifica.

Pero desde los ángulos de la presente investigación, la cinta de Rodríguez merece que se le hagan dos consideraciones: primera, esa extraña ausencia sacerdotal entre los personajes del reparto en un film de uno de los directores de cine mexicano más abierta y tácitamente católico. La segunda se refiere al uso repetitivo de la medalla religiosa vista como santo objeto protector. Al instante en que Salvador en presencia de Carmela-Marín besa el metal bendito, breve y frío, está demostrando, por un lado, lo santificado y pulcro de las relaciones con su pareja y, por el otro, el poco caso que a las sentenciosas palabras de su padrino concedió.

Interesante será averiguar entre los recovecos sociopolíticos del país el grado de "religiosidad" del sexenio Ruiz Cortines. Este lapso presidencial no se elige por azar. Fue precisamente durante los seis años de gobierno de Don Adolfo (1953-1958), cuando el cine nacional desencadena su gusto por las medallitas religiosas.

(El dato anterior no ignora, como se ha visto con los ejemplos fílmicos anteriores, la presencia de medallas en cintas de los cuarentas, por ejemplo.)

En 1952, Juan J. Ortega comete La mentira, basándose en un telenovelizable (valga el improvisado término) argumento de Caridad Bravo Adams. Entre sus exagerados lineamientos melodramáticos, la película presenta una medalla religiosa como "único indicio que per

nite buscar a la causante" (58) de un suicidio.

Recalco el abismo que hay entre el carácter devoto de la pieza metálica femenina y la finalidad policíaca que Ortega (adaptador) ha querido dar al objeto sagrado.

Rogelio A. González, dos años más tarde, readapta la novela de Payno, Los bandidos de Río Frío.

Aquí el "empleo objetal", como diría Volles, es distinto: "Juan-Aguilar va a ser fusilado, pero Marcos-Casanova descubre por una medalla que es su padre y huye con él a caballo" (59). Se vuelve a notar la distancia abismal entre la implicación religiosa del fetiche y la disyuntiva familiar que Varela y González, adaptadores, entablan mediante la medalla.

Como penúltimos ejemplos se citan dos películas de Benito Alazraki: A dónde van nuestros hijos, hecha en 1956, e Infierno de almas, realizada en el '56.

La primera deja ver la imposición represiva de la religión por conductos maternos. Julio-Fernández, joven de dizque ideología comunista que nunca se expresa si no es por la bobería del personaje, admite que una medalla religiosa penda de su cuello, no obstante su desdén irreligioso. Infierno de almas, por su parte, airea y mezcla ámbitos cabareteriles con detalles piadosos, como antecedente de reprimendas fílmicas al tipo de Cada quien su vida.

En esta película del realizador de Raíces (háganse las comparaciones pertinentes), se observa cómo Mauricio-Armengod regala a Yvonne-Martel una medalla de la Virgen de Guadalupe, al tiempo que le ofrece matrimonio. Y volvemos al respaldo y a la seguridad y a la confianza que un objeto religioso da cuando se pretende "hacer la corte". Medalla-signo-símbolo de la "formalidad" masculina. La pauta de aquella cinta de Joselito Rodríguez de 1941 que ya mencionamos, se repite con idénticas implicaciones.

Como punto final pondremos a El renegado blanco, de Fernando Méndez. El film, ya lópezmateista, acuchilla, martiriza a un oficial (Carlos Nieto), pero antes de que todo sea "demasiado tarde", éste tendrá ánimo para entregar a Jusana-Dumas una medalla -quizá religiosa- que luego solucionará el noeud del desubicado argumento.

Aunque el examen anterior fue muy somero (60), de esos cinco casos sí se extrae una conclusión: los objetos sagrados que remiten y "comunican" a/con Dios (y la Guadalupana, obviamente) no son pequeños trozos de metal dorado. Las medallas, según las narraciones fílmicas vistas, resultan más útiles, utilísimas, cuando de reconocer parientes o pescar asesinos se trata.

Otras figuras religiosas...

Con la presentación de diversas efigies de culto católico, el cine mexicano sigue complementando su sumisión religiosa, demostrada ya en la exaltación iconográfica del crucificado y de la Guadalupana.

Los santos podrán ser "encarnación viviente de la caridad" (61), o "imágenes terrestres de la santidad de Dios" (62), pero en las películas nacionales, para sus realizadores, esas figuras religiosas simplemente son elementos vinculatorios, cómodos (¿o imprescindibles?) para los giros melodramáticos.

Sin llegar a instaurar "lo sagrado" en el ritmo fílmico, carácter al que tal vez los directores cinematográficos aspiran, "los santos con una aureola, canonizados y colocados en hornacinas" (63) representan sólo los nexos que creen tener "ascendencia sobre Dios".

Aclaremos las aseveraciones anteriores con algunos ejemplos cinematográficos:

El cine mexicano de 1935 -un cine muy elemental y muy plano, a excepción del par de cintas de De Fuentes- dio lugar a la aparición de Madre querida. Por algunos stills de la película, puede percibirse la pequeña cabeza de un cristo, clavada en la cabecera

de una cama femenina. (Nótese tamaño, zona corporal y localización del fetiche religioso) También se observa que detrás de una puerta han puesto unas palmas de "domingo de ramos", segura y previamente bendecidas.

Gracias a los constantes rezos de Iolita-Saval ante su estatuilla de San Antonio, logran sucederse en 1944 los Amores de ayer (64). Con un argumento supuestamente de Mauricio Magdaleno, Gilberto Martínez Solares dirige Bodas trágicas. Aparte de presentar a un cura como habitual intercesor entre la pareja de enamorados y el padre de ella, esta cinta hará que una imagen de la Virgen de San Juan de los Lagos reciba la luz intermitente de unas veladoras y muchos sollozados ruegos.

Analizar la presencia de los santos en los films mexicanos exige volver a mencionar la película de Alazraki hecha en 1953.

Rafces nos permitió conocer la intención sacerdotal de cambiar (¿"encauzar"?) la fe de un pueblo que toma a La Gioconda como objeto de adoración estética, por "la fe verdadera" (65) o la cristiana.

Pero también en el cuento El Tuerto, la cinta alude al poder curativo de los santos. Con la esperanzadora idea de un milagro, una mujer yucateca disfraza a su hijo tuerto "de santo", como para conseguir el agrado divino. La medida resultará ineficaz. La creyente llevará al niño a una peregrinación; comprará entonces un "ojito", conocido talismán; en balde ofrecerá las lágrimas del "ojo bueno" de su hijo; e ilusionada ungirá cera bendita en la cara infantil "para que los santos sepan cuál es el ojo que te van a curar" (66). Ante el agotamiento de tantos recursos piadosos, esos "altos" intermediarios entre Dios y el hombre algo concederán a la madre atribulada: Francisco Rojas González, en su Diosero (67), finaliza mejor la narración que el mismo Alazraki.

A pesar de su propósito de ser una original sátira al Porfiriismo, Las señoritas Vivanco (68) no deja de explotar y conmover los sentimientos -aun los religiosos- de sus víctimas y del espectador.

Si las firmes convicciones ideológicas de Hortensia y Teresa Vivanco y de la Vega, sus prejuicios sexistas ("Las mujeres de teatro son mañosas, "...se pierden por las joyas", "...nosotras no provocamos la Revolución", "...se ultrajan a las mujeres, etcétera) están bien enraizados en una mentalidad renuente al cambio, a sus sentimientos religiosos sí los moldearán para lograr muy distintos objetivos, aunque en el fondo aquéllos sigan conteniendo la misma profunda devoción católica.

En el film de Mauricio de la Serna aparece la imagen religiosa del Santo Niño de Atocha. Siguiendo la fantasía de ser "muy milagroso", este objeto religioso sólo se presta para la recolección monetaria, como depósito de dádivas generosas (?) y como buen móvil de robo inusitado.

El descabellado detalle anterior -que en algún momento recuerda a las beatas de La ilusión viaja en tranvía- obliga a reconstruir una escena: el domicilio de los Covarrubias, familia en la que Teresa-Grifell presta sus servicios como institutriz, ha sido distinguido por un sacerdote (Manolo Noriega) para conservar una imagen religiosa, ya que "el santo Niño sólo visita los buenos hogares" y a "las buenas familias"; o sea, a los matrimonios de considerable posición socioeconómica y con hijos.

Cuando, acompañado por tres beatas, el interesado cura observa que don Eleuterio Covarrubias-Manzano ha depositado dinero en la alcancía de la santa imagen, no es tarde en vaticinar: "Dios premiará este hogar cristiano" (69)...

Al ser adaptado para el cine mexicano, el muy original argumento de Elena Garro y Juan de la Cabada rompía con las figuras benígnas bondadosas, tiernas, cariñosas y conmovedoras. Frías, suspicaces, cínicas, alertas, calculadoras, mentirosas, avispaditas, chantajistas, las señoritas Vivanco no verían en el Santo Niño de Atocha más que otro instrumento "de trabajo", medio de producción que por

algunos años venideros salvaguardaría su ya breve y acortado bienestar.

No obstante que una de las ancianas aprovechó la oportunidad y tomó a una estatuilla religiosa como instantáneo modus vivendi, no es posible calificarlas de apóstatas y mucho menos de irreligiosas. Será precisamente con otro objeto religioso, con una medalla regalada al ateo inspector de policía, como las protagonistas aseguran que ningún hombre puede estar "desamparado" si no carga consigo mismo una idea de Dios, aunque ésta sea muy porfirista.

Ese mismo 1958, René Cardona desperdicia tiras de celuloide tejiendo melodramas tan lamentables como El sordo.

La película pertenece a ese grupo fílmico complaciente en poner la solución de problemas plañideros a cargo de los santos celestiales. Así, el estrafalario y callado santero Inocencio--Clavillazo "pide a las imágenes por él talladas que le devuelvan el oído" (70); y con este dato, los adaptadores argumentales reinciden en acudir a los "bienaventurados" como infalible panacea.

"Patrono", abogado y defensor de una parroquia, o "titular" en cuyo honor se erige un gran templo, un santo es casi siempre "mediador de todas las gracias" en las escenografías cinematográficas nacionales.

El tácito contenido que las figuras sagradas implican dentro de los argumentos fílmicos es asimilado por el cristiano automáticamente y sistemáticamente. Cuando los escenógrafos, quizás por una mecánica rutinaria, colocan algún objeto religioso en los sets, tal vez no se detienen a pensar que tales efigies piadosas equivalen a una ratificación de fe popular.

El hecho ya lo explicaba Sújov. Según él, el creyente "ve el mundo de un modo especial, tratando de hallar por doquier una con

firmación a su concepción religiosa" (71). Y sobre esta base surgen los santos, "intercesores" pregoneros del pensamiento católico.

Muchas otras películas mexicanas, además de las que se han tomado como ejemplos, parecen haber puesto a Dios en manos de Sus santos.

Varios.

Cintas como Janitzio, Capitán de rurales, El valor de vivir, Aquí están los Aguilares, La adúltera, o Tu hijo debe nacer (72) no tendrán otro aspecto en común que no sea la exposición que cada una de ellas hace de algún objeto -tradicionalmente considerado-religioso.

Mientras las realizaciones cinematográficas de Navarro, Davison, Demicheli y Alejandro Galindo esgrimían una cruz simbólica y convincente, o su silueta sombría, el otro film de Galindo y el de Jaime Salvador no complicaban más sus correspondientes argumentos, limitándose en la presentación de figuras eclesiásticas tan comunes como un santuario y un retablo, respectivamente.

Pero entre las particularidades de índole religiosa del blo que fílmico nacional, dentro de sus mismos y muy distintivos linderos, está el recurso narrativo de "santificar" los objetos más banales que a su alcance aprisiona: en Dos monjes fueron una vela y unos libros empolvados; en El rosal bendito era un pequeño ar-busto; en Enamorada aparecía una pintura sacra, el cuadro alegóri-co de Los tres Reyes Magos; del hábito de La loca de la casa col-gaba un rosario; en Espaldas mojadas, una piedra reza: "God is watching"; y en El siete de copas hasta una baraja se hacía amuleto fatal.

Sin embargo, ocurrentemente, Soy puro mexicano, Una canción a la Virgen y Manicomio, entre otros films, demostrarán cómo un

simple cántico -individual y/o colectivo- puede ser santificado gracias a un propósito devoto y a una utilización (¿entonación?) adecuada.

Para terminar con el somero examen de la veneración e importancia que el cine mexicano ha brindado a los objetos sagrados, admítase como conclusión curiosa la siguiente comparación de Amédée Ayfré. Según el autor de El cine y la fe cristiana (73), el culto conferido a las figuras religiosas tradicionales semeja mucho a aquél de que son objeto las mal llamadas "estrellas de cine".

Por su buen grado de sensatez y de verdad, algunas de sus afirmaciones merecen ser transcritas:

"Demos, además, algunos testimonios de este carácter casi religioso del mundo de las estrellas. (...) Una abundante prensa especializada alimenta espiritualmente a los adeptos revelándoles progresivamente los secretos inagotables de la vida íntima de los ídolos. Se encuentran las formas más exaltadas de la piedad: se distribuyen efigies sagradas (fotografías, estatuillas), o reliquias (autógrafos, mechones de pelo, pañuelos, botones, trozos de tejidos...), pero también se remiten ofrendas (flores, chucherías, animales, muñecos...); se les dirige humildes ruegos, solicitudes de consejos o consuelos, a los que en ocasiones responde el interesado. Cuando en ciertas ocasiones la estrella se digna mostrarse personalmente (festivales, estrenos, llegadas de avión) los fieles, que a veces las habrán esperado muchas horas de pie bajo la lluvia, o un sol tórrido, o sometidos a un frío polar o a un calor de infierno, se desencadenan en verdaderos delirios histéricos." (74)

Notas

- (1) Edelvives, El dogma católico, pág. 156.
- (2) Documentos completos del Vaticano II, pág. 17.
- (3) Edelvives, op. cit., pág. 116
- (4) Citado por Ely Chinoy en La sociedad, una introducción a la sociología, pág. 321.
- (5) Documentos, op. cit., pág. 21
- (6)
- (7) Fromm, Psicoanálisis y religión, pág. 114.
- (8) Chinoy, op. cit., pág. 315
- (9) Fromm, op. cit., pág. 52
- (10) René Ludmann; Cine, fe y moral, pág. 117
- (11) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (12) Dato tomado de la sinopsis del argumento de la película, aparecida en la Historia documental del cine mexicano, de Emilio García Riera; tomo VI, pág. 24.
- (13) Expresión tomada de uno de los apéndices que René Ludmann inserta en Cine, fe y moral, págs. 183-184.
- (14) Ludmann, op. cit., pág. 182
- (15) Debo advertir que el anterior juego de representaciones se antojó muy probable. El lector es libre de considerarlo (o no) como meras lucubraciones de la autora de la presente investigación.
- (16) Ludmann, op. cit., pág. 183
- (17) Dreze y Sáenz, Yo soy la vida, pág. 158
- (18) (19) Faria, op. cit., pág. 266
- (20) Documentos, op. cit., pág. 121
- (21) Durkheim, Emile; Las formas elementales de la vida religiosa; citado por Ely Chinoy, op. cit., págs. 294-295.
- (22) Sújov, Las raíces de la religión, pág. 121
- (23) Sújov, op. cit., pág. 145
- (24) Documentos, op. cit., pág. 121
- (25) Freud, Totem y tabú, pág. 35.

- (26) Vasconcelos, José; Historia del pensamiento filosófico, pág. 506
- (27) Fromm, Psicoanálisis y religión, pág. 45.
- (28) Fromm, op. cit., pág. 47
- (29) Fromm, op. cit., pág. 77
- (30) Este aspecto se profundiza en el apartado sobre el poder del sermón sacerdotal en el cine mexicano. Véanse páginas posteriores.
- (31) Fromm, op. cit., pág. 152
- (32) Faria, op. cit., pág. 489
- (33) Russell, Bertrand; Religión y ciencia, pág. 59.
- (34) Nietzsche, El anticristo, pág. 56
- (35) Aranguren, La comunicación humana, pág. 79
- (36) Micklem, Nathaniel; La religión, pág. 176
- (37) (38) (39) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (40) Expresión tomada del sermón del párroco.
- (41) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (42) Algunas de las expresiones del personaje de Arturo de Córdova.
- (43) (44) (45) (49) Son expresiones tomadas de algunos de los diálogos de la película.
- (46) (47) (48) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (50) Micklem, op. cit., pág.
- (51) (52) (53) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (54) Expresiones tomadas de la confesión de Cruz/Granados ante el sacerdote que Arturo Soto Rangel interpreta.
- (55) La anterior suposición, como muchas otras aparecidas ya en este ensayo, es tan sólo una lucubración. El lector es libre de tomarla (o no) en cuenta.
- (56) Expresiones tomadas de uno de los diálogos de la cinta.
- (57) "Definición" tomada de la primera parte de la película.
- (58) Dato tomado de la sinopsis del argumento de la película, aparecida en la Historia, tomo V, pág. 12.
- (59) Ante mi imposibilidad de ver la cinta, tomo el dato de la sinopsis del argumento de la cinta en la Historia, tomo VI, pág. 136.

- (60) Sinceramente, no creo que películas tan planas merezcan mayor detenimiento.
- (61) Ayfrée, El cine y la fe cristiana, pág. 99
- (62) Feuerbach, La esencia del cristianismo, pág. 84.
- (63) Ayfrée, op. cit., pág. 99
- (64) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (65) Expresión tomada de uno de los diálogos del cuento "Nuestra Señora".
- (66) Expresión tomada de uno de los diálogos del cuento "El tuerto".
- (67) Rojas González, Francisco. El diosero. Véanse más datos en la bibliografía.
- (68) Ayfrée, op. cit., pág. 99
- (69) Expresión tomada de los diálogos de la escena a la que se hace referencia.
- (70) Dato tomado de la sinopsis del argumento de la película, aparecida en la Historia, tomo VI, pág. 51.
- (71) Sújov, op. cit., pág. 118
- (72) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (73) Véanse más datos en la bibliografía.
- (74) Ayfrée, op. cit., pág. 19.

"Certaines formules semblent posséder un pouvoir magique redoutable. Des milliers d'hommes se firent tuer pour des paroles qu'ils n'ont jamais comprises et le plus souvent dépourvues du sens rationnel" (1).

Gustave Le Bon.

La iglesia como canal de constante comunicación:

f) La confesión o el catártico sacramento de la penitencia.

Ya lo anotamos en otra parte, mas ahora es casi imprescindible reescribirlo para el buen planteamiento del fenómeno que en seguida comienza a explicarse: desde hace muchos lustros, la Iglesia abandonó el "lugar de congregación de los fieles para la celebración de los actos litúrgicos" (2). Innegable aparato ideológico, cómplice de los artificios de una estructura social gravemente injusta (3), "tumbas y sepulcros de Dios" (4), la institución religiosa sólo se lima las uñas, trionfante, satisfaciendo la condicionada necesidad psicológica de religiosidad de sus despiadados seguidores.

Para un mejor cumplimiento de tal "encomienda" (la alta responsabilidad eclesiástica, proveniente de los confines celestiales, cuesta mucho y, paradójicamente, es tan pesada que...), la Iglesia u organización amante de las jerarquías despreciativas ha canalizado sus recursos mundanos: en su código moralista, de donde se extraen gruesas sentencias y largos sermones sacerdotales; en su lenguaje religioso preparado con enredosos simbolismos; y en las coloreadas plagarias de su devocionario hallará las vías más idóneas.

Por estar entrelazadas con muchos aspectos de los argumentos cinematográficos mexicanos, oportuno será conocerlas con más amplitud.

Según se vio en el lugar correspondiente, la Iglesia, institución sociopolítica, organización jerárquica, fundación autoritaria, estructura jurídica y forma de control ideológico, aportaba al sistema socioeconómico que la gestó todo un variado catálogo de conductas a seguir, de obligaciones por atender y de exigencias por internar. Así, el aparato clerical hacía, hace regir en sus fieles una mixtificación ideológica plena de postulados éticos que él mismo, previsor (¿o vidente?), santificaba y santifica.

Ejercitando ese "gobierno pastoral", para repetir la frase, se crea un léxico propio y elitista, en buena medida; se integran concienzudamente máximas, ritos, oraciones, leyendas y enunciados. Ya con el utensilio caliente, la institución clerical sabrá sacar el mayor jugo posible como medio informal de educación y desde su rôle informativo y forjador de pareceres.

Como canal natural, oral y memorial de comunicación en macro grupos -donde el púlpito predicador es emisor, el sermón es mensaje y los fieles, receptores-, la iglesia al referirse a "lo sa-cro" articula una retórica extraña y una sintaxis peculiar, bajo un colectivo culto piadoso.

El lenguaje religioso, que se inspira en "los sentimientos intencionales de presencia ausente de la Deidad" (5) y en la humillante veneración del poder divino, estará llamado a la súplica, a impetrar, al rezo, a expresar el arrepentimiento forzado, o "la acción de gracias".

No obstante que ese idioma se elabora con términos y fórmulas de consecución de deseos, para Aranguren y otros estudiosos de las implicaciones sociales del teísmo judaico-cristiano tal elaboración conlleva a inventar mitos o "stories", a encontrar relatos simbólicos partícipes de una muy específica orientación conductual y que a la vez sirven como fundamento de la religión misma. (No se olvide que el cristianismo destaca el pasaje histórico de la Pasión,

crucifixión y muerte de Jesús como relato simbólico fundamental)

Dicho en otras palabras: al educar, esto es, al transmitir pautas de comportamiento moral (de-formación de la personalidad), la religión mediante su vocinglero eclesiástico trabajará con símbolos, mitos y autorizadas alegorías. De esos signos poco convencionales, contribuyentes de aquello que apuntan, de esos signos con profundo meaning religioso, con símbolos, ese "lenguaje de devoción" se ve colmado para destacar su elemento mítico. Entonces funciona bajo un uso no estrictamente lingüístico, sino semiótico; levantando todo un proceso de significación (significante-significado); al explayar y difundir tales "stories simbólicas"; con la fantasiosa descodificación subsecuente por parte de los fieles, las afirmaciones del discurso religioso se trocan en postulados morales.

De esa manera, la palabra se eleva a un rango tan mágico como inaccesible para muchos. En el paso de la práctica religiosa al ritual, al sacramento católico, los vocablos se transforman en conjuro.

Cuando las limitadas voces crédulas hablan de los atributos divinos, de las cualidades perfectas de Dios, únicamente comprensibles por la analogía de Tomás de Aquino, emplearán determinados y muy distintos términos en comparación con aquéllos manejados dentro del contexto "mundano" ordinario. Seguimos con esa naturaleza simbólica del lenguaje religioso...

La religión institucionalizada en sus enseñanzas eclesiásticas, en sus ceremonias y en sus basílicas habla lenguas ajenas al vocabulario nuestro de la vida diaria. Vínculo común entre los miembros del grupo religioso, el "idioma de la fe" también debe señalársele como elemento separatista y extinguidor de entrometidos.

Distantes de un análisis profundo, hemos visto, sin embargo,

cómo los relatos religiosos, mitos, parábolas, o tropos cumplen una finalidad normativa y expresan una adhesión creyente. Al fin se vio cómo Dios se hace personaje de tramas ficticias.

Luego de saber que la fe parece sólo expresable por un lenguaje sagrado atiborrado de sentencias no cognitivas y de leyenda, convendrá revisar qué dice Feuerbach sobre "el acto más sencillo de la religión": la plegaria.

Se quiere sopesar el contenido de los sermones parroquiales lanzados desde el púlpito en los argumentos cinematográficos nacionales. Pretendemos descubrir -fundamentando nuestra trouvaille, naturalmente- en la confesión fílmica (mensajes-"consejos"-valores transmitidos por ímpetus presbiterales y por el cine mexicano) al fatal vehículo catártico y al voto en favor de la sumisión religiosa.

El logro de ambas metas hace necesaria la aunque sea fugaz referencia ya no se diga a la oración como expresión verbal de la piedad, sino al poderío de la palabra escueta.

Sin ser nueva, muchísimo menos desde el punto de vista religioso, una palabra es el anuncio de una intención; muestra la decisión de realizar algo. Pero al mismo tiempo que representa una imagen abstracta, o sea, una idea revestida con caracteres individuantes, la palabra se presenta inmensamente poderosa al ir dirigida hacia Dios (oración), o cuando, elocuente, se pronuncia para los feligreses (sermón).

Así está Le Bon diciendo que "...la multitud se muestra muy accesible al poder verdaderamente mágico de la palabras, las cuales son susceptibles tanto de provocar en el alma colectiva las más violentas tempestades como de apaciguarla y devolverle la calma" (6).

La palabra tiene una fuerza radiante, conciliadora, beatificadora y libertadora" según Feuerbach. Sin embargo, para el filósofo una oración será la mejor manifestación de confianza divina. Mas no

se trata de la rápida plegaria de antes y después de las comidas que, inclinada la frente, mira al plato. Es aquel ruego doliente que invoca al ilusorio diálogo "yo, pecador-Tú, Dios misericorde".

Tanto para "los fieles" que aparecen en las cintas mexicanas, como para "los de la vida real", para el creyente común, esto es auténtico: "...en la oración excluye el hombre el mundo y con él todas las ideas de medición, de dependencia, de triste necesidad, convirtiendo deseos en una cuestión del corazón" (7).

En las desgracias -fenómenos naturales, incomprensibles en tanto inesperados, accidentes, penurias económicas, enfermedades, desilusiones, muerte, etcétera-, ante el cambio, ante la alteración de su rutina, el desposeído acude a la deidad, al guadalupismo, a los santos más próximos a su devoción.

Durante el placer, la alegría, el descanso, la diversión, el sueño, la "tranquilidad espiritual", el bienestar, los buenos ratos y la bonanza el hombre no se contrae. Sacerdotes, autoridades eclesiásticas y hasta teóricos de la religión católica se quejan de éste ingrato olvido temporal de "los hijos" hacia su Santo Padre, pero también señalan que, luego de la borrasca, el creyente volverá a reunir anhelos bajo otra renovada oración.

No todo el profuso examen de Feuerbach sobre la plegaria religiosa se redacta con alabanzas y benevolencias. Desde su postura dialéctica también escudriña sobre los sentimientos que atan al píadoso con su ruego memorizado. Así, el autor apunta que "la oración es el medio de ejercer, bajo la apariencia de la humildad y sujeción, su dominio y su imposición sobre otro ser" (8).

De acuerdo: en la oración el hombre expresa sin reserva lo que le oprime, lo que le afecta; es ahí donde late "la fuerza moral" de la plegaria. Pero la auténtica petición que se esconde en la jaculatoria exige, sobre todo, un cambio en el curso de la naturaleza del

quejoso, la transformación de lo que Nathaniel Micklem llama "órdenes particulares" (9), esto es, niveles secundarios opuestos a un único orden universal e inmutable. Llenando una solicitud gimoteada, el creyente implora por un giro propio nuevo, vital.

Inconforme con su tedio cotidiano, el hombre buscará en el recogimiento la condición óptima para sus súplicas. Ocurre lo que el filósofo ruso observa: habrá una supresión de toda imaginación e influencia "perturbadora"; surgirá la reconcentración anímica del creyente; y se suscitará un enfrentamiento con el propio ser.

Muchos de los actos y actitudes descritos en el texto anterior encuentran aplicabilidad en los filmes mexicanos, aunque sin los elegantes pormenores de Feuerbach.

El cine nacional sólo pronuncia una plegaria religiosa como -eso sí- "inspirada" expresión del sentimiento de dependencia. A partir de ese momento, la oración es omnipotente y muy eficaz: "todo lo que el hombre piadoso anhela (...) lo cumple Dios" (10).

Es divertido detenerse ahora en el contenido de las peticiones de los individuos piadosos que impetran durante las tramas fíllicas.

En el capítulo sobre la religiosidad de ciertas películas y en el inciso que hablaba de cómo las mujeres, los niños y los indígenas se protegen bajo la férula religiosa, conocimos (o recordamos) algunos ejemplos cinematográficos en los cuales la ascendencia de las craciones femeninas e infantiles sobre los altibajos melodramáticos era insoslayable (11). Pero en aquel entonces no se dijo que las "pecadoras" y las madrecitas, generalmente, y los adultos-en-pequeño lejos de rogar con miras espirituales pedían la llegada de eventos tan baladíes como terrenales.

Ejemplos de las expresiones de pedimento tomados al azar: "En adelante seré buena"; "Devuélveme a mi hijo"; "...que tenga felici

dad"; "Misericordia, señor, misericordia"; "...yo no importo", etcétera.

Concluyamos admitiendo nuevamente las apreciaciones de Feuerbach: en las cintas mexicanas, ¿no se eleva una oración buscando "un medio sobrenatural para alcanzar finalidades de por sí naturales" (12)? ¿No se encubre e intensifica, en virtud de esa falsa subordinación, un fatal sentimiento paternalista?

Que las palabras de don Gabriel-Soler en ¡...Y murió por nosotros!" (13) sirvan de corolario, comenzando así: muchos son los personajes cinematográficos que "quieren matar sus hipocresías con oraciones aprendidas de memoria".

"Llora, hija. El arrepentimiento es el perdón".

Sentencia sacerdotal lanzada a Doña Diabla.

Ya sin cautela, nuestras siguientes observaciones se irán aproximando a los atributos sacerdotales. En breve se conocerá el ahínco que, bajo múltiples y evolutivas situaciones, el sacerdote del cine mexicano pone en la dirección espiritual de sus fieles subordinados. Antes de entrar en detalles sobre la actividad confesional de este constante personaje cinematográfico, es conveniente revisar todo lo que el "sacramento de la penitencia" implica.

La escena sucede en el templo. Afuera, el bullicio musitado y creyente se aleja. Procesiones, romerías, peregrinaciones, las festividades religiosas han propiciado una franca afectación recíproca entre los fieles del grupo o entre los miembros del mismo rebaño.

Las amplias bóvedas, el tufo húmedo y las dolidas imágenes de la iglesia y la costumbre y el arrepentimiento y la culpa y el "deber" y una necesidad fomentada condicionan, por su parte, un diálogo, una comunicación dual, íntima e intimista: la confesión.

"Forma de juicio", sacramento, o purga espiritual, la penitencia, según se predica, "es una virtud, ya que el pecador se arrepiente de sus pecados cometidos, propone no volverlos a cometer y se impone (¿efectivamente se autoimpone?) por ellos el debido castigo" (14).

Aunque la etimología del verbo latino "penitere" (dolerse, arrepentirse) arroja la verdadera esencia de la confesión y su intención auténtica, los catecismos la definen y defienden preponderantemente como "un nuevo bautizo" (15), renovado "acceso a la mesa de la comunión unificante" (16). Ya se sabe que el catolicismo es medularmente agapeístico...

Reconciliación, recuperación, curación, liberación, purificación, la penitencia puede contener estos y otros estados anímicos con sus correspondientes sugerencias. Pero de este sacramento eclesiástico lo que vale, a pesar de las enseñanzas moralizantes impresas, no es el trillado "propósito de enmienda", sino la expiación de las "faltas" o la nueva posibilidad de volver a pecar...

Desde el desatinado momento en que la confesión es instaurada llamándosele también "sagrado tribunal", se le da un tono acusador y justiciero. Asistimos al "tribunal de la penitencia" donde el juez (?) es el sacerdote confesor y el penitente, acusado y reo.

Según J. Rafael Faria, desde su presbiterado, "delegación sacerdotal" conferida sólo por conductos episcopales, el "ministro" de la confesión desempeña oficios diversos: el confesor es maestro, porque "corrige" errores; el confesor representa a un padre, porque "acoge al pecador con benevolencia y misericordia" (17). El confesor funge como médico al investigar las causas de los pecados de su confesado. El confesor será aquel distinguido funcionario clerical que juzgue las disposiciones del penitente y será quien se digne dar (o no) la absolución de las faltas cometidas. Supuesto "mediador" entre los feligreses y la divinidad, el sacerdote es más que nunca "consejero espiritual".

Sin ambages ni jactancias, la confesión es única e inmediatamente un instrumento inquisitorial. Significa una humillación para el creyente: se le exige que acuda al confesionario considerándose "pequeño, pobre y miserable ante la pureza y el esplendor infinitos de Dios" (18); que se postre sobre una madera quebradiza y quejumbrosa, llevando un ánimo humilde e indigente. Pero si se acercase al "santo tribunal" con espíritu de orgullo, suficiencia e independencia ante Dios, seguramente no conseguirá ni "el perdón divino a sus pecados" ni la reconciliación con Aquél.

Para este falseado "sacramento de misericordia", que supuesta-

mente produce, aumenta, o devuelve regalías espirituales tan vagas y dispersas como "la gracia santificante", la institución eclesial ha establecido "formales" condiciones. Amenizemos el siguiente análisis haciendo que éstas corran paralelamente a los detalles "confesionales" de algunos films mexicanos.

Sin poder detallar el cómo y el contenido de la confesión pronunciada durante El escándalo de Chano Urueta, nos conformaremos con saber que el cine nacional ya había aprendido a confesar a sus participantes fílmicos y sus personajes, a hacer penitencia...

Influenciada por el padre Antonio-Del Diestro, su confesor, Sor Juana Inés de la Cruz (19) olvida incidentes amorosos y se enaltece como monja y poetisa célebre.

Tal vez el error más grave cometido por el doctor Juan Andrés Sotomayor-Arenas, protagonista de Bienaventurados los que creen (20), radica en el espíritu científico de su visión del mundo y en un juicio personal basado en "la verdad de la razón".

Para demostrar cómo la incredulidad religiosa y la "vanidad científica" (21) se castigan, el argumentista Ramón Pereda establece comparaciones poco neutrales entre su descreído médico y el padre Isidro, un generoso sacerdote capaz hasta de renunciar a la merienda para dar ejemplo de desapego mundano.

La escena de la confesión sacramental se fumiga ante las imágenes fílmicas del cura que entre flores pretende ser conmovedor, al cuidar de los gorriones que comen pan de su propia mano.

Durante Bienaventurados los que creen, la religión funciona por enésima vez como seguro refugio materno y como "necesidad del alma femenina". En la película, un niño reincide en representar al altar del sufrimiento y su muerte vuelve a ser rasgo de conversión religiosa. El film de Pereda, al lado de muchísimos otros, hará confrontar a la fe contra la ciencia (22). La primera saldrá victoriosa: en su re-

pudio a la materia (por desapasionada, por fría, por inalterable, por poco sentimental, por conmensurable), se proclama la búsqueda de Dios. La moral, por su lado, se ve polarizada bajo una distribución maniquea infaliblemente católica.

Las Pasiones tormentosas (23) que en mal momento Fabiola-Pons despertó, la empujan a la pesquisa del testigo divino que un Jorge Mondragón sacerdotal se atreve a personificar. Sin estola morada y sin el estorbo de una rejilla, el cura recibirá la confesión, el "lavado de la conciencia" del moribundo José-Alvarado. Se oye un relato de amores prohibidos, de adulterio y, por ende, de culpa éclatante.

Pero al tipo de circunstancias angustiosas corresponde una pronta intervención presbiteral, misma que con cierta sutileza Feuerbach también señalaba: "El moribundo se separa reconciliado de este mundo si ha confesado sus pecados tanto tiempo ocultos (...) Los dolores que confesamos a un amigo, ya por esa misma acción son casi curados" (24).

Como la película de Orol, Nosotros los pobres, La perversa y Las medias de seda (25) brindarán la oportunidad de escuchar (las dos últimas hasta con flash-back) "importantes" revelaciones de una tísica, de una presa y de un "trotamundos", dirigidas al dignificado oído sacerdotal. Sin aparentar el eclesiástico sacramento penitencial, los protagonistas se ven precisados a arrojar su arrepentimiento, o sus remordimientos. Pero en sus banales declaraciones no se adivina la consabida "acusación de los pecados", ni el "pesar" por haberlos cometido. Aquí las confesiones no se olvidan, no se bendicen. Las absoluciones no se dan, al menos NO visiblemente: infladas con trágica trascendencia, se capacitan para el feliz, o desdichado desenlace melodramático.

Respetuosos de la parsimonia confesional, Los orgullosos, Retó a la vida y Las recién casadas (26), por mencionar algunos de los abun-

dantes modelos cinematográficos a este respecto, serán films expositores de la tribulación femenina, en un primerísimo nivel, y del resto de requerimientos que una "buena confesión" obliga.

Apegada, rigorista a/en la exposición de los pormenores sacramentales, la película del francés Yves Allégret será examinada con detenimiento desde el ángulo de nuestro interés. La de Bracho y la de Díaz Morales, respectivamente, quizás por ser posteriores sólo repiten detalles que forman parte de la ceremonia confesional.

La producción francomexicana Los orgullosos, dirigida en 1953, se congraciaba públicamente, ante la mentalidad nacional, con el contagio de un clima extenuante por medio del malestar de la protagonista, la francesa Nellie; en la presentación de la sumida mirada huidiza, clara de Michele Morgan; y con el súbito enojo que sinceras palabras femeninas provocaron en el entrecejo de un sacerdote confesor (Arturo Soto Rangel).

Como si muy de cerca conociera las condiciones obligatorias para someterse a la penitencia católica, Nellie, humilde, prudente, angustiada, sencilla, acalorada, se presenta ante un cura que resultará inflexible.

El "examen de conciencia" de la mujer se confunde con su propia historia, adicionada con todos los nuevos acontecimientos que un pueblo veracruzano y sus habitantes le acausaron. "Extranjera" para muchos, pero muy católica en la apreciación de sus "faltas", la protagonista confiesa el no haber amado a Tom, su ya finado esposo. Pero la franqueza nunca ha pasado ante los ojos sacerdotales. Soto Rangel deja sus mohínes de oyente. El gesto de escándalo desfigura sus facciones. Suscitada la contrición femenina, para el cura ésta será "imperfecta", porque sólo lamenta la comisión de los pecados por el temor a los castigos divinos y por purificación personal. Así pues, a Nellie Dios parece no perdonarla...

Como el morado ornamento sacerdotal, sobre el presbítero también "pesa" "el deber" de gobernar, influir, inquirir, menospreciar, condenar, sobre todo, la conducta de la mujer. En "el padre", la protagonista de Los orgullosos no halló la expiación ni la penitencia. Víctima de un porfiado juez predicador de la asunción forzada de ciertos "valores" sentimentalones para él perfectamente ajenos, Nellie fue objeto de un sermoneo particular, privado, que mucho le aconsejaba mortificación en la supresión de nuevos ímpetus amorosos.

Mientras en Los tres huastecos el sacramento de la penitencia se maneja con cierto sentido del humor y hasta con un dejo de choteo, dos pares de cintas mexicanas toman muy en serio sus argumentos, guardando, circunspectas, su correspondiente secreto de confesión.

Joselito Rodríguez es el primer director que abiertamente respeta El secreto del sacerdote.

El argumento de Luis Leal Solares ponderaba una larga amistad que durante una veintena de años se mantuvo entre tres hombres y que en momento melodramático "crítico" peligraba por una amordazada confesión.

A lo largo de la exposición y el detallamiento de su trío de personajes principales en sus respectivos caracteres, el director también esboza la por momentos lograda muestra de ambientes psicossociales diversos.

Pedro Armendáriz representa (¿o erige?) el modelo militar del que en muchos films se haría preso. Simpático, pulcro, enamorado, sano, orgulloso de su milicia, o bien parecido, el soldado se equipara con la personalidad de su querido amigo Rafael, presidente municipal. Toca a René Cardona personificar a la autoridad política rural relacionada con "negocios turbios", bajo una inusitada y "atrevida" visión del gobernante. Además de ocupar la jefatura de un municipio, Don Rafael es dueño del casino del pueblo, con todo lo que este "antro de vicio" encierra.

Antes de llegar al leit-motiv sacerdotal, meollo de la trama fílmica, el debutante Rodríguez busca la higiene de los rincones, procura el contraste entre el ámbito frívolo de una casa de juego y el que permite un esfuerzo médico más altruista y desinteresado que el de costumbre.

La faena de un doctor (Manolo Noriega) y de algunas escasas enfermeras es insuficiente cuando de salvar vidas infantiles se trata. Por muy eficaz que resultara la pequeña presencia de Evita Muñoz, al ejercicio hipocrático debía vérselo encomiable, maginificado y en dificultades. Para eso estará Chachita en trance de muerte.

El problema de adquirir medicamentos combativos de epidemias oportunas conduce la mirada espectadora hacia otra de las fuerzas vivas del poblado: el cura. Auxilio espiritual, amortiguador de carencias físicas, el personaje de Arturo de Córdova emerge entre las figuras religiosas de su propia iglesia. De un crucifijo en la sacristía, de la imagen Guadalupana y de la estatuilla del Sagrado Corazón (con cuya silueta, por cierto, finaliza la película), el párroco simula recibir imanaciones para tratar de conmovir villanos.

En la primera instancia "médica", por así denominarla, ante la congoja enfermeril y la falta de recursos económicos, el sacerdote desperdigaba gestos de generosidad; consolaba las lágrimas maternas, pidiendo "mil plegarias a cambio" (27); hacía sonar las campanas en señal de alarma, mediante el gracioso desenfreno de Brígida/Wilhelmy; y se extremaba ofreciendo sus joyas familiares para reunir algún dinero imprescindible.

No obstante que el militar resolvía el obligado amorfo fílmico, ya en circunstancias confesionales la relación villano-cura deja ver una depuración cariñosa por parte de las exigencias directrices.

Sabedor y abusivo del sigilo sacramental, Don Rafael llega al templo. Su amigo el cura le da la bienvenida: "La casa de Dios está abierta a todas horas y... a todos" (28). Se celebra la confesión y el rutinario compromiso ministerial de solapar "culpas".

La revuelta de un pueblo alzado, enfurecido contra su presidente municipal es inminente. Intermediario como nunca, el párroco, optimista, pretende detenerla, pero sin llegar a la revelación del afamado secreto. La gente del casino huye ante la aproximación masiva. Desgreñadero entre mujeres, fuerza viril demostrada con los puños, botellazos a destajo, gritos.

Inaudibles y poco convincentes fueron las sentencias parroquiales para una comunidad solicitante de prestaciones farmacéuticas y enemiga del vicio y del desorden. La prédica sacerdotal que rechazaba a los "tribunales del mundo" y sugería no "hacer justicia por su propia mano, olvidándose de las leyes de Dios" (29) era en vano...

He aquí cómo se maximizan las situaciones narrativas con tal de conservar oculto un secreto de confesión: desesperado por el acoso público, Don Rafael golpea al cura e irónico le exige que se defienda. La mano sacerdotal empuña entonces una pequeña pistola, ¡empuña una pistola!, para luego soltarla ante el recuerdo del mandato divino correspondiente. El culpado lo desafía: "¿Tienes miedo, o respeto a la sotana?" (30). La acobardada mirada presbiteral elude las escenas violentas...

El "tribunal de la penitencia" no funciona, o ante el caso ha cerrado sus puertas. Pero las cortes "terrenas" con la administración de su "justicia humana" ficticia se hacen cargo del asunto. El gobernante fallece. Aun a costa de su muerte -"descanso" católico que, como ya se vio, también contiene enorme, absoluta purificación- el sigilo sacramental no llegará a escucharse.

Durante las Cuatro horas antes de morir (31), el padre Cervantes-Villarreal tiene "el grave deber (...) de guardar secreto invio

lable sobre los pecados oídos en confesión" (32).

Esto es: el sacerdote del melodrama de Gómez Muriel recibe por vías confesionales la despiadada y muy vista historia de Isabel-Palma, una mujer a quien se obligó a renunciar a sus hijos por la intromisión de su suegra y por necesidad económica.

En un impulso de verter "todo lo que se lleva dentro", la protagonista toma al confesor como santo depósito, canje de prerrogativas celestiales.

Entumido, apático, tieso, cómplice hasta cierto punto, el cura en algo coopera al admitir la ignominia que sobre Isabel ha caído. Sin embargo, el inquebrantable sigilo sacramental, fuerte compromiso ineludible, baja los derrotados hombros sacerdotales.

Pero si en algún momento la labor de un ministro de Dios se ve impedida por un mandato eclesiástico, ésta sabrá canalizarse: el padre Cervantes solicita entonces la ayuda de periodistas advenedizos que hagan las veces ministeriales divinas. Obediente, Marga-Montero se ingenia hurgando una que otra componenda indispensable para que Eduardo y Alberto Monterde, hijos de aquella afligida mujer, valoren a su progenitora como víctima y heroína a un tiempo.

Así era Pancho Villa (33) ofrece, con dos de sus relatos, la oportunidad de deducir cómo otro de los hermanos Rodríguez valora el secreto de confesión, aunque en ello forje quimeras sobre uno de los más socorridos personajes históricos mexicanos.

En "El hereje", Villa-Armendáriz podrá dizque desafiar a Dios y ganar otra batalla, pero la trama de "Mi coronel, el señor cura" dará rienda suelta a la muy fija ideología religiosa del director, sin importar que un (pseudo) Doroteo Arango, o un Miguel Manzano hecho sacerdote, indistintamente, sean portavoces.

Revolucionario, "coronel", el cura del regimiento presta servicios de "auxilio para los moribundos", administrando dirección en

piritual y como confesor. Pero su auténtica postura ideológica sólo la definirá su muerte, al final de la película.

Por lo pronto, analicemos a este peculiar recluta. El sacerdote villista es la completa contraposición del militar improvisado, del "rebelde" que el cine mexicano quiso verdanero, pongamos como arquetipo a un Rodolfo Fierro-López Moctezuma; es un ambiguo personaje gris, sostenedor de dos vertientes de pensamiento tan distintas como antagónicas; es el protagonista en quien infructuosamente quiso conjugarse el "soldado de Dios" y la milicia terrena.

Gracias a la confesión de un federal moribundo y al secreto que ésta obliga a los labios presbiterales, se conocerán cuáles son los ideales que predominan en el ánimo sacerdotal. ¿los de la revolución?, ¿los religiosos?, ¿la mezcla de ambos?. Curioso juego de metas dispares...

El finado miembro del gobierno había revelado a su confesor -tal vez por alivio, tal vez por temor, tal vez por "sanear su alma", tal vez por costumbre, tal vez por desahogo, tal vez por arrepentimiento- el escondite de municiones y armas necesarias para las tropas villistas.

La pausa de la indecisión es muy breve ante la encrucijada...

Desde el instante en que al cura NO logra arrancársele tan importante secreto, los principios de éste se aferran, la resolución se toma, terminan los arrebatos, ya no hay incertidumbres íntimas ni desazón: los motivos religioso-eclesiásticos han vencido.

"Diciendo: 'Cumplí como sacerdote, también debo cumplir como soldado', el cura dirige su propio fusilamiento" (34), no sin antes vociferar -los colmillos del actor están a la vista- que moría por "un Gran General..." (35).

En el muro que acoge al rígido cuerpo impactado por las balas, se ha pintado una simbólica, enorme cruz blanca: boceto de la pre-

sencia de Dios?, ¿Cristo como testigo de la severidad y los alcan-
ces revolucionarios?, ¿asentimiento?, ¿remembranza de aquel antiguo
martirologio?, ¿complacencia?, ¿parodia?, ¿escenografía ad hoc?...

Dentro de la repetición machacona que pretende una memoriza-
ción de los cánones católicos, se recuerda un axioma referente a la
confesión y a su obligado secreto. Y reza: "La Iglesia lo ha dispues-
to así, para inspirar al penitente la más absoluta seguridad..." (36).

Durante El esqueleto de la señora Morales (37), película de un
director de comedias bien ambientadas y una que otra divertida, po-
drá notarse cómo el taxidermista Pablo-De Córdova, personaje fílmico
central, abusa (?) de la confianza eclesiástica logrando mofarse es-
tupendamente de un sacerdote.

Desde el dato de su adaptación, el film es rico en atributos
analizables y, varios de ellos, hasta elogiabiles. El ligero tono na-
rrativo, la falsa ausencia de intenciones aleccionadoras, la exposi-
ción propositivamente crítica de la mochería provinciana, el cinismo
que provoca iras, el poco serio dibujo de personajes, son sólo algu-
nos ejemplos.

El vector que rige nuestro interés y nuestro examen señala al
sarcasmo como característica base de la película de González; burla
mordaz, nivel constante del que ni el propio cura se escapa...

El padre Artemio Familiar-Bravo recibe las sollozadas quejas de
la mojugata señora Morales-Rivelles, quien parece no ser muy feliz
en su matrimonio. La actitud sacerdotal, que no es nueva dentro de
las cintas mexicanas, permite adentrarnos en el ámbito religioso, de
falsedad e hipocresía, de la creyente. El dominio del sacerdote sobre
la voluntad femenina o "su trabajo" de "redimir las almas" (38) lo
lleva a hacer visitas domiciliarias.

La recámara matrimonial, santuario privado de Gloria Morales,
es un lúgubre recinto de altares, retablos y figuras religiosas diver

sas. La "solemnidad del lugar" y la neurosis femenina forzarán a Pablo, en otro momento, a quitarse el sombrero "delante de una santa imagen" (39).

Entrometido en vida, decisiones y hasta en las economías del matrimonio, mediador otra vez maniqueo que según su arbitrio separa "víctimas" de "irreverentes", el padre Artemio provee de regaños gratuitos e injustos al taxidermista con un parloteo que clama por el "sentido común" y la "decencia".

Imposiciones, chismorreos, presencias no gratas, ninguneo, dieta, humillaciones, Pablo todo lo acata con una ciega sumisión piadosa (!), tramposa, muy sospechosa...

Con gestos fisonómicos (que a ratos hacen dudar sobre la actuación del acartonado modelo De Córdova), conforme, silencioso, el protagonista está urdiendo una venganza, la reprimenda definitiva contra esos dos sujetos estropeadores de proyectos largamente acariciados, tan inofensivos como llenos de buenas intenciones.

Algo hace que Pablo llegue al paroxismo desencadenante: envenena a su esposa, come carne y ya sonríe. Al cura le depara grandes, "comprometedoras" sorpresas.

Más por una represalia que por un sentimiento expurgatorio, el taxidermista solicita ser confesado por el padre Artemio, "elegido" intermediario neutral. Como toda "buena confesión", la del doctor Morales contiene también alta dosis de verdad. Sutilmente agredido, el sacerdote Familiar se ve cercado con un riesgoso secreto de confesión.

El confesado sabe que la imposible divulgación sobre la muerte de Gloria, su esposa, opera en manos inermes. Reconoce que cayeron "también bajo el sigilo aquellas cosas que se saben sólo por confesión y que de ser reveladas pueden en alguna forma perjudicar al penitente, o hacer odioso el sacramento" (40).

Aunque la autoridad sacerdotal se manifieste, entre otras escenas, con picares que empuerqueñecen la moral de Pablo, con la invasora silueta del padre Artemio sobre una escalera, o con la consigna de un rosario colgante de una sotana, cierto es que el taxidermista, aun muerto, muy bien pudo amordazar, acallar, ganarle a la "sapiencia pastoral", a la sagacidad de un cura "eternamente comprometido".

"Productora de gracia", recuperación de la amistad divina, purgación espiritual, la confesión, luego de haber considerado algunas de las películas nacionales, rotundamente se muestra como amplia comunicación frontal, recíproca, aunque en ocasiones esta última característica se cambie por la unilateralidad; práctica religiosa que lejos de inducir al penitente hacia la preocupación por otro tipo de valores (solidaridad, intereses colectivos, cambios gremiales, reivindicaciones sociales en toda su extensa gama, compañerismo, espíritu de grupo, etcétera), lo condicionará, mediante introyección culposa, a seguir comportamientos individualistas con miras a muy mediatas e irreales recompensas.

No era extraña pues la imagen fílmica del sacerdote (con instrumentos de trabajo confesional, o sin ellos) administrador de merecidas absoluciones sólo por él concedidas. Los confesados, arrepentidos, buscaban por su parte la reconciliación con Dios, servían para la continuidad dramática y, en mayor medida, solicitaban también la conmiseración de un argumentista que tan mal supo tratarlos.

En adelante se verá cómo el cine mexicano estrenaba vía confesional, nuevo estanque narrativo, al representar en el cura al verdadero testimonio divino. Los realizadores, argumentistas y adaptadores invertirán el trayecto tradicional de la confesión. Mostrarán a un sacerdote informador (sic) de toda clase de "secretos" (la categoría ministerial los distingue con éste y muchos otros privilegios) sean familiares, policíacos y/o de solución melodramática.

De acuerdo con la ya seleccionada filmografía del presente ensayo, la primera cinta de Julio Bracho es también la que tal vez inaugure esa línea confesional desusada hasta 1941.

En ¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!, el cura Camacho-Martínez Baena informa a una viuda sobre el parentesco entre Miguel-De Córdova y don Simón, el "calavera" rico, obeso, hazmerreir, del estereotipado Pardavé. La revelación hecha por el sacerdote sigue, contiene el mismo tono divertido, comediante, trivial de la película.

Dos años más tarde se filma Morenita clara, una rara historia de gitanos versus "gente decente". El personaje sacerdotal de la cinta (presente a fortiori en un argumento de Joselito Rodríguez), el padre Jesús-Arozamena pertenece ;obviamente! al segundo grupo, anuncia algún inesperado fallecimiento, intercede por la causa de nietos no queridos, logra que el incrédulo reze para luego confesarlo "como Dios manda".

Antes de conocer los motivos de la divulgación sacerdotal que se escucha en El crucifijo de piedra, no podrá eludirse el Camino de Sacramento (41).

Con la elección de su actor protagonista y desde su mero inicio, la cinta de Chano Urueta ya se plegaba al culto que el gusto de esa época del cine mexicano rendía a Jorge Negrete (+). La canción-tema, que en algún momento operístico habla de "la ley de Dios", enfatiza las dotes interpretativas de Antonio, bandido-de-causas-justas ("...permítanme que tome algunas cosillas para mis pobres..."), quien callada o íntimamente persigue una vendetta familiar.

Por esa misma complacencia que contribuía a la formación y asentamiento de un mito cinematográfico, el argumento hará contrastes al permitir la aparición de Juan, un inopinado hermano gemelo de El Halcón. Personaje muy llevado de acuerdo a los cartabones, a las expectativas, al modelo que Negrete popularizara, Juan Ruiz fue educado en España, es abogado, es ágil en el manejo del sable, canta, es elegan-

te enamorado, tiene buenas maneras y viste bien.

Cómplice de un actor engreído y delirante de "grandezas" cinematográficas y de reconocimiento público (megalomanías que Norman Foster en El ahijado de la muerte, por ejemplo, supo muy bien contener para el mejor logro de su relato fílmico), trama sin aristas interesantes, pero sí plena de recovecos insulsos, la de Camino de Sacramento no se salva del examen por dos detalles:

Uno. La participación de Julio Villarreal en el papel de Enrique Ledesma (anciano jefe político cobarde, ladrón y otras lindezas) reafirma la encajonada y muy eficiente villanía del actor.

Dos. Las contribuciones frailunas sea bajo la forma de un consejo apaciguador de venganzas, sea como un oportuno informe. Esto es: guiado por una sucia intención de desquite, Juan viaja a California escuchando todavía recomendaciones pacifistas del moribundo Fray Servando-Quiroz ("...que se fortalezca tu corazón", "...busca la restitución del bien") y recordando su propio juramento por la implantación de la justicia. Sin embargo, aun en su agonía desconfía el fraile de las intemperancias del licenciado Ruiz: lo mandará a Sacramento, lo remitirá con otro monje, Fray Bartolomé, para que éste sea factor controlante.

Al personaje eclesiástico que José Escanero representa, corresponde hacer revelaciones sobre la verdadera paternidad de Luisa-Granados, anfitriona de Juan y novia en potencia. Y sus declaraciones no solamente permitirán un naciente amor sin contrapisas, no únicamente legitimarán a ojos del espectador el asesinato de Ledesma en manos de El Halcón, sino que además darán continuidad a la hebra melodramática toda.

Con ese par de intervenciones monjiles, Camino de Sacramento no agota sus -por así englobarlos- detalles religiosos. Aquella escena en la que Juan y Curro, su amigo andaluz, van a ser colgados públicamente, entre los de un pueblo engañado con la confianza de un jefe máximo miserable, deja ver, gracias a un prolongado shot, la

cruz de una iglesia a lado de la soga de las víctimas.

Independientemente de esta consigna arrependida, uno de los diálogos finales de la malograda cinta de Chano Prueta pretende resumir todo lo que ésta ha querido mostrar durante 95 minutos. Y así, cuando Ramón-Cortázar dice a Juan: "Tú eres la ley, Antonio es la venganza", recuerda y deslinda los "deberes" que alta abogacía reclama (aplicación constante de la ley, gallardía, matrimonio, estabilidad, trato clasista, etcétera). En cambio, El Halcón puede seguir siendo el desaliño, la violencia, el nomadismo, la vindicta, el bandidaje y sordo a las instigaciones y revelaciones de frailes muy informados.

En otra parte de la investigación, mencionamos la banal película de Carlos Toussaint El crucifijo de piedra. De ella se conoció la importancia conferida a la figura religiosa predilecta del cristianismo.

Cabría ahora comentar -sea sólo de paso, ya que el ejemplo cinematográfico es meramente anecdótico- las circunstancias en las que se da la "ayuda" e intromisión sacerdotales.

Por andar suplantando a una muchacha muerta que en vida había observado virtud y buena conducta, Marta-Dargel, prostituta, se deja envolver en dificultades amorosas. Acobardada, pide entonces al padre Rafael-Soler que sea su confiable voz sacerdotal la que cuente a Julio-Casanova la verdad sobre su vida deambulante.

Porque hay arrepentimiento, porque hay solicitud tácita de perdón, porque existen deseos regenerativos, porque la mujer se humilla, el cura es capaz de realizar ese tipo tan mortificante de encomiendas. Sin propagarlos, el mensajero de los buenos propósitos femeninos de enmienda cumple con su cometido como entrometido idóneo que sabe desenvolverse, conmover e influir.

Su santa, pujante, insistente intervención es atinada desde el momento en que autoriza la continuidad del romance y la del propio

melodrama.

Si para clérigos y misales el sacramento de la penitencia promete, así, llanamente, "el volver a Dios"; si para el cine mexicano el sacramento confesional involucra una comunicación frontal, una influencia directa e indefensa, holgadísima, o la oportunidad para que el argumento pueda seguir su curso; si para los sensatos ese "sagrado tribunal" únicamente proporciona una nueva, autorizada, bendecida, absuelta posibilidad de reincidir en el pecado, nuestro examen sin diatribas frenéticas, atento a las tres consideraciones anteriores, halla en el sentimiento purgativo un innegable factor común.

Sacramento religioso pediguño del perdón divino de los pecados, la confesión en sus raíces más profundas implica y exige una "purificación", un saneamiento.

Por sus yerros, por las pasiones que él ha valorado "bajas", por la cauda de pensamientos que su censura ha calificado "malos" (en realidad, sugerencias sexuales), por permitir el paso de sueños por él clasificados como "inconvenientes" (en tanto tortuosos y/o eróticos), por sus acciones incorrectas, por su no alineación a los cánones eclesiásticos, el creyente siente la obligación de confesarse. Y en la exposición de sus "faltas" funciona un mecanismo de defensa, parapeto que le dará confort espiritual y, por el momento, paz.

En el confesionario, delante de un distinguido intercesor clerical que parece no conocer errores, ni pasiones malsanas, ni rachas oníricas tormentosas, ni actos reprobables, ni olvidos, el penitente extiende sus miserables, culpados trapos culpables, confiesa aquello que lo lastima, narra detalles que su subconsciente arroja lacerantes, opresores, y coloca lejos de sí mismo todo lo que sus máximas católicas internalizadas le reclaman como "ofensivo a Dios".

El deseo de una purgación automática e instantánea es evidente en el confesado. La intención-imperativo de vaciar, de "echar fuera" lo agravante, lo aquejador para un sentimiento religioso tenido por "personal", en una palabra, la katarsis conlleva al "pecador" a la sensación fantasiosa de "una limpia" anímica.

¿Qué ocurre con las respectivas confesiones de los Dos monjes?, ¿cómo explicar la confesión de Marga de la Torre-Guizar en Más allá del amor (42) si no es en términos de autodenuncia femenina? y ¿qué decir de las historias que al padre provincial de El monje blanco corresponde escuchar?

Tanto esos films como los otros ejemplos cinematográficos ya dilucidados aquí son demostrativos de que bajo el rubro de una "purificación espiritual" se ampara indudablemente la nutrida necesidad de purgar y fumigar "el alma", los anhelos callados, los ímpetus "pecaminosos".

Atávico recurso sahumador, regidor de la amedrentación del creyente, reactivador memorial de acciones que el catolicismo quiere ver reprimidas y hasta olvidadas, el "sacramento de misericordia" no podía carecer de algún propósito doliente. La (¿por qué no?) excreción del confesado de seguro radica en su misma confesión, en ese degradante gesto.

Hemos visto cómo los argumentos cinematográficos nacionales se la pasan bien haciendo que sus inermes personajes fílmicos escupan declaraciones sobre actos, o intentos de actuar, transformados en "pecados", así erigiendo en la penitencia el sacramento católico central.

El cine mexicano fundamentalmente confesional, ¿puede decirse seguidor de la trayectoria católico-jansenista, dado su cierto rechazo hacia las demás ceremonias y sacramentos religiosos?...

Desdeñosos de la "comuni6n divina", los asuntos f6lmicos explotarán junto con el parsimonioso matrimonio eclesiástico el dizque "diálogo con Dios", la voz sacerdotal que se cuela por una rejilla de confesionario.

"No se puede imponer un sermón al hombre que acaba de adquirir una localidad para pasar un buen rato".

René Ludmann.

g) La prédica sacerdotal o el regaño lanzado desde el púlpito.

Ya se evidenció el dominio, el poder de persuasión, la influencia del sacerdote confesor sobre un crédulo deseoso de purgar se anímicamente. Fueron mencionados aquellos films nacionales muestras del desasosiego de un grupo de confesados que se topan con el rigorismo presbiteral todo oídos, sí, pero además con el implacable censor que en el fondo nada perdona y mucho envidia.

Con otros modelos cinematográficos, brevemente se explicará cómo la audiencia de un templo se somete bajo la férula de un párroco que también se lanza a hablar en público.

Cura-emisor.

Los "oradores" del cine mexicano no se distinguirán por la elocuencia y la enjundia de sus sermones. A ninguno de ellos puede comparársele con Platón; a ninguno de ellos, como a Juan Crisóstomo, puede sobrenombrársele "Boca de oro". Mas si hemos de ser justos, se reconoce que sus palabras son capaces de mover, de conmocionar los ánimos de algunos de los personajes cinematográficos que las reciben.

"Neutrales", bienintencionados en apariencia, los predicadores de parroquia sentirán la preocupación de "llevar el Evangelio a los que no están todavía en el redil" o externarán sus expectativas de reincorporar en los lineamientos malocaramáticos a aquellos necios que aún se resisten.

Dice Aranguren: "El sacerdote desde el púlpito ha sido el primer locutor que ha dispuesto, habitualmente, del medio de dirigirse a la masa de la población" (44), pero ...¿cuál es el mensaje, la intención comunicativa?.

Un sermón es la prédica religiosa extendida en macro grupos, sin trabas ni impedimentos, irrestricta. Infiltrados en las narraciones fílmicas, los discursos sacerdotales varían su terminología, sus situaciones y circunstancias, su tono de voz, pero nunca el contenido de los propósitos. Casi en cada producción cinematográfica anual, regaños, reprensiones, reprimendas orales, consejos colectivos, amonestaciones, las palabras parroquiales siempre connotarán idéntica escala de valores, los mismos uniformados móviles, mensajes iguales, calcados desdenes.

Feligreses-receptor.

Sentados bajo la tribuna del predicador, a expensas del "contagio mental" según Le Bon (45), los feligreses creerán en la perorata que invita a observar otras conductas desde "arriba" (he aquí la superioridad ministerial) sugeridas. Pensarán, como explica Russell, "que la virtud puede ser inculcada por una buena educación, que la educación religiosa es muy útil para la moral (...), que los sermones hacen bien y que la exhortación moral puede ser benéfica" (46).

El sermoneado bla-bla que se escucha en alguna pausa, generalmente la más melodramática de la película, puede contener un mecanismo de significación que lo diga todo, que se baste a sí mismo y que no trascienda. Pero, en la producción cinematográfica mexicana, alocuciones sacerdotales habrá cuyo meaning sea detonante para los enlaces que la narración fílmica desee establecer, o bien simplemente serán exhortaciones que venidas de un templo empujen a la realización de determinadas acciones también de interés para la trama.

Recuérdese que una palabra nunca es neutra en sí misma.

En la ya citada película de Gavaldón Rayando el sol, el cura (Domingo Soler) hacía uso de cierta elocuencia en la exposición de su homilía dominical. En ella se incitaba a "vivir modesta y sencillamente", a "aceptar la realidad" y a "no seguir nuestros desenfrenados apetitos". Así alentaba el sacerdote a sus fieles receptores a no soñar, a no embaucarse, a sobrealimentar al conformismo y a considerar a la mujer como "el motivo de la desdicha de dos seres humanos" (47).

Si en la iglesia del pueblo se notificaba la celebración de los próximos matrimonios, el párroco sabía arreglárselas para intercalar, también durante la misa comunitaria, la proclamación de las "normas de la vida cristiana" (48).

El muy explotado "ministerio de la predicación" del cura que comparte el gobierno de la moralidad de Los tres García, no se limitaba al eco del púlpito. El personaje sacerdotal que Carlos Orellana deteriora con una pose cómplice y dizque severa, desarrolla sus aptitudes de "orador sagrado" en casa de la impositiva abuela Doña Luisa-García, en la cordillera montañosa donde los hermanos López recuerdan los sueños fallidos de sus padres, durante una fiesta familiar, o en cualquier callejuela pueblerina.

Con todo y su refranesco título, la cinta de Rafael E. Portas Para que la cuña apriete daba al cura Pablo-Manzano comisiones difíciles: deberá ser su amonestación eclesiástica la que detenga el proyecto matrimonial del vejete Cheché-Soler. La sarta de bobadas va en aumento. El sermón sacerdotal hará comprender al frustrado novio que hay ciertas actividades que su edad y el catolicismo no le permiten.

Si en cambio Portas hubiera permitido que Antonio Ramos-Rodríguez y Soledad Ramírez-Del Valle solicitaran la venia parroquial para casarse, tal vez se escucharía una serie de moniciones de con sentimiento poco litúrgico, aduladoras de las "conveniencias" del

matrimonio juvenil que, a ojos de un espectador atento, sólo sirve de ornato argumental e iconográfico, respondiendo a una expectativa (¿o exigencia?) pública.

Dando un paso atrás en cuanto a ejecución y tema cinematográficos, en su misma trayectoria de realizador por mucho encomiable, Galindo dirige Tu hijo debe nacer (49). Los resultados que a la observación fílmica se arrojan, entre otras "gruesas" sentencias, se concentran en aquella escondida, femenina sublimación amorosa, cambio de curso, y en esa instancia que prohíbe; sermón sacerdotal mediante, un aborto nada eclesiástico, pero terapéuticamente muy aconsejable.

Ante su imposibilidad de idilio con un cura potencial (Enrique Rambal), Andrea-López se casa con otro amigo suyo. Pero el depósito de lágrimas confidencias y la administración de sacramentos infantiles seguirá ocurriendo en el sacerdote Carlos del Campo. He aquí, irrefutables, la "dirección espiritual" y el cambio del curso libidinoso.

La alocución parroquial, por su parte, deja de ser excitativa moralizante o "el habla de Dios a su pueblo". Intimista, amenazadora, imponente, la advertencia del párroco es directamente demoleadora para la actitud dubitativa (¿muy?) femenina.

El catolicismo y el púlpito, el catolicismo desde el púlpito, podrán reprender, con la energía del pudiente, "descabelladas", "escandalosas", "criminales" tentativas de aborto. Sabido es que la mujer nació, nace víctima y que la maternidad, ¡oh, alta realización!, la troca mártir.

Pero es Galindo, es el argumento fílmico, es Edmundo Báez, es el padre del Campo, es el gastado rostro del sufrimiento recompensado de Marga López quienes fomentan rechazando o rechazan fomentando, tal vez más que el propio contenido sermonario, el recurso abor

tivo hecho escapatoria.

Extemporáneo, pero colaborador de determinaciones, el mejor remate de contrapunto que intensificará la tonalidad psicológica o el-dilema-sentimental-que-vive-la-protagonista, lo otorga la metáfora (melo) dramática en la que las plásticas piernas de una muñeca infantil son violenta e ingenuamente desarticuladas ante la desorbitante mirada de Andrea: escena efectista, presuntuosa de épater les autres.

La fácil detección ideológica de la cinta demuestra que re-buscamientos narrativos y analogías iconográficas de este tan ramplón diseño resultan improcedentes dentro de una puntuación filmica que se precie de adecuada, aunque, y cabe aceptarlo, lamentablemente muchos sí la encuentren atinada.

¿Qué de común puede tener una comedia de Julián Soler como Mis padres se divorcian (50) con el dramatizado asunto de Los hijos ajenos (51), de Roberto Rodríguez? Tan simple como recurrente: ambas cintas dejan oír un discurso presbiteral que no únicamente dispone al matrimonio religioso como "el auténtico", sino además suelta pesados, cursis, poco asimilables razonamientos contra el divorcio como pronta y sincera solución de problemas maritales.

En términos muy sintéticos, digamos que para el norteamericano J. H. Randall, profesor universitario, la religión es otra actividad humana que, como la ciencia y el arte, contribuye a la cultura del individuo expresándose con un "material específico", o sea, con relatos ficticios (mitos) y con símbolos. A éstos últimos el autor de The Role of Knowledge in Western Religion (52) conferirá múltiples y diversificadas funciones.

Por el cometido que tales símbolos desempeñan, por su semejanza y por la aplicabilidad que tienen con la participación narrativa del sermón sacerdotal dentro de los films nacionales, pertinente y novedoso será establecer una que otra identificación.

Para Randall, la comisión simbólica del lenguaje piadoso es cuádruple. Consideremos ahora a la prédica parroquial exaltada por el cinematógrafo mexicano como engranaje de simbolismos religiosos:

Uno. Despierta emociones y estimula a los feligreses (escuchas) hacia una determinada acción.

Dos. Fomenta en los receptores una actividad cooperativa, aglutinando así un grupo a través de una respuesta común.

Tres. Transmite a su público datos sobre experiencias "inexpresables por medio del uso literal del lenguaje" (53) y

Cuatro. Alimenta, retroalimenta en el sentimiento de religiosidad de sus oyentes muy específicas actitudes respecto a lo divino.

El anterior esquema de funcionalidad simbólico-religiosa se adaptaría con ciertos matices obligados, naturalmente, a las películas de Cavallón, de Ismael Rodríguez, de Portas, de Galindo, de Julián Soler y de Roberto Rodríguez; cuyas respectivas amonestaciones sacerdotales ya han sido mencionadas aquí.

En Mundo, demonio y carne (54), el padre Escobar-Carbajal, franco "salvador" situacional, arroja un sermón breve y sectarista: sólo para "inculcados". Y sus reprensiones cumplen con el encargo que Randall anota propio de la simbología religiosa: serán los preceptos sermonizados los que "despierten emociones" y lleven a la adúltera asesina Consuelo-Domínguez a entregarse a la policía: "Ve y cumple con la justicia del hombre, que Dios velará por tí", por que según parece "...la iglesia no es refugio de homicidas" (55).

Cuando Roberto Rodríguez lanza Las tres balas perdidas, remoldea un personaje sacerdotal ya visto en 1954, con Pueblo, canto y esperanza, con su episodio cubano y con su padre Acisclo-Pardavé. La ampulosa, poco autoritaria, eudorosa, ucrá figura del cura

(Guillermo Álvarez Giner), transformada en predicador de iglesia, sólo pronuncia chuscas advertencias y hace recordatorios catolícistas.

Fuera de sentimentalismos, contra las mujeres hombrunas que desquebrajan el cristianismo, pero sólido patrón femenino ("Desgraciadamente, hay mujeres en el mundo cuya conducta..."), la voz del púlpito exhorta a sus receptores a la asunción de roles e imágenes públicas más "decentes" ("El Todopoderoso dotó a la mujer de ternura"): función número uno, cumplida. Y promueve en sus feligreses escogidos una formación grupal que bajo tres parejas puede alcanzar el reconocimiento pueblerino y su visto bueno: función número dos, cumplida también. Y así sucesivamente...

Aunque la entrada a la cantina del pueblo les sea prohibida, aunque "echen bala", aunque vayan a "los piqueniques" donde "se presta a ciertas cosas" (56), aunque peleen "como machos" y no "como viejas", la secuencia final del director, quien ha dejado de sermonear, de amonestar por boca del cura, ¿pretenderá indicar que las marimachos esconden un corazón femenino?

El par de funciones restante (números tres y cuatro) no sólo toca a la homilía sacerdotal muchas veces pronunciada por el cine mexicano. Notas que informan sobre "lo indecible" de los atributos divinos y sobre la "propensión" humana hacia Dios pueden hallarse, con sus resto de implicaciones psicosociológicas, desde el mero comienzo de este ensayo.

Pero lo que sí se adecúa a la hilera sucesiva de moniciones, avisos, amenazas solapadas, discursos acertados y regaños atemorizadores es ese prurito de advertencia presuntamente certera, disfrazada de palabras dulces y de "sabios consejos".

El espectador común, el hombre de la calle, acude al cine a distraerse. Lajadero es entonces avasallar su diversión, el ocio

público, ajeno, con una prédica parroquial que de tan "austera" cae en la indulgencia melodramática. Desatado el sermoneo, al--
guien, público justificadamente inconforme, puede comenzar con los silbidos irreverentes, con indiferencia, con el menosprecio, o con muecas y posturas de aburrimiento.

En cambio, con cierta sumisión, otros harán suyo el respeto (¿o el temor?) que la imagen cinematográfica de un sacerdote -ni ficticio ni imaginario- impone a sus subordinados, los demás per sonajes fílmicos. Harán suya, asumirán -¿con disimulada fruición?, ¿conscientemente?- también la perorata. Y guardarán silencio.

Notas

- (1) Hay ciertas fórmulas que parecen poseer un poder mágico temible. Millares de hombres se han dejado matar por unas palabras que jamás entendieron y que, en la mayoría de los casos, carecían de sentido.
- (2) Aranguren, La comunicación humana, pág. 118.
- (3) La aseveración se refiere concretamente a la estructura social mexicana.
- (4) Lema de Nietzsche citado por Aranguren en La crisis del catolicismo, pág. 152
- (5) Aranguren, op. cit., pág. 79
- (6) Freud, Psicología de las masas, pág. 18
- (7) Feuerbach, La esencia del cristianismo, pág. 123
- (8) Feuerbach, op. cit., pág. 82
- (9) Micklem, Nathaniel; La religión, pág. 135
- (10) Feuerbach, op. cit., pág. 185
- (11) Véase el primer capítulo, página 21, del presente ensayo.
- (12) Feuerbach, op. cit., pág. 185
- (13) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (14) Faría, Curso superior de religión, pág. 406
- (15) Drèze y Sáenz, Yo soy la vida, pág. 158
- (16) Drèze y Sáenz, op. cit., pág. 159
- (17) Faría, op. cit., pág. 421
- (18) Drèze y Sáenz, op. cit., pág. 148
- (19) (20) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (21) Expresión tomada de uno de los diálogos de la cinta.

- (22) Véanse más ejemplos sobre el particular en las páginas 16 a 21 del presente trabajo.
- (23) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (24) Feuerbach, op. cit., pág. 86.
- (25) (26) Véanse más datos de cada una de las cintas en la filmografía fundamental.
- (27) "Petición sacerdotal" tomada de uno de los diálogos de la cinta.
- (28) (30) Son expresiones tomadas de los diálogos a los que se hace referencia.
- (29) Exhortación sacerdotal tomada de uno de los diálogos de la cinta.
- (31) (33) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (32) Faria, op. cit., pág. 421.
- (34) Dato tomado de la sinopsis del argumento de la película, aparecida en la Historia documental del cine mexicano, de Emilio García Riera, tomo VI, pág. 348
- (35) Expresión tomada de la escena del fusilamiento del sacerdote.
- (36) Se refiere al sigilo sacramental.
- (37) (41) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (38) (39) Son expresiones tomadas de algunos de los diálogos de la película.
- (40) Faria, op. cit., pág. 421.
- (42) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (+) Valgan como ejemplos de ese culto cinematográfico las siguientes cintas anteriores a Casino de Sacramento: La madrina del diablo, Perjura, Aquí llegó el valentón, Juan sin miedo, El cementerio de las águilas, ¡Ay, Jalisco, no te rajes!, Seda, sangre y sol, Historia de un gran amor, Así se quiere en Jalisco, El peñón de

las ánimas, El rebelde, Cuando quiere un mexicano, Me he de comer esa tuna, Canaima, Hasta que perdió Jalisco.

- (43) Véanse más datos en la bibliografía del presente ensayo.
- (44) Aranguren, op. cit., pág. 112
- (45) Citado por Freud en Psicología de las masas, pág. 17
- (46) Russell, Religión y ciencia, pág. 113
- (47) Expresión tomada de uno de los diálogos de la película.
- (48) Según dato de los Documentos completos del Vaticano II.
- (49) (50) (51) Véanse más datos de cada una de las cintas en la filmografía fundamental.
- (52) Citado por John Hick, Filosofía de la religión, pág. 139
- (53) Hick, op. cit., pág. 140
- (54) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (55) Expresiones tomadas del sermoneo de la película.
- (56) Expresión tomada de uno de los diálogos de la cinta.

"Su sotana caía en pliegues rectos, semejante a un sudario negro, sin que nada permitiera adivinar su cuerpo. Albina retrocedió a la vista del fantasma sombrío de su amor. No reconocía en absoluto su barba libre ni sus cabellos libres. Ahora, en medio de sus cabellos cortados, la joven advirtió una mancha lívida, la tonsura, que le inquietaba como un mal desconocido, como una llaga maligna, surgida para devorar la memoria de los días felices. No reconocía ni sus manos, antaño tibias de caricias, ni su cuello flexible, tan sonoro de risas, ni sus pies nerviosos, cuyo galope la llevaba hasta el fondo del verdor. ¿Era éste aquel mozo de músculos fuertes, cuyo cuello desnudo mostraba el vello del pecho, la piel tostada por el sol, las caderas vibrantes de vida, en cuyos brazos ella había vivido una temporada? Ahora no parecía que tuviese carne, el pelo se le había caído vergonzosamente, toda su virilidad se secaba bajo aquella vestidura de mujer, que lo dejaba sin sexo".

El pecado del Padre Mouret,
de Emilio Zola.

III. El ejercicio del sacerdocio en doce conductas fílmicas.

"Ministro de lo sagrado", "elegido", "pastor y médico de almas", "puente entre Dios y los hombres", "llamado", "doctor de los fieles", "luz del mundo", "director espiritual", "guía", "casta privilegiada", "alabanza viva del Señor", "negador infalible", "alma permeable", o criterium del valor de las cosas, para la serie cinematográfica mexicana el personaje sacerdotal, su casi ubicuo prelado, es un parasitario estereotipo más.

Continentes de ideas sueltas, clara respuesta ideológica, si los estereotipos que el cine ha esquematizado son "modelos de vida formalizados, opuestos al cambio y a la renovación que se mantienen a pesar de su posible incongruencia" (1); si representan moldes de interpretación (¡o de acción!) que el mismo hombre se autoproporciona de su realidad social; si en definitiva son imágenes falseadas

producto de una valorativa visión del mundo, en adelante de esto nos serviremos para analizar cómo ha ocurrido esa estereotipización de la figura presbiteral a través de la visión de los artesanos del cine mexicano y a través de la observación fílmica, con todo y sus continuas lecturas interpretativas.

La elaboración y surgimiento de un estereotipo se produce en la medida en que la asunción cultural de los receptores es más reducida y su poder crítico analista (si se da) es más limitado, o "cuando el sujeto se conduce con ideas preconcebidas o prejuicios" (2). Así, tomado de la realidad circundante, el modelo cinematográfico se verá conformado medularmente por factores locales externos, de finidos y definibles de alguna manera. Ejemplos de ellos serían la fuerza de la costumbre que hereda estereotipos de generación en generación y aquélla, innegable, que se halla representada por los intereses sociales existentes en un momento histórico determinado.

Reconocida la relevancia de la trayectoria histórica de "la vida nacional" para una mejor distinción, un mayor entendimiento y una probable justificación (?) de las actitudes del estereotipo de sacerdote fílmico, repasemos con alguna referencia sobre los sexenios presidenciales una treintena de años (1930-1960) de mexicana labor cinematográfica.

El siguiente examen tratará de ratificar, mediante un proceso de presumible verificación, una apreciación sobre el cura cinematográfico aparentemente gratuita: "El sacerdote como símbolo de apoliticidad, de bondad, de comprensión, poseedor de la solución definitiva" (3).

Desde sus intentos de sonorización a fines de 1928 y en 1929 (recuérdese la importante procesión religiosa de la que hablan los testimonios periodísticos de Dios y ley, de Guillermo Calles), con alguno de sus más planos comienzos, con Más fuerte que el deber,

de Raphael J. Sevilla, al cine mexicano ya se le marcaba con el estigma religioso. Pero será ese primer largometraje sonoro de Sevilla con el que la naciente cinematografía nacional sucumbirá en las pulcras y tranquilas manos de "esos cuervos de la sotana" (4); omniscientes figuras omnipresentes, contadas ocasiones reemplazables.

Las pantallas cinematográficas y su muy diversificado público habrían de soportar en lo sucesivo el yugo sacerdotal...

- a) El presbítero, un personaje asexuado y catalizador de situaciones difíciles.
- b) Un prelado que influye en los asuntos sentimentales...

Habrà una época en la que el cine mexicano dé a su personaje sacerdotal el papel de protagonista. Por el momento, el presbítero de las cintas nacionales es dueño tan sólo de una participación fílmica muy secundaria. Pero en uno y otro casos, constataremos la enorme toxicidad de este socorrido agente cinematográfico.

Con uno de sus trivializados personajes, La calandria, tercera película de Fernando de Fuentes, iniciaba la tácita exposición de un buen número de "virtudes propias del estado clerical". Aunque de manera muy accesoria, la adaptación cinematográfica de esta novela de Rafael Delgado exaltaba, con fanfarrias de inauguración, una conducta muy determinable, la "incondicional ayuda" y las engañosa y aparentemente banales actitudes del sacerdote.

Estuvo atento a un llamado especial, distintivo; es poseedor de una "formación" religiosa y un condicionamiento ideológico pecu--liares; incansable administrador de "bondad excelente", al padre Gon-zález-Villarreal lo asisten además otro tipo de cualidades. De él poco importan su piedad, su "celo por las almas" (femeninas), su hu--mildad y su paciencia. Para un De Fuentes adaptador, lo más loable en un cura es aquella "intensidad espiritual" y aquel abandono que de tan asidos transforman a ese personaje eclesiástico en un ente asexuado.

Huyendo del acoso y de la actitud acomodaticia de sus parien--tes para con ella, la joven Carmen-Guerrero decide vivir al lado del sacerdote González, amparada con la seguridad de que, cerca de la pulcra e inofensiva sotana, no correrá "peligros" y recibirá, en cambio, atinados consejos para la mejor consecución de su idilio.

Pero alguna contingencia, o ciertas intemperancias de un hombre a quien las "debilidades" de los sentidos pueden traicionar, deben ser medidas haciendo uso de una mirada previsora y vigilante. Para ello estará Doña Meche-Segarra, madre del sacerdote, como gracioso catalizador de situaciones fortuitas, como indispensable dique que contendrá el fluir de la maledicencia.

Idéntico caso será el de Dos mexicanos en Sevilla, el de Rosenda, el de Amor salvaje y el de Vaya tipos, como algunos ejemplares (5).

Ese mismo año 1933, De Fuentes dirige El tigre de Yautepec. Con chispazos de cine norteamericano, con un Eisenstein influyente, con el sonido de campanas de iglesia cercana, con la impresionante figura de una bruja errante, el realizador sigue aportando atributos presbiterales.

Si "al sacerdote corresponde ofrecer, bendecir, presidir, predicar y bautizar" (6), Don Justo-Miguel representa al cura que desempeña otras encomiendas con idéntica probidad de su distinguido y arduo trabajo clerical: llega a casa de Dolores-Gallardo con la misma, reconocida, pública autoridad moral del obispo Monseñor Rodríguez-Benedico que veintisiete años después visitará a La hermana blanca; ejerce dominio ascendente e irreversible; exige una obediencia fincada en el desamparo melodramático y en la dependencia voluntariamente absoluta; juguetea con los dubitativos gestos femeninos; espolea arrojitos, o condiciona apatías.

Predicador en servicios domiciliario y familiar, necio y convincente, sutil e irrefrenable a su modo, el "justo" párroco contempla, ya en última instancia, el ejemplar modelo que de su longánimo colega de La calandria heredará.

Mismo caso será el de Tuya en cuerpo y alma, el de Una virgen moderna, el de Pepita Jiménez, el de Angelitos negros, el de Dios no lo quiera y El caso de una adolescente (7), para mencionar va--

rios ejemplos.

La susodicha "autoridad moral" que muy evidentemente reviste el sacerdote, da la puntilla para revisar otra conducta fílmica de este personaje tan caro para el cine nacional.

c) El sacerdote como autoridad social moralizante.

En 1937, Rafael E. Portas adapta un argumento de Emilio Fernández y realiza Adiós, Nicanor (8). Con su film número tres (Bohemios, Suprema ley) y con la casi efigie sacerdotal que ahí brevemente se distingue, el director aporta, a efectos analíticos, uno de los primeros reconocimientos sociales para el personaje cinematográfico.

Antes que el fatuo letrado de "autoridad moral" sea cabalmente atribuible al prelado, es incuestionable que éste, sobre todo en el ambiente rural, represente la sotana omnipotente, personifique al mando diseminado en muchos órdenes y fortifique la más alienada de las dependencias.

Del sacerdote del pueblo queretano de Adiós, Nicanor (y el de un enorme número de cintas posteriores, como por ejemplo: Paraíso robado, Kermesse, Juana Gallo, etcétera), nadie pondera "la oblación" que ha hecho con su vida, ni su requisito eclesiástico de tener corazón contrito. El "señor cura" representa, quizás, la más altiva de las autoridades sociales, pero al mismo tiempo, lamentable paradoja, la más acumulativa de confianza pública.

Potestad, crédito ciego, representante del poderío y popularidad de un gremio tradicionalmente legítimo y legitimado, petardo fallido, el presbítero de nuestro cinematógrafo es alambicador de situaciones melodramáticas que el director fílmico apreciaba como ten sas. Al final de cuentas, es el personaje clerical el elegido-divino-ejecutor de un oficio (dizque) preeminente...

Sin apreciar, por ahora, trascendencia al medio social donde realiza funciones tan especificables, el frenante gobierno del sacerdote llama mucho a la autocracia. Con las exigencias que saltan al impartir "instrucción religiosa" -por suavizar la frase-, con el bagaje de sus falencias, el poder de la sotana es revestido por un único individuo solitario. Su albedrío consigna, es norma a seguir, es una ley suprema que no se saborea ni se medita. Sus estúpidas fórmulas piadosas se simplifican con polarizaciones de obedencia y desobediencia a Dios.

Las afirmaciones anteriores no se improvisan. Nietzsche ya apuntaba la idea cuando dice que los sacerdotes "...con un frío cinismo miden los pueblos, las épocas, los individuos según se hayan doblegado ante la voluntad sacerdotal, o se hayan resistido a ella" (9).

No importa su índole. Todo gobierno, en mayor o menor escala, condiciona, suscita, atiza subordinación. La exige, la espolea ya que, al fin y al cabo, de ella se estimula y por ella se sostiene. El régimen del cura no es excepción ni guarda diferencias. Este control gobernante (aun en cintas en las que el personaje cinematográfico aparece únicamente como una fugaz, pero al fin participante mancha negra) se finca en los pecados más del melodrama que de la humilde feligresía; se establece en el respeto que impone (en el exacto sentido de la palabra) una vestimenta talar siempre sucia; se edifica con la esperanzadora fe depositada ya no se diga en "el ministro de Dios", sino en toda la ideología católico-cristiana ya de suyo aplastante.

En la película de Portas, antes de presenciar los ruegos gimo teados de Lupe-Molina, Nicanor-Fernández se niega a hincarse frente al cura del pueblo. Tan porfiado ranchero no ha hecho suyas las sentencias bíblicas del Levítico. Hundido en su terca e impropia "torpeza", por el momento no reconoce que "el sacerdote está consagrado

a su Dios. Por santo le tendrás, pues él ofrece el pan de tu Dios, y será santo para tí..." (10).

Mas los prolegómenos idílicos, el enamoramiento que de sus propios extravíos saca ventaja y matrimonio eclesiástico, las peticiones femeninas inevitablemente chantajistas, todos resultan factores eficaces para el happy end melodramático. Y Dios perdona al engreído que se arrepiente... Y en adelante, Nicanor se prosternará ante su párroco y será capaz hasta de pagar "dos pesos por las licencias" (11) de sus próximas nupcias que ya no veremos.

d) Paternal y casamentero, el párroco también sabe representar al paternalismo.

Del acervo conductual del cura cinematográfico se extrae ahora esa petulancia consciente de creerse "escogido", aparentando modestia y que llevará al personaje a la actitud paternal, digamos mejor, paternalista.

Santo potencial, inocente, inmaculado, apartado de los pecadores tal vez por temor al contagio, muy por encima de los cielos, por constante intención colocado in mente a la diestra de Dios, el "padrecito", con el diminutivo que mucho dice, se arroga la representación divina. Y en virtud de ella, como ya se dijo, ejerce su gobierno, su "magisterio".

Con todo un sistema ideológico de amenazantes tormentos venideros, cuyo cumplimiento ya teme el creyente, el sacerdote más que nunca representa al "pastor", al "signum" misionero.

Soberbio, muy enconchado dentro del título de paternidad espiritual por aquello de la protección, del amparo, del abrigo seguro y de las emociones compartidas instantáneamente y del consejo pronto, etcétera, el cura de Ojos tapatíos (12), como uno de los primeros ejemplos fílmicos, nos obliga a abordar el fenómeno socio

lógico (que el cine mexicano ha traducido a su manera) del pater-
nalismo clerical.

Desde su estructura de poder que huele a incienso -por empolvado, por diseminable, por incendiario, por cenizo-, el prelado de la cinta de Boris Maicon y sobre todo el de las realizaciones cinematográficas del Indio Fernández (13) no permite la osada batalla entre su autoridad y el albedrío de sus fieles. Ha disfrazado su paternidad, como buen paternalista, con una amplia serie de comportamientos autoritarios inobjetables. Engagé, el alto cometido que de la institución clerical recibe le exige el infundir en los demás sus propias e intrincadas valorizaciones. Las estrategias impositivas están afiladas para regir sobre otros hombres...

Si el creyente (es el caso de "Esperanza" en Flor Silvestre, de "María Candelaria", de "Amalia de los Robles" en Dugambilia, de "Pepita Jiménez", de "Beatriz Peñafiel" en Enamorada, de "Rosaura Salazar" en Río Escondido, de "Maclovía", de "Paloma" en Pueblerina y de la "Esperanza" de Duelo en las montañas) aprendió algunos patrones de relación social dentro del medio familiar, si su familia le sirvió para modelar sus pautas valorativas y para introyectar represiones, al engrosar en las filas de otras instituciones secundarias como la Iglesia, al mezclarse entre sus miembros, explicable será que su arsenal ideológico y conductual se vea repetido aun con ligeras variantes.

El hecho sigue comprendiéndose: para esta suerte de progenie, el "padre" personifica una instancia superior, una autoridad llena de poderes casi divinos. La deificación del sacerdote (como la del padre respecto al hijo, como la del gobernante respecto al gobernado) es una comodísima renuncia a la responsabilidad de asimilar las propias acciones, las voliciones más íntimas, el desarrollo personal. Ante "angustias", sinsabores e incertidumbres de la trama fílmica, el presbítero todo lo puede...

Determinados condicionamientos socio-ambientales, si se me admite aquí la inserción del prefijo, han sido, pues, germen, gérmenes del paternalismo clerical.

En Ojos tapatíos, cuando Don Abundio-Coss por intercesión del cura se ve obligado a aceptar el matrimonio de Lencho-Vélez con Lucha-Fernández (14), el casamentero personaje sacerdotal está en funciones de cómplice de enamorados. (Luego se conocerán sus capacidades como conciliador matrimonial.)

Con el desarrollo de la tarea cinematográfica mexicana irá cobrando mayor importancia este claro representante paternal al parecer de oficio perenne.

Cuando el párroco comparta el en muchas ocasiones lujoso bienestar pequeñoburgués, verificaremos el paso de esa paternidad falsaria al del franco, pero dulcificado despotismo.

e) Voluptuosidad propia de vicario.

Al hablar de la idiosincracia del mexicano, surgen inteligentes aportaciones precisas e informadas. Muchas otras, aquéllas que se improvisan, deliran cometiendo muy lamentables extravíos.

Alguna de estas últimas, con poca seriedad, sin alejarse de un cierto tono tan aleccionante como propagandístico y comercial, con alguna perceptible maña calumniadora, pero no por ello con buena dosis de verdad, ha llegado a desdibujar, dibujo de cuerpo entero, la figura del clero mexicano y su representante principal.

A grandes brochazos contundentes, el sacerdote se presenta como aquél que "...está con los poderosos, con los fuertes, con los capitalistas, con los administradores y los políticos. No se aúna a ellos como mediador de caridades, como voz que grita de lo alto la ignominia de unos para otros. (...) Está con ellos para ser de ellos.

Publica en papel de letrina, de ínfima calidad, la hoja parro--
quial que constituye la sagrada literatura de su templo. Sin em
bargo, viaja en auto..." (13).

Por varias películas de la serie nacional, tal parece que el cine mexicano conoce bien la definición anterior. Y la difun
de eficazmente haciendo uso y obteniendo buen éxito de un este-
reotipo nutrido con, saturado de ideología de un sector social
muy localizable.

Según la teoría litúrgica son la "recta intención", el "amor
a la virtud", la "acendrada pureza de costumbres", el gusto por
los estudios eclesiásticos, etcétera, algunas de las condiciones
necesarias para el que aspira el "don excelentísimo" del sacerdo-
cio.

Los Documentos completos del Concilio Vaticano II, por su
lado, también marcan extensivas cualidades en cuanto a la ordena-
ción eclesiástica de sus futuros prelados. Así se refieren, por
ejemplo, a la indigencia que los presbíteros potenciales habrán
de soportar: "Se les invita además a abrazar la pobreza volunta-
ria que les asemeje más manifiestamente a Cristo y los haga más
prontos para el sagrado ministerio" (16); y exigirán castidad y
obediencia a la formación constante de "comunidades de amor" (o
familias de célibes, como se prefiera).

Con cierta cinta de Arcady Boytler, ante el señor obispo de
El sombrero de tres picos, en Dugambilia y con otros films se co-
nocerá el peculiar "apartamento del mundo" que los "ministros
de Cristo" observan para el cine mexicano.

En todos los acontecimientos normales, pero muy importantes
para la vida que el melodrama cinematográfico ha explotado (naci-
mientos, ágapes diversos muy a la manera del cristianismo primi-
tivo, matrimonios eclesiásticos, banquetes musicales, enfermeda-
des irremediables, muertes, malos ratos, fiestas pueblerinas,

cenar familiares, románticos ambiguos, etcétera), un "espíritu de servicio" apura su entrometida mano para santificar (o desnaturar, para expresarnos con la propiedad de Nietzsche) situaciones cotidianas.

Cura de parroquia, o distinguido miembro de la alta jerarquía clerical, cualquier sacerdote cinematográfico puede asistir a un festín; gritar en los jolgorios; sentado, llevar con los pies el compás musical de una marimba; jugar ajedrez, o tocar el piano con una euforia muy sospechosa, o sopear bizcochos en chocolate casero.

Al mismo tiempo que fuerza una confesión y acumula declaraciones de un viejo corregidor (Eduardo Arozamena), el sacerdote (Arturo Soto Rangel) de El capitán aventurero (17) frecuenta la mansión del pudiente y contempla, sin intervenir en ello, el logrado romance de la pareja protagonista.

Confortablemente instalado, no sin cierta malicia en la imaginación de Boytler, el "señor cura" podrá continuar recogiendo confidencias del potentado bonachón o culpas que arrojan un "gran pecado de juventud" y un no "haber respetado la virtud" (18).

Con su pastosa retórica condenatoria de toda la humanidad como "hijos de Eva" -indiscutible, obvio rechazo a la sexualidad-, el personaje sacerdotal intercambia con el poco protocolario corregidor chispeantes miradas de complicidad, cargadas también de sabrosa picardía muy del director ruso que así cierra su película. En el cine de Boytler, y no estará de más apuntarlo, la última impresión fílmica es su mejor golpe, el impacto definitivo.

Guiado tal vez por la idea del divertimento público y por la de realizar una adaptación cinematográfica animosa y regocijante, Juan Bustillo Oro en 1943 dirige El sombrero de tres picos, dejando,

eludiendo, tocando apenas el muy vasto aspecto psicológico de la reivindicación social, tan querido para el marivaudage por ejemplo.

Los diálogos presuntamente humorísticos, esa mezcla de muletilias hispánicas y expresiones mexicanas que quiso ser ingeniosa, el desaprovechado servilismo de los criados en su role de testigos melodramáticos, todo se contiene ante la vespertina llegada del "señor obispo" (Manolo Noriega) a casa de los molineros (19).

El de Bustillo Oro y en general el episcopado re-creado cinematográficamente se jacta de la representación de una "especie sacerdotal superior" que merienda durante las tertulias para él organizadas, que reprende bromas bobaliconas, que controla situaciones recordando los fatales residuos de la concupiscencia, que estrena pullas con mirada severa pero autorizada por Dios y que en medio de un salón de fiestas se da el lujo de reprender los "resabios mundanos" de un osado joven cura (Roberto Cañedo) que se atreve a externar un comentario más inoportuno que "irreverente".

Como Boytler y Bustillo Oro, Emilio Fernández y Roberto Rodríguez concederán también a sus respectivas figuras sacerdotales uno que otro inmerecido deleite.

En Bugambilia, una realización cinematográfica plena de simbolismos, el cura -por enésima vez- Arturo Soto Rangel frena los devaneos de Amalia, sabe que sus atributos físicos "pueden ser su desgracia" (20), cavila sobre los destrozos sociales de un "amor fatal"; pero sus aprensiones se sumergirán con la ingestión de una bebida caliente, se disimularán en cuanto tenga delante al señor gobernador, en cuanto se sitúe entre los pudientes.

Cuatro años más tarde se filma Dicen que soy mujeriego (21). Aquí, con Rodríguez, la voluptuosidad sacerdotal presenta varias manifestaciones, aunque por alguno de los "votos" se siga viendo

limitada por la norma eclesial.

El párroco que Soto Rangel petrificó con sus alisadas canas y sus cejas oscurecidas, sobre todo en la década de los cuarentas, ahora demuestra la versatilidad de sus actividades: igual bendice una unión matrimonial con el aire de un templo, que rechaza (hecho inusitado) el banquete nupcial correspondiente para entrenar su torpe puntería con la muerte de un infeliz asno. Igual puede abandonar la "cacería" para volver a "sus deberes" que "lo reclaman". Olvidando la seriedad del momento difícil, luego de una extremaunción administrada como sacramento, el cura se sienta a la mesa de un convite cualquiera y, acompañado, saborea una buena pieza de pavo hasta la saciedad del deber cumplido.

Para Roberto Rodríguez, y esto se aplica y se aplicará en el caso de sus hermanos Joselito e Ismael, también directores de cine, ningún desvanecimiento placentero del sacerdote mella las tareas propias de su ministerio clerical. La visión directora justifica, con aplausos, el que los truncados impulsos naturales restantes en un párroco vayan entreverándose con el vulgar jolgorio que unos recién casados motivan, por ejemplo.

La alta estima con la que un Soto Rangel ensotariado cuenta, no se mancha ni se deteriora ni decae porque éste degluta gozosamente sandwiches, o pise la cantina del pueblo para reprender e incluso intimidar a los parroquianos ("Su dinero convertido en veneno"), o visite a una anciana enferma fomentando su caciquismo.

La imagen fílmica de un prelado que ha desdeñado su tonsura o aquella convicción de "renunciar a todas las vanidades del mundo", que alterna la predicación parroquial, la catequesis dominguera y la imposición de los sacramentos con una dieta abundante y gratuita, con los pasapso en compañía de los acaudalados de la región, tal vez resulte "simpática" (empática, más bien) y "recreativa" a

efectos de un melodrama que de tan insulso y trillado (secuela de Los tres García) no sopesa aquella imagen sacerdotal como del todo veraz, muy auténtica.

De los ejemplos cineantográficos aquí someramente abordados, se infiere que los pobres ministros divinos no pueden vivir de canonjías. La poderosa estructura clerical a la que pertenecen y vocean, se encuentra mayormente preocupada por su propia conservación física y social, llamémosle sin preciosismos manutención, que por la "propagación de la fe cristiana".

Sanguijuelas menesterosas, obligado pegoste del encuadre, personajes grisáceos (según el estado de su sotana y el de la copia de la película, claro está), empujados ¿por qué no? por el hastío, buscadores de un pequeño goce sensual, éstos y muchos otros curas de los films nacionales dejarán el ascetismo que el épinsum de casi trece años de seminario les inculcó. Y hallarán una fugaz, pero segura evasión a la medida de sus posibilidades.

¿Será la actitud del ya mencionado padre Acisclo (del episodio cubano de Pueblo, canto y esperanza) más leal por abandonar su fuerte y admitida inclinación culposa hacia la gula, al negarse para sí mismo esa ni tan breve racha de voluptuosidad? Más que uno de "los siete pecados capitales", ¿no era la gula sacerdotal sólo una respuesta evasiva?

f) Las características maternas de la sotana.

"...pues los labios del sacerdote han de guardar la sabiduría y de su boca ha de salir la doctrina, porque es un enviado de Yahvé de los ejércitos". No es posible esquivar a esos curas del cine mexicano que muy ouyas parecen haber hecho las anteriores sentencias de Malaquías (22).

Las siguientes en nuestro análisis, pues, son films nacio-

nales cuyo personaje además de revestir una sotana, reviste características maternas: sí, aquellas mismas "cualidades" (o actitudes producto de una sublimación) que en su momento también dirigieron y condicionaron los pasos melodramáticos monjiles. (Véase el capítulo II, inciso (b), del presente ensayo)

Mientras las religiosas eran fieles fanáticas seguidoras de un catálogo de normas restrictivas, con las restricciones del argumentista y director y con las propias del oficio conventual, el sacramento del orden sacerdotal distingue a sus víctimas con "una altísima dignidad" (por algo son varones) y con un buen número de poderes legitimados.

En sus deslavadas manos está "ofrecer el santo sacrificio de la misa"; distribuir amedrentadores recordatorios clericales en forma de "signos sensibles que continúan los gestos salvíficos de Cristo en la tierra" (23); perdonar, con otorgada pedantería, los pecados de todo el mundo; ejercitar los demás oficios sagrados con que la Iglesia supone honrar a Dios; y "santificar las almas".

Pero entre sus prerrogativas, el padre Trinidad de la Historia de un gran amor, el joven cura de Los maderos de San Juan, y el antipático párroco de El siete de copas, para mencionar ahora algunos ejemplos, preferirán conocer a sus ovejas o apacentar a los fieles o predicar abierta, difusivamente sus propias concepciones religiosas.

Para alcanzar este objetivo que ellos han hecho primordial, mucho ayudarán a estos sacerdotes "virtudes" humanas -sí, ni modo-, pero muy funcionales. La "afabilidad" de un corazón resentido, la sinceridad que se ajusta a circunstancias argumentales, la "fortaleza de alma" que se descubre y acaba en esa frase, la constancia situacional y hasta la caballerosa urbanidad de la que algunos harán gala, representan los utensilios idóneos para cumplir y comunicar las exigencias de su vida cristiana.

Dentro de la primera parte del presente ensayo, en el inciso ³ (X) para ser más exactos, se examinó el desperdiciado rôle infantil en las narraciones cinematográficas nacionales. En aquel apartado se sospechó de la bondad de los niños; se reconoció que la actitud de los infantes había sido adulterada por artificiales figuras maternas monjiles, o sacerdotales; y con algunos films mo delo casi llegamos a oír sus jaculatorias lastimeras.

Enseguida toca ver de cerca a buen grupo de prelados colaboracionistas educacionales, por denominarlos de alguna manera; curas que en las películas mexicanas se muestran asiduamente interesados si no en la escolaridad infantil (tal proeza equivaldría a una insinuación que la cobardía no permite, equivaldría a lidiar aun en el mismo cinematógrafo con un problema de envergadura nacional), en la educación informal de su prole postiza.

El argumento de Jorge M. Dada que dio lugar a La torre de los suplicios (24) muestra, según datos sobre esta película, a uno de los primeros sacerdotes cinematográficos que se dan a la aventura de la formación (¿intelectual?) (¿moral?) de un menor.

De acuerdo a la sinopsis argumental, pues, "con el paso de los años, Enrique-Crespo, ya joven, cultiva las letras bajo la tutela del padre Núñez-Soto Rangel. Con una sarta de trastornos melodramáticos, el de Sevilla es un film que apenas roza esa nueva "aptitud" sacerdotal. Será dos años más adelante cuando Julio Bracho logre una articulación fílmica correcta al narrar Historia de un gran amor y al enseñar, con ella, las dotes didácticas del padre Trinidad.

La segunda cinta de este director no gira en torno a su figura clerical, pero sí le brinda una importancia narrativa muy decisiva. Representante de aquello que manifieste intromisión, responsabilidad adjudicada y tesón, integrante de las fuerzas vivas (tan caras para Bracho, por otro lado), el párroco, en la cima de los pudientes, personifica esa autoridad político-militar que, como las ponderadas

por vía cinematográfica, también sabe liarse con las sufridas vicisitudes femeninas.

Pero su cargo le guarda sorpresas: se hace responsable de un niño que ha quedado huérfano (Narciso Busquets). En él influye con un despliegue de valores muy ajenos a su condición eclesial. En el preludio educativo, el padre Trinidad hace de Manuel "un chico fuerte", un triste monaguillo rencoroso, atento a las vinajeras, a su "valentía" y a su obediencia (o sumisión, como se prefiera). (En cierto momento de la cinta, el sacerdote recibe unas monedas que el chico, por un orgullo familiar, no quería aceptar. La "soberbia infantil" también es reprendida. Demasiado importan los "fondos eclesiásticos"...)

Ya adulto, el huérfano hallará en el cura el constante consejo lanzado con esa acritud que no es mal vista. Para Manuel-Negrete la sotana menguará sus tragedias; otra vez será el deslinde entre lo bueno y lo malo, entre el sacrificio, la autoanulación y la realización de muy justificados deseos de venganza.

La "superproducción" de Bracho no aplaude la labor caritativa sacerdotal. El padre Trinidad tampoco ha sido un mecenas. Aquí lo que cuenta y vale, lo que se alaba muy quedo, lo que se muestra, lo supuestamente ejemplar es la presión moral apenas insinuada con medias palabras, pero colmada de intenciones completas.

Basada en el chantaje pronto, en la gratitud sonsacadora, en el desamparo otrora infantil, la ascendencia del prelado sobre su protegido, obligará a éste a abandonar la fiesta de "el Santo Niño Aparecido", la fase más gruesa de la tragedia fílmica, con órdenes tan rotundas como "vete a casa" (25).

¿Dónde quedó pues la valentía del acólito?

Al realizar Por un amor, José Díaz Morales no da mayor realce

a la orfandad de Carlos-Armengod y a la respectiva crianza infantil al lado de un cura de pueblo (José Luis Jiménez). Estamos ante un caso de influencia sacerdotal que de tan exigua no deja huella en la historia del protagonista.

Otros directores, quizás más conocedores y explotadores de los sentimientos piadosos de su público receptor, continúan agotando sus personajes presbiterales como "varones santos elegidos por Dios para iluminar nuestro mundo de tinieblas" (26).

Es el caso de Bustillo Oro con Los maderos de San Juan (27).

"...el joven cura Francisco-Thorry tiene la ilusión de fundar un asilo para niños desamparados". Las buenas intenciones sacerdotales, con una mira que quiere hacerlas más encomiables todavía, siempre predominan y tocan objetivos propuestos.

Por encima de las negativas (o "pruebas de Dios"), de la discolería femenina, por encima de las negativas de la discolería femenina, por encima de la malversación de fondos que el tío calavera hace, por encima del escándalo de las beatas de la iglesia y de su maldecir, a pesar de la nota del Obispo, el padre Francisco logra edificar su albergue infantil. Sujeto al que muy bien puede revelársele un secreto, por bienintencionado al sacerdote se le estima con la formal institucionalización de uno de sus deseos.

Desde su orfanatorio podrá "enseñar" y amonestar a sus hijastros muy amados, ratificándose al mismo tiempo, a sí mismo, como escogido merecedor de instituciones.

El padre Juan de Dios Andrade, sí, el de Los tres huastecos, toca el violín, en ningún momento hace desaparecer su protección aureola maternal, juega canicas con los niños, fomenta la mitificación del ídolo cinematográfico, presenta disponibilidad para alterar las extrañas aficiones de su pequeña sobrina y, mientras esto último ocurre, se aplica en actividades diversas.

Ágil, expositora, inmensamente derivativa, la película de Ismael Rodríguez mucho se presta a un sinnúmero de graduaciones sociológicas. La visión y muestra de su trío protagonista como el de las representaciones institucionales, sin ir más lejos, funciona como buen ejemplo. Otra de aquéllas, la de nuestro interés básico, se vuelca sobre el aligerado y poco displicente personaje sacerdotal.

Antítesis de Lorenzo, un hombre que "ejerce la justicia con la pistola" y cuyo "único dios es el dinero", el cura Juan se de clara consentidor, encaminador de almas femeninas primordialmente. Pero en su presentación se aprecia un sospechoso juego sexista que no quiere verse tambaleante...

Si por momentos el padre Andrade apuntala las reprimendas represoras de cualquier muchacha (Irma Dorantes) por sus afeites maquilladores, la anécdota fílmica revive y atesora al personaje sacerdotal hermafrodita cumpliendo con un peculiar requisito atribuble a (casi) todos los sacerdotes del cine mexicano.

Otras secuencias de la cinta habrá que pretendan demostrar la oculta, sí, pero latente virilidad presbiteral. Con traje talar, aún sin poder darse el lujo de bailar una tanda musical, el alegre párroco Juan de Dios sabe sensibilizar a sus fieles con equidad, con esa implicación tácita de los criterios machistas de Rodríguez.

La muy frontal comunicación sostenida por el sacerdote con las mujeres de la región potosina, se amplía, es extensiva e ilimitada: atractivo, arranca suspiros, objeto de calistenias imaginarias de las beatas parroquianas, el presbítero alimenta y mantiene una influencia colectiva que no se regirá por plazos perentorios.

Sin obedecer tiempo ni cronología fílmicos, al cura se le mira cantando melodías infantiles; quitándose las gafas para una mejor suplantación; logrando el estremecimiento auditivo-sentimental de

una escuincla hosca; entrando a la cantina del pueblo; jugueteando con los dedos de sus manos entrelazadas; llamando la atención con sus buenos gorgoritos; llegando a los extremos de pegar se un bigote falso para manifestar una hombría a la que, extrañado, él mismo teme.

Si el personaje sacerdotal es ambiguo, tal tibieza mayormente se percibe en la exposición de sus habilidades normativas. De morirse su hermano Lorenzo, al prelado corresponderá la buena crianza de Tusita-Llamas. Otros aprendizajes, la escolaridad, las buenas maneras, la inculcación de valores sentimentales (porque al parecer no hay otros), la educación toda, la formación infantil, pues, estará a su cargo y mando. ¿Quién si no él?... Ese buen hombre inocuo cuya vocación religiosa le hizo uniformarse, le obliga a revestir una sotana que mucho recuerda el regazo materno, o la enagua de una inmóvil maestra rural de un heroísmo patriotero al estilo de Río Escondido. ¿Quién si no el padre Juan de Dios Andrade para inocular en una infante terca, entre otras máximas, su femenino deber de "permanecer en casa, o con sus amiguitas" (28)?...

La doble, triple careta se ha descubierto ya. Protagonista cuya reputación en el film se menoscaba entre la gratuita violencia convencional y una milicia coquetona e inverosímil; protagonista literalmente neutralizado en orden al recreo visual público más que a la coherencia psicológica del personaje, al sacerdote de Los tres huastecos se le ha manejado sin embargo con mucha complacencia. Si su condición eclesiástica ha servido de mofa en varias pausas fílmicas, sus intrínsecos atributos femeniles no son criticados con aspereza, ya que el personaje "insiste a tiempo, a destiempo, arguye, enseña, exhorta con toda longanidad y doctrina" (29).

No obstante que atiende "a cuanto hay de verdadero, de noble,

de justo, de puro, de amable, de laudable, de virtuoso y digno de alabanza" (30), a costa de Rafael E. Portas, a pesar de que su propósito principal parece llevarlo a cabo Con todo el corazón (31), al convaleciente padre José Labrador Fernández-Soler no lo abandonará la fatalidad...

Exhibiendo su callada jactancia como "elegido de Dios", para nada tunante, delicado de salud, el cura José llega a un pueblecillo para recibir el acicate y el estigma. Se instala en la única choza del terreno que de su hermano Luis heredó. Un crucifijo con su correspondiente veladora y un reclinatorio son los primeros objetos de su nuevo acomodo. Acompasado por un muy idóneo juego de luces y sombras que forman cruces sobre una pared encienque, el buen sacerdote se dedica al rezo y a la meditación ociosa. Luego, desentendido de transferencia y problemas hereditarios, decide hacerse cargo de Luisito-De Anda, Jr. y con éste de todos los niños que inauguren su orfanatorio. (La depurada imagen del padre José rodeado de pequeños huérfanos amenazaba con transfigurarse en aquélla de Jesús entre los niños pobres.)

Con la instauración de su asilo, el santificado misionero emprende su cometido, impone oraciones memorizadas, desata un léxico perfectamente incomprensible para el entendimiento infantil e inicia un martirologio propio mucho más doliente que los síntomas de su enfermedad de etiología tarahumara.

Fin a la inicial caridad melodramática: surgen los perversos (o todo aquél que no quiera socorrer al cura, o aquéllos que no simpatizan con él), las desgracias y/o los envíos de la Providencia. Cada vez más niños desamparados llegan al albergue. Dolosamente, la donación de víveres por parte del presidente municipal, exámitgo del prelado, ha sido retirada. Se niega todo tipo de ayuda. El pedir zapatos para los pequeños aislados acarrea una vejación sacerdotal. El que una muchacha embarazada (Rosita-Torres) se ampare en territorio también sacerdotal acarrea un chismorreos tan propagante como el

tifo que aún viene a maximizar (fastidiar) situaciones y a agilizar el proceso de conversión herética.

Ante la adversidad que "providencialmente" ha recaído en el pobre, desesperanzado presbítero, luego de haber sido abofeteado por Felipe-Arenas (personaje que en alguna medida encarna la dicotomía católica pecado-perdón), el padre José pone la otra mejilla a esa enemistada trama fílmica que lo ha erigido protagonista. Pero no será necesario. Sin más vilipendios, la "suave caída de un baño celeste", como dicen los catecismos delirantes, mitigará calumnias.

Tal vez porque refugió a Luisito y a sus compañeros de misma condición familiar, todo bonhomía, rostro durante ochenta y ocho minutos compungido, donado espiritual in terris, mártir por respeto, el personaje sacerdotal, resuelto ya el nudo del argumento, recibe a los arrepentidos y recaba donaciones para el orfelinato, a un tiempo. Porque tributar regalos a un cura es como quien hace una ofrenda a su dios para que éste disimule, olvide viejas rencillas...

Pasados cinco años, Gilberto Martínez Solares retomará este atributo sacerdotal que Portas le señalara. Entonces, con claras repeticiones incluso narrativas, el realizador de comedias como Internado para señoritas, Su última aventura, La novia del mar, La familia Pérez, entre otras, parsimoniosamente edifica La ciudad de los niños bajo la égida de un (otra vez) sufrido sacerdote, el padre Alvarez-De Córdoba.

De no ser por una amplia sacristía decorada con tres cuadros de alegoría católica, por su estandarte guadalupano colocado al centro del shot, de no ser por aquellas escenas de transfusión sanguíneo-infantil y por esos acólitos cantores que motivan la mirada circunspecta del párroco (y quizás también su envidia ante cánticos tan melodiosos), la película que nos ocupa no contribuiría al análisis si no es para confirmar el padecimiento sentimental, "carga sobre los hombros", experimentado por un cura cedido a sus doctrinales ánimos de redención "educativa".

"...elegir al consejero es ya comprometerse".

Jean-Paul Sartre.

- g) El clérigo como una de las fuerzas vivas del universo rural.

El de la década de los cuarentas, el mejor cine de Emilio Fernández, sus logros más preconizados en tanto "internacionalizables", aporta para nuestro examen una muy particular y sugerente visión del personaje sacerdotal, una nueva e interesante conducta, novedosas consideraciones.

En varias secuencias fílmicas hay convicción y muestreo de ideales asumidos. Otras, sin enlistar causantes, desubicadas, exaltarán a la doblemente desclasada mujer campesina. Muy emotivas, demostrarán el triunfo amoroso sobre el desacuerdo de otros y la adversidad de un mundo incomprensivo. Con la trabazón de la sutileza, alguna hará que se defina por su "romanticismo colonial guajuatense" (32). Las películas de este director, según los mejor informados, se enriquecen de momento con el manejo de un valor "violencia" que de tan medular y constante se torna inofensivo; se nutren con "notaciones pintorescas" por las cuales el campesino mexicano, pulcro e indefenso, es el personaje más noble, más sensible de la pirámide social, pero nunca actuante, siempre receptor de calamidades.

Un crucifijo, cielos nublados a la espera de la tragedia, bellos perfiles, diálogos que forzosamente lanzan algo de supuesta importancia, grandes espacios campestres, esculturas de culto católico, enorme trascendencia para el enamoramiento modificador del orden melodramático de cosas, personajes simbólicos, apantallantes "gruñidos solemnes" (33), medianas pasiones: el ojo avizor de Fernández registra con (demasiado) respeto. Alternando, dejando al margen su

arenga que de todo se sirve, ha llegado a elaborar escenas de una franca actitud humilde, delicada.

Pero precisamente dada esa humildad adivinable surgen los contrastes involuntarios. Melodramas de altísima religiosidad, cuando en muchos de ellos además aparecen los sacerdotes (el padre Belisario de Pepita Jiménez, el padre Rafael Sierra en Enamorada, el padre Jernóimo de Maclovia, entre otros), con cada uno, en cada uno el director pierde votos en sinceridad e independencia, "destruye la emoción", recurre al regaño, busca pilares para mejor cimentar, gana otras tantas complacencias a/de sus convencimientos más profundos con el pataleo autoritario de una de las "fuerzas vivas" del medio rural que tanto ensombrece y aclama.

Para el Indio, el sacerdocio representa uno de los mecanismos sociales necesarios y absolutos, quizás hasta en él reconozca un cierto "derecho divino"... Olvidando que su personaje presbiteral, como cualquier párroco de un templo cualquiera, sólo es producto de una jerarquización eclesiástica, el director mostrará si no frailes misioneros (a la manera de Tizoc, por ejemplo), a un cura que se ha encomendado a sí mismo a los pobres, a los (efectivamente) más débiles, a los campesinos.

Tanto el sacerdote que Carlos Riquelme interpreta en Flor silvestre, el señor cura de María Candelaria, como el de Pueblerina no son de esos presbíteros que "ofrecen las combustiones de Yahvé y el pan de su Dios" (34). Sin tener un "corazón indiviso", el "padre" es un personaje que nunca toca el centro del universo rural, si se quiere, es un elemento de segundo plano, pero que invariablemente encarna la lucha entre Dios y la maldad humana (o el infortunio). No son nada escasas pues las ocasiones en las que un ministro divino también apunta hacia la premonición.

Para decirlo más directamente, la estirpe sacerdotal de este

director que debutara en 1941 con La isla de la pasión, movida por un auténtico espíritu fraterno, no olvidará la hospitalidad (recuérdese el refugio físico que el padre González de Duelo en las montañas brinda a Julio Ramírez-Fernández), practicará la beneficencia que espera un intercambio objetal, se preocupará por los enfermos (cabe rememorar al cura de Flor Silvestre asistiendo a Esperanza-Del Río enferma), los afligidos, los cargados de trabajos y pesadumbres y por aquéllas (os) que padecen persecución.

Sin embargo, si ciertos son sus múltiples ademanes paternales que ningún protagonista esquivo, ni osa esquivar, si los párrocos saben presagiar, si son señales de desgracia, si fungen como templadores de tempestades sentimentales, si a veces se enfrentan a ellas en demostración de entereza, no por ello dejan de declararse, con hipocresía, como los indispensables factores para "la salvación de las almas"; es decir, factores de permanencia y conformismo.

El buen clérigo de los films de Fernández se pondera al lado del doctor (o al lado de la salud física), con el presidente municipal (o con la ley), junto al abogado labioso (o junto al "habla bonito"), en el mismo nivel del maestro (o en el mismo nivel de la educación formalizada) y arrimadísimo al astuto patrón (o arrimadísimo al amo del poder socioeconómico). Se enfila entre los hombres de letras o gente de razón o "réplicas mexicanas de los pequeños burgueses liberales" (35) para seguir imponiendo su fe católica como obligación, para no interrumpir una "tarea señalada por Dios" traducible en presiones moralizantes o dizque voluntarios convencimientos que "el auxilio de la religión sólo proporciona" (36).

Autoridad social respetadísima, confiable figura confidente en tanto asexual, entre "los leídos" de la región el sacerdote atendía frustraciones (una de las sensaciones favoritas de Fernández para sus personajes fílmicos centrales); monolito de una institución

a la que emotivamente más se arraiga el habitante rural, es el arribista prestigioso que no se deja sobornar con dinero, pero cuyas exacciones se obtienen con medidas mucho más alienatorias.

El realizador de La malquerida no plantea esa vinculación del campesino perenne y gratuitamente pobre (ya que los asalariados rurales, por obvias razones, pueden calcular su distancia y medir interacciones) con los grupos más conservadores de la Iglesia: mientras el prelado fílmico ejerza su gobierno aprovechando, clasificando, agrandando los pecados ajenos; mientras rija a base de palabrería y farsa clericales y con la fuerza que él denomina "moral"; mientras el cineasta causante de las injusticias cometidas con Las abandonadas se empece en colocar a sus campesinos bajo circunstancias insufribles; mientras siga negándose en el hombre de campo una rotunda escisión social; mientras el padre Sierrita reprenda a Beatriz-Félix porque la mujer no aprende a dominarse; en tanto el sacerdote nunca valore y siempre menosprecie la calidad humana de sus subordinados, esa decena de películas trágicas continuará apreciándose unilateral, parcializada e inverosímil y el testimonio cinematográfico tan optimista e irreal como equívoco.

Cuando los campesinos se acogen a la bienaventuranza sacerdotal, la que no les permite opciones libres, la que les indica un único parecer como "el de Dios" y la que tergiversa verdades sin asomo pudoroso ("el derecho a la mentira" según Nietzsche), el cine del Indio de los cuarentas ciertamente está señalando un muy lamentable y auténtico hecho, palpable entre las enormes masas rurales mexicanas. Pero la inexactitud se percibe, y volvemos con la parcialidad fernandezca, en la rehuída, en ese querer ignorar a un campesino ofendido, solitario, atomizado, cabizbajo, fuera de acceso, entristecido, alejadísimo (más que ningún otro grupo) de una estructura social que lo iguale en términos de libertad y

desenajenación.

Depósito acumulador, regenerador de fatales sentimentalismos, sentimentalismos vibrantes, el hombre campirano que Fernández literalmente retrata, sólo es dueño de tal rasgo.

A propósito de esa inclinación narrativa de Fernández (quien luego romperá con su propia tradición dando a conocer a las Víctimas del pecado, o paseándose por Acapulco) en virtud de la cual un cura obligatoriamente forma parte de las muy clasificables fuerzas vivas del ámbito rural, cabe establecer algunas aunque breves comparaciones entre aquellas cintas que del realizador y a conocemos y las de otros directores del cine nacional.

En Vértigo (37), cuyo templo por enésima vez representa el núcleo social de rumores envenenadores, el padre Moncada-Soto Rangel sigue reprendiendo el rechazo público de que es objeto Mercedes-Félix. La cinta de Momplet, que hace de nana Joaquina-Roldán la servil sombra de la conciencia, que confirma un mayor peso para los condicionamientos maternos por encima de los femeniles, que atormenta a la "pecadora" con sus propios remordimientos confundiendo los con los rezos diarios, conservará en buena medida la visión sacerdotal del director de Una cita de amor (38).

Pero ya en los años cincuenta, con un Alemán en abiertas funciones industrializadoras, Miguel M. Delgado y Rogelio A. González demuestran que el personaje presbiteral de algunas de sus respectivas películas bien puede mantener el puesto de "autoridad rural importante", cuando las adaptaciones cinematográficas se llevan a cabo a guisa de comedia y persiguiendo el comercializado, usufructuario pasatiempo público.

Ella y yo (39) no pretende preservar o respetar ningún "mito ancestral" con sus figuras indígenas. Régulo, Madaleno y Los Xochimilcas, sin ser personajes fílmicos, solamente son mirados (y utilizados) como entes "pintorescos", risibles elementos perezosos. Nada más.

Con el sacerdote, en cambio, la película distingue cierto atisbo de formalidad: el personaje continúa asistiendo a las fiestas del pueblo de San Juan; prosigue escuchando las cuitas amorosas del protagonista; muy sospechosamente celebra las virtudes masculinas de Pedro-Armendáriz; prócer de idilios, exhorta con preceptos como "el amor es sacrificio"; para Irene-Miroslava procura "el mejor partido de la región" o ese pretendiente cuya extracción socioeconómica aunque rural sea equiparable con la de una mujer provinciana, pero de expectativas cosmopolitas. Mas toda la trama es llevada con esa ligereza de comediante que ya alcanzó al absurdo. Y precisamente loando disparates, M. Delgado permite que alguno de sus personajes insete órdenes "chuscas" como aquélla de tocar "sólo las teclas negras del piano, porque todavía estamos de luto" (40).

Desde El gavilán pollero, con El inocente, por Nacida para amar, Rogelio A. González probaba ser diestro en el logro de una nada desdeñable frescura fílmica. No pocos momentos de Escuela de vagabundos, de El esqueleto de la señora Morales y hasta de Los fanfarrones, pueden ratificarlo. Y aunque en 1952 al director le da por el lloriqueo incontrolado, por ensalzar el pobredialismo y la fatalidad que el cambio de estrato social oculta para un individuo cualquiera encontrando Un rincón cerca del cielo, ese mismo año también realiza Tal para cual.

Según los datos sinópticoargumentales, sabemos que el film hace coalición de autoridades campesinas al sugerir que sean el cura (José Pidal) y el presidente municipal los altos dignatarios que señalen a Melitón-Negrete como "hijo predilecto del pueblo" de San Rafael (41).

Luego que González entrenó esa comedia sobre "amoríos y borracheras", Miguel M. Delgado, girando sobre su insulsa versatilidad, vuelve a poner el dedo en el renglón presbiteral. En 1960 dirige Los cinco halcones (42). Único dato fílmico merecedor de alguna mención es el que deja ver a un prelado unificador de aquellas suso

dichas fuerzas vivas, de esos personajes representantes de poderíos y autoridades pueblerinas.

Así, y bajo la sensación de estar participando en un western muy relativamente divertido, el párroco Don Rosendo-Riquelme llega a conciliar personalidades rurales de incuestionable ascendencia pública (¿por su trato constante con los lugareños?, ¿por intereses comunes?, o ¿cuál escalafón rige?). Desde el presidente municipal, el peluquero y el médico, tendero y policía, todos a instancias sa cerdotales abandonan sus quehaceres particularizados para entregarse de lleno a una única, última causa: la de transformarse en (y popularizarse como) enigmáticos enmascarados prodigiosos.

h) Un cambio de tono: el canónigo que se hace patifio.

Las referencias cinematográficas que sirvieron de punto com parativo para el análisis sobre el personaje clerical en la obra de Fernández, manifestaron pertenecer a otro género del cine nacional. En adelante, la nueva actitud sacerdotal se expresará en distintos tonos y con términos diferentes, sean los del aptifio del protagonista de alguna comedia ranchera, sean los de un cómico metido en un western a la mexicana, sean los de una terca, pero solazada voz inmiscuida en varias comedias mundanas.

Antes de saber cómo la comedia cinematográfica y sus convenciones genéricas (optimismo improcedente, juego de moralidades como el de una lucha de clases de antemano perdida, etcétera) explotan la intervención de un cura, es necesario dejar asentado que ya en 1943 La vida inútil de Pito Pérez, de Miguel Contreras Torres, adornaba su par de intervenciones presbiterales con "graciosas" notaciones menos rigoristas, nada severas, poco serias y refrendables hasta 1960 con Los resbalos (43).

Paria sentimental, vagabundo incomprometido, vagabundo por incomprometido, conocedor de habilidades de monaguillo, de golpes de

párroco y de sacristanes sinvergüenzas ("una llegadita a "el dinero de Dios, Nuestro Señor"), personaje marginalizado, Pito Pérez deja de ser un hombre libre para corresponder con su trabajo parroquial al asilo que el bondadoso padre Pureco-Arozamena le diera.

Con el padre Coscorrón-Soto Rangel, durante el periodo del acolitado infantil, el errático personaje andrajoso descubría la desatable furia sacerdotal. Al lado de otro cura más bonachón, Pito Pérez sabe del chocolate de sacristía y paladea el vino que habrá de consagrarse durante las misas dominicales. A pesar de sus constantes solicitudes de perdón divino, por encima de su "eximia humanidad", el padre Pureco sólo sirve al protagonista para que éste vuelva a deambular por las callejas pueblerinas.

Lanzado del templo, disfrazado de misionero franciscano (de talle del argumento que el film ajusta no ocultando cierto empuje burlón), vencido amoral que además arrastra harapos, Pito Pérez, peregrino, retoma su valle de lágrimas. Y el mediocre sentimentalismo de la cinta de Contreras Torres entonces completamente elige al grado superlativo para la exposición de sus manifestaciones.

En La vida inútil de Pito Pérez, un cómico de la legua desafía a la comunidad rural; insulta a las autoridades lugareñas recordándoles sus "derechos de ciudadano" y parafraseando seleccionados artículos constitucionales; con cualquiera sostiene charlas de "gran contenido" engrimiendo su retoñable trío de convicciones (sacrificio permanente, asegurada remuneración futura, firme certeza de felicidad eterna); sarcástico, se mofa de las metalizadas valoraciones ajenas; y sobre todo denuncia.

Resulta pues muy sorprendente que en una película de tan dramatizado corte sean exactamente sus sacerdotes o "los consagrados a Dios" quienes se responsabilicen de los contados momentos de agilidad fílmica.

Ridiculizados, burlescos en la significación fiel del adjetivo, el clérigo Coscorrón y el párroco Pureco, furibundo uno y embaucable el otro, si bien regalan a la cinta cierta gracia situacional, además representan al más acentuado par de personajes fílmicos incommovible ante el nómade Pito Pérez, buscador de con miseria ajena.

Del cine nacional de los primeros años de la década de los cincuentas oficialmente se esperaba que fuera el reflejo de una nación unida, progresista, del "México pujante de hoy" (44).

Paradójicamente, la desobediente producción cinematográfica de entonces contempló su comodidad en un marcado gusto por las comedias caseras y por dar a la música popular del momento cualquier argumentillo divertido y por ende atractivo al espectador. Asimismo, la renovación, la renovada corriente comedianta continuaba muy interesada en esa adulación del público que tan buenos dividendos proporcionaba a los productores. La complacencia obligó también a los personajes fílmicos sacerdotales a observar otras conductas.

Si en las dos décadas anteriores ('30s y '40s) el quehacer cinematográfico dio el rol presbiteral a determinados actores (algunos considerados hasta "de carácter") que de tan vistos gozaban de una identificable popularidad (Julio Villarreal, Manuel Noriega, Arturo Soto Rangel, Arturo de Córdova, Fernando y Domingo Soler, Eduardo Arozamena, Rafael Icardo, Salvador Quiroz, entre otros), después ya son los cómicos quienes deberán desempeñar en las pantallas labores propias del ministerio divino, aunque muchos únicamente las aparenten y otros jamás las lleven a cabo.

Sin importarles los indispensables giros melodramáticos de los argumentos de los que forman parte, con colaboraciones secun-

darias, accidentales, o accidentadas, los prelados de las películas que como ejemplos del modelo conductual a continuación se consignan, dejan de ser el Sancho Panza del protagonista y efectivamente observan un apartamiento del mundo de la trama al no abandonar la convicción de la existencia de un ininterrumpido bienestar (fílmico, temporal, pero eterno según sus concepciones religiosas) que sólo a ellos rodea.

Los poco fraternales líos familiares del siglo XIX: en La mujer sin lágrimas (45), la modista y maestra de canto Consuelo-Lamarque carga con el peso de las frivolidades de su hermana Beatriz-López, mientras el párroco del pueblo (Luis Alcaraz) demuestra una acentuada inclinación por los inventos y experimentos modernos que "lo lleva a asustar a la comunidad provinciana con una bicicleta" (46).

Dentro de la serie de situaciones calamitosas de Chucho el Remendado (47), otra de las regocijantes comedias tintanescas, el director y argumentista Martínez Solares permite que su cómico pa chuco se desfigure como cura y así ataviado robe domiciliariamente joyas femeninas para luego, arrepentido por su atrevimiento, o por la falta de respeto cometida hacia la distinguida vestimenta?, dar a un auténtico sacerdote (Manuel Noriega) el efectivo producto monetario de sus hazañas.

Tan bueno el giro como el colorado (48): mientras José Ojón Jasso se hace pasar por el cura que a base de graciosas miradas de escándalo reprende a los fieles de "San Miguel al Bajo", Carlos Riquelme personifica al otro rivalizado sacerdote pretendiente de la tranquilidad de "San Miguel el Alto" mediante públicas invitaciones al bien.

Propia de la comedia, esa misma "explosión anímica" de la anterior película de Jaime Salvador se detecta con Los resbalosos.

El pueblo de "Río Mojado" cuenta con rancheros simpáticos (en cuanto cínicos y lisonjeros), con baños públicos, con un presidente municipal de dudosos principios morales, con una cantina-casino, con su enterrador de comunidad, con los consabidos villanos pagados, con un comisario incapaz y con su párroco bajito e intransigente.

Es uno de tantos hazmerreires. Es objeto de cierto escarnio fílmico. Es ridiculizable. Personaje que aun ensotinado ni argumentista ni adaptador ni director respetan, corto de estatura (y por ende de presencia), el anciano sacerdote de esta cinta (¿Pedro Elviro Pitouto?) de M. Delgado no trunca el intencionado y afanoso ánimo de jocosidad del resto de los intérpretes.

Si bien es portador del "buen consejo" que reprueba la concupiscencia y los bienes materiales; si bien condena a la cantina como "centro de desorden" (49) y ordena su clausura; si bien su vocabulario agrupa a los "réprobos" y a los "herejes"; si a veces participa en las decisiones que toman las otras autoridades del pueblo; si bendice a todo "aquel que muere por la justicia" (50), el gracejado cura jamás luce recelos: respetuoso, sin hacerlo decaer, venera el ambiente eufórico del film, esa inalterable euforia que corre al lado del zafarrancho argumental formando ya parte de él. Desaprensión, optimismo que en ningún momento se desvanece, ni siquiera cuando Carmela-Gutiérrez implora por la vida de Pedro-Badú ante su femenina, pequeña imagen religiosa.

Dentro de la tipología fílmica de la comedia cinematográfica puede distinguirse a la "película de cómico". Dados nuestros enfoques analíticos, el ejemplo que mejor representa es De hombre a hombre, una cinta perfectamente resumible como "la exaltación de las virtudes combativas de los hombres de iglesia" (51).

La cinta de Alazraki (1960) detiene la evolución que del per

sonaje sacerdotal se ha venido marcando. El hecho de seleccionar a tres actores cómicos (Oscar Pulido, Emilio Brillas y Mario Alberto Rodríguez) como personajes eclesiales ya es síntoma de relajamiento (¡y por partida triple!) y de sana tolerancia.

Sin embargo, en este trío de legos se aglutina el rol del protagonista. Con sus propositivas confusiones en aras de la comicidad, muecas, detalles, actitudes, cualidades y actividades frailunas se recrean, dirigen, convencen y lagrimean; son ahora el centro fílmico de interés.

Aunque "hombres de oración" cuyo oficio religioso les exige otro tipo de deberes distintos a los presbiterales, fray José, fray Lucas y fray Manuel siguen un apostolado semejante al del resto de párrocos del aluvión cinematográfico nacional (1930--1960).

Pieles al "espíritu evangélico", los monjes llevan a feliz término ("feliz" en tanto melodramatizado) su comportamiento caritativo: amparan a un recién nacido; cariñosamente deciden adoptarlo; lo bautizan llamándole "Antonio"; representarán para el amparado "padre y madre a la vez" (52) (no en balde las oscuras vestimentas monjiles llevan faldas); y sin buen éxito inducirán al joven (Fernando Casanova) hacia el sacerdocio.

Pero para Antonio dejar, aunque sea por unas horas, el núcleo monacal significa conocer "todo lo mundano"; significa descubrir que existen los demás, que hay otros; significa enamorarse de Lucha-Quintana; significa reconocer, sorprendido, que la cantina del pueblo es el microcosmos machista donde se arrojan cantadas coplas misóginas. Y en esos momentos la trama del adaptador Salazar demuestra, con circunstancias narrativas presuntamente "de acción", que enseñanzas y vocación religiosas son inoperantes en un (quasi) western.

La instrucción religiosa que de "sus padres" recibió el joven, ante un universo rural masculinizado resultó ser disfuncional e inútil, tácitamente femenil. "...los frailes deciden tomar cartas en el asunto: fray José enseña al joven a usar el látigo; fray Manuel, a boxear; fray Lucas, a montar a caballo" (53). Así Antonio es reeducado: saber golpear sin poner ya la otra mejilla, algo de canto, pistola, caballo y fuste sirven más que devocionario, misas, rosario, plegarias, conducta y pensamientos piadosos.

Inactividad, reclusión, receptividad, sometimiento y apatía son, en tanto conventuales y femeniles, atributos (¿calidades?) vergonzosos. Superados éstos con nuevas adquisiciones y nuevos ejemplos, el hallazgo de "un valiente" sucede en la taberna, centro de congregación viril. Indirectamente motivada por una mujer, la reyería ahora sí "de hombre a hombre" ocurre en plena calle: registro social de la "hombría" de un fallido sacerdote.

i) Curioso caso único: el cura macho.

"Ya verán cómo este cura les pone la muestra".

El sacerdote de
Me he de comer esa tuna.

La anterior película de Alazraki permitió contemplar varoniles, inusitadas, encubiertas aptitudes monjiles. Por ello, De hombre a hombre da ahora la oportunidad de examinar más de cerca una peculiar conducta sacerdotal cinematográficamente muy socorrida (¿ponderada?) durante -poco menos- veinte años (1944-1960).

Con ese vicario fílmico que deberá distinguirse como un

individuo "muy macho" para imponer su autoridad (generalmente rural, salvo algunas excepciones) y en alguna manera resolver los problemas del melodrama, el cine mexicano abandona al representante oficial de la mansedumbre y de la humildad de los años treinta hallando una nueva forma narrativa, otro contenido bajo un personaje clerical que muy bien colma la expectativa del fructífero divertimento público.

Desde 1930 hasta 1960, último año de nuestra revisión y análisis cinematográficos, son dieciseis las cintas, dieciseis casos matizados, dieciseis los presbíteros que se muestran como hombres ensotanados por las circunstancias de la trama; hombres que demuestran, con moralinas, que su ropa talar no siempre se identifica con el afeminamiento.

"Porción selecta de la Iglesia" o porción selecta de los personajes cinematográficos nacionales, curioso apóstol, el muy visto párroco de Los tres huastecos, el padre Juan-Pulido que llega a experimentar el Delirio tropical (54), el cura de El pueblo sin dios (55), el revolucionario soldado de Cristo de Así era Pancho Villa, el modernizado presbítero de Mundo, demonio y carne, el sacerdote pueblerino de Las hermanas Karambazo y El Padre Pistolas (56) coincidirán en sus poco confesionales atributos...

Muy a su manera ellos defienden "la multiforme sabiduría de Dios" (57) y con medios que le serán muy característicos hacen preces fervorosas al cielo por "sus" fieles, los "pecadores". No se "ajustan su vida a las normas e ideas predicadas por Jesucristo" (58). Son discípulos no del todo auténticos. Dilapidan el cacumen que como dote reciben del argumentista. No saben crisparse, ni lo intentan. Han olvidado las jeremiadas que nunca pronunciaron. Desconocen "la acerba soledad". Operarios solícitos, pícaros servidores de Cristo; algunos, impregnados de espíritu de cooperación, en ocasiones llegan a mostrarse como verdaderos her

manos y amigos del protagonista. Enemigos acérrimos del silencio y la cordura, estos prelados parecen vivir en constante, franca francachela...

Dentro del cine mexicano, el precursor de curas cinematográficos tan singulares aparece públicamente el primero de marzo de 1945, día en que se estrena Me he de comer esa tuna.

Película de arranque, comedia pese a todo muy entretenida, "homenaje" a los sacerdotes valientes o "varones humildes", cinta en cuya dedicatoria se niega lo imaginario de su personaje, la producción número 13 de Miguel Zacarías (Sobre las olas, Payasadas de la vida, El baúl macabro, El peñón de las ánimas, entre otras) innovaba un modelo, creaba otro aspecto del estereotipo, ofrecía la visión de un párroco de costumbres (para muchos) "escandalosas".

Influído por "el espíritu de gracia y de consejo" que lo empuja a ayudar (gobernar) "al pueblo con puro corazón" (59), el padre Domingo que al antipático actor cubano Enrique Herrera (60) tocó interpretar, es un clérigo cínico y "vacilador", organizado, jovial, competente arreglista y dueño de una labia irrefrenable.

A base de repeticiones machaconas repasa el catecismo de los niños. Pronuncia frases piadosas trilladísimas ("Los designios de Dios son inexplicables"). Convenienciero, pide perdón al cielo por participar en un engaño y por aceptar ("No me tientes, Satanás") las inteligentes ofertas de su amigo Rafael-Negrete: vestir y calzar a niños pobres, reparaciones a la parroquia del pueblo, "abrir un internado para los inditos", etcétera. Vistiendo traje negro que deja ver su alzacuello, con un sombrero pequeño, el sacerdote visita la cantina. Lanza eufóricos gritos al son de la canción que ahí se interpreta para luego, sorprendido, elevando los ojos al techo, juntar las manos en pose de falso arrepentimiento. También juega dominó. Bebe. Opina sobre la belleza femenina o la "regula-

ridad" de facciones de alguna colegiala hasta que uno de sus contrincantes de juego le arroja la mofa: "Tú sabrás mucho de teología, pero de mujeres..." (61).

Mas el capellán volverá a su iglesia, a sus deberes parroquiales, al confesionario. Ahí, tras rejilla, Carmen-Marqués es zarandeada con un sermón penitencial y con las derivaciones e imposiciones de su doctrina católica. Mientras la joven expone inocentemente sus dudas amorosas, el confesor (¿el director?) aprovecha la oportunidad (¿la atención del espectador?) para intercalar sus nada gratuitas apreciaciones sobre "los deberes de los padres hacia los hijos" y viceversa. En algún momento, el párroco señala la obligación paterna de "colocar", de acomodar, de dejar a las hijas en una "buena" posición económica: la idea del patrimonio familiar que éstas representan aparece clarísima. Cierta expresión simbólica que en otro instante pronuncia el cura ("...para que vengan los agraristas y se repartan las tierras") más que una denuncia pública, o una convicción más o menos seria, es sólo una ratificación ideológica.

Para cerrar con broche de oro su labor de alcahuetería; para no abdicar en propósitos casamenteros tan suyos; para poner de manifiesto que sus procedimientos para la consecución de objetivos por "extraños" no son menos eficaces; para resolver el quiproquo; para asistir a la jarana final de la película; para externar el desafío de "bailar un jarabe y tomarse una botella de tequila" (62); para reiniciar otra partida de dominó aunque sea con un ojo amoratado que el sombrero no pretenderá ocultar, el padre Domingo o más bien El Becerro, arremangada la sotana, olvidando "la falta de respeto a esta santa casa" (63), tiene que pelear en plena sacristía contra sus dos amigos de la infancia...

Indiscutiblemente la cinta de Zacarías hace contrastar tres caracteres psicológicos masculinos: si Ernesto-Badú funciona única

mente como situacional mediador acomodaticio; si Rafael, aparentemente ridiculizado, sólo redondea las jactancias de galán cinematográfico (no se olvide que, como sea, dicho personaje es el protagonista que recibe el mejor premio femenino); si El Becerro representa al servidor dinámico, "cómplice de la sotana", al clérigo algo sinvergüenza; si el director abiertamente se encariñó con su personaje sacerdotal sirviéndose de los otros para "glorificar" (y no hay término más adecuado) las hazañas de aquél, eso no invalida que los tres amigos se igualen en el nivel de la virilidad.

La llamémosle "disponibilidad" de Ernesto de simular un asalto haciéndose pasar por cobardón, la de Rafael que, arrogante, promete algunas mejoras para un viejo convento, la del cura al prestarse a una serie de equívocos bobos, es trivializada. A Zacarías le interesa más cualquier desplante de "valentía" (atrevimiento, empuje, osadía, coraje, u otro atributo símil que denote prepotencia masculinizada) de cualquiera de sus personajes. Recoge la idea de un muy competitivo universo pueblerino lleno de rencores por apagar y de promesas por cumplir. De las manifestaciones fílmicas de "severidad" e intransigencia nadie se escapa para el director. El padre Domingo tiene pues que explayar también sus bravuconadas. A falta de pistola, de aptitudes para el canto, de sombrero y sombrerozcos, implacables son los puños de eclesiástico.

Y a propósito de la valentía (o virilidad) de los personajes centrales (Badú-Negrete-Herrera), es notable la del personaje que para el film interpretó Mimi Derba: la señora Landero, madre de Rafael, no es la progenitora cinematográfica de costumbre. El contenido de sus advertencias, un único reproche, su abnegación disimulada, ausencia de lágrimas, su porte, el tono de las incitaciones lanzadas al hijo como órdenes y hasta el timbre grave de su voz alteran el modelo. Autoritaria e impositiva, pero justa, sin chantajes ni tapujos, la señora Landero es el ejemplo que no intentaron seguir ni Sara García ('30s) ni Matilde Palcu ('40s) ni Libertad Lamarque

('50s) ni Marga López ('60s) en sus respectivas interpretaciones maternas.

Sin lugar a dudas, el hombre que después dirigirá Soledad (64), en Me he de comer esa tuna se ha rehusado a mostrar a "un curita de pueblo barrigón y rutinario" (65). Aunque Jorge Negrete al final de la cinta cante "Soy el charro mexicano", muchas de las vicisitudes fílmicas parecen indicar que es el sacerdote quien asume las estrofas más sentidas de la canción por aquello de: "...soy de la Virgen morena, de su patria y de su Dios".

La que aquí hemos denominado "película de arranque" de los curas "machos" (aunque el adjetivo francamente resulte repelente) se filmaba en 1944 durante el sexenio presidencial del general Manuel Ávila Camacho.

Esa gran variante que en su momento cinematográfico representaron las actitudes del padre Domingo no fue gratuita: obedecía a la retórica del cambio sexenal. Con aquella máxima de "Paz y conciliación", el avilacamachismo, hay que recordarlo, íntimamente defendía como valor supremo a "El Orden Social y al Espíritu Religioso".

La elección para la presidencia del secretario de la Defensa, de ese "soldado desconocido" que representaba Ávila Camacho, implicó disminuir la agitación, aliviar las "lesiones" que había dejado el cardenismo, "defenderse" de sus ideas satanizantes; implicó "aquietar las conciencias, inducir a la calma y reajustar la legislación futura a las imperantes..." (66).

Con metas que tendían a la "unidad nacional", a la estabilización, al crecimiento económico y a lograr el favor de los sectores privilegiados o factores poderosos para el desarrollo, la preponderancia durante los años cuarenta estuvo destinada tanto a la industrialización expansiva como a reducir el ímpetu popular.

Escuchar la voz presidencial equivalía a oír la de la cordura, la de la flexibilidad ideológica, la de la no imposición. Era una invitación para los gobernados a "readaptarse" al lado de un "Presidente caballero" cuya política permisiva bien podía tomarse como una reacción al "revolucionismo desbocado de Cárdenas" (67).

Desde sus inicios, el avilacamachismo se encaminó lentamente a reivindicar los derechos individuales en la explotación del campo. El presidente hizo reformas al Código Agrario (1942) que aumentaban las garantías a los poseedores de tierras protegiendo el disfrute egoísta de las mismas. Se estipuló, en pocas palabras, el absoluto respeto a la propiedad pequeña. (De aquí la escasa gratuidad de las palabras sacerdotales en el confesionario.)

"Representante prototípico del equilibrio de fuerzas", aparentemente Ávila Camacho señalaba una posición política intermedia o "de centro", pero ya en funciones se puso de manifiesto su inclinación por la burguesía y las organizaciones católicas. El primer presi--dente post-revolucionario que introdujo la paz entre el Estado y la Iglesia, promovió un modus vivendi basado en las enseñanzas oristianas; otorgó un benevolente apoyo a los partidos católicos, Unión Nacional Sinarquista y Partido Acción Nacional, respondiendo con ello a una exigencia de su propia identidad ("...lo católico es por origen, por sentimiento moral"). La orientación dictatorial presi--dencial era una, se hacía una: "fomentar la fuerza latente y mani--fiesta del catolicismo" (68).

El avilacamachismo permitió el acceso de la iniciativa privada, e implícitamente de la Iglesia, a las tareas educativas. La participación de aquélla oficialmente se justificaba no por la presión que el aparato clerical ejercía, sino "por la necesidad tangible de extender la educación más allá de los límites impuestos por los precarios recursos financieros del Estado" (69).

La campaña contra el analfabetismo emprendida en 1945 y 1946, "con una urgencia desconocida hasta entonces" (70), se empañaba al inculcar sólo el sentido religioso de valores tan trascendentales como la libertad y la democracia.

El epíteto de "Presidente caballero" no fue gratuito: era el producto generalizado de imágenes y actitudes avilacamachistas. El líder nacional en turno no sabía de combatividad ni de autoritarismo; indulgente, llevado por una actitud conciliatoria, la suya fue una ruta sexenal de apaciguamiento.

No es contradictorio que mientras el régimen de Avila Camacho aprobaba proyectos, celebraciones públicas y concentraciones sinarquistas siempre procurando, eso sí, "el desenvolvimiento pacífico del país", el cine nacional desatara a un personaje sacerdotal bragado y escandaloso. Había un respaldo gobiernista, oficial. El comportamiento fílmico del padre Domingo resultaba ser como las manifestaciones de las centrales del partido oficial (CTM, CNC y CNOP) contrarias a ciertas disposiciones presidenciales: inconformes, llenas de aspavientos y objeciones, pero al fin y al cabo inofensivas.

Si el cura se "atreve" a entrar a la cantina, beber licor y/o liarse a golpes con sus cuates, tarde o temprano, sumiso volvería a su templo y a sus ceremoniales.

Antes de conocer otras películas mexicanas que también han esgrimido su presbítero macho, es interesante detenerse con La mentira y ante El río y la muerte (71), ejemplos de excepciones.

Los telenoveleros recovecos de la historia de Caridad Bravo Adams o de la película de Juan J. Ortega recargan su toque insulso dejándonos apreciar la participación fílmica del padre Gregorio-Soto Rangel.

Para los acalorados habitantes de una región tabasqueña, "Pueblo nuevo", el sacerdote "es el paño de lágrimas de todo el mundo" (72). Su labor, en descuido de la eclesiástica, es pues la de ser receptáculo de confesiones más atribuladas que penitenciales y la de remediador de desgracias. La cinta expone entonces a un cura Gregorio que ha sabido remedar, minucioso, actitudes y movimientos de sus predecesores fílmicos.

En la casa sacerdotal, en el curato, donde por cierto las beatas lugareñas charlan y toman café, el párroco informa sobre las defunciones más próximas al ingeniero protagonista, Demetrio-Mistral; parsimonioso, habla de su trabajo ministerial ("...ganar almas para el cielo"), da consejos que nadie le pidió ("Aleje de su alma toda idea de venganza"); e hipócrita, visionario de catástrofes sentimentales, acoge calurosamente a los recién casados que llegan al lugar (73).

El arribo de la mujer al pueblo equivale al de la tragedia masculina: es la señal para que Demetrio asuma su "destino marcado que ni la religión ni la amistad podrán cambiar" (74) y ejercite su resistencia erótica ("No serás tú la más fuerte"). El que Verónica-López pise su nueva casa da la voz de alerta a la muda pero no sorda servidumbre que acentuará sus habilidades de observación y de espionaje, o su amor callado. La llegada del agente femenino también ha sido aprovechada por el doctor Botel-Soler, estupendo exponente de la misoginia de todo el film, para que vocifere contra "las malditas mujeres" (el médico está casado); para que entable una amistad viril de ensañamiento; y para que, "en un momento de debilidad", condescienda ante la mirada intencionadamente inocente de la joven ("No somos partidarios de las mujeres, pero nos gustan").

Recordando todavía las misóginas voces en off de buenas secuencias de la película, no hay porqué desviarse de la intervención sa-

cerdotal: luego que el ingeniero le ha hecho severos reproches a su esposa, la mujer literalmente corre hacia el curato. El padre Gregorio ofrece entonces su amparo y un consejo humillante: "suplicar y llorar" (75). El hecho de que Verónica tenga el respaldo presbiteral y que éste le brinde represivas palabras de consuelo (o normas a seguir) arroja un dato cinematográfico muy visto que sólo habla de otro conciliador matrimonial ensotinado. Pero lo que La mentira aporta en estos momentos para nuestro interés ya no es tanto la adaptación que según los créditos José Revueltas hiciera, ni el aparatoso espectáculo del incendio de una casa (buen símbolo de purificación, por otra parte), sino el ver al sacerdote refunfuñón accidental, forzadamente metido en un antro viril, como sea, por riesgos de su intachable oficio.

La reconstrucción de las circunstancias de la escena más o menos podría ser la siguiente: para hacer cambiar las vengativas intenciones del ingeniero, el padre Gregorio sigue a Demetrio hasta la taberna del pueblo. Entre canciones de hombre dolido por infidelidades femeninas que de tan chocante manera interpreta Miguel Aceves Mejía, ahí, con un ceño mezcla de repugnancia, temor y graciosa vergüenza, el prelado suplica a aquél a quien habrá de redimir: "Evítame dar a mis fieles el lamentable ejemplo de estar aquí" (76).

Condiciones, propósitos e impulsos han cambiado. Si el cura Gregorio traspasó los límites de lo que su dios o las prohibiciones ministeriales le tenían permitido entrando a una cantina tabasqueña, no fue buscando un saludable y muy recomendable desahogo machista: el sacerdote de "Pueblo nuevo" no pretende adaptarse a los vicios de sus clientes. Fueron las intemperancias de un pecador, "oveja descarriada" al fin, el motivo de que su imagen clerical pública comenzara a resquebrajarse. Los reconocibles mohínes de es--

cándalo del actor que tanto gusta como párroco no dejan lugar a dudas.

No obstante que se la considere "una película fallida" cuyas pretensiones educativas repelían a su mismo realizador, "única película ligera de Buñuel" (77), El río y la muerte representa para los sacerdotes valentones del cine nacional una estupenda excepción y un punto comparativo.

En esta cinta, filmada por el "maestro de Calanda" en 1954, que logra hacer notoria la contraposición campo versus ciudad (o barbarie versus progreso), cada uno de los personajes rurales se define por un rasgo, por un gesto perfeccionista perfeccionando sin concesiones cobardes una pintura sobre las más naturales propensiones humanas.

Una reunión de las fuerzas vivas del lugar, "Santa Bibiana", permite ver que, aun para el mismo Buñuel, don Anselmo-Manzano, presidente municipal, representa el poder político; don Nemesio-Moreno, "Tata del pueblo", el sentido común y el pacifismo con sus buenos razonamientos; y el cura, pese al afamado anticlericalismo que se le atribuye a la obra buñueliana, el encargado de los servicios eclesiásticos (78).

Con algunas notaciones propias del sacerdote fílmico visto como cualquier personaje macho (recuérdese a don Julián-Martínez Baena jugando póker y guardando una pistola debajo de su sotana), el cura de El río y la muerte sigue siendo el serio oficiante del ritual de velorio y quien solemne bendice la agonía de los asesinados. Este sería un párroco cinematográfico más, si la película no fuera del realizador de Los olvidados y si en ella no se adivinara su sutil sentido del humor; característica esta última que en ocasiones hace pensar en una disimulada, encarnizada burla de

las limitaciones sacerdotales.

Por muy plano o flojo que pueda ser El río y la muerte, en el film su director no se dejó embair ni llevar por ese novedoso personaje presbiteral que Zacarías instaurara diez años antes. Buñuel no siguió la corriente: el padre Julián es únicamente un clérigo simpático (¿por qué no?), un hombre precavido y temeroso de las vendettas que en su irritable pueblo están por estallar.

En la década de los cincuentas se da lugar a esa proliferación de machos ensotanados. Las películas seguirán siendo comedias, ya que en su recreo de vicisitudes insulsas esos singulares curas encuentran el mejor campo de expresión melodramática y de demostración machista.

Hay ángeles con espuelas, "la película más divertida del año" (1955), narraba con imágenes cómo un joven parrandero se transformaba en el padre Esteban, un cura cantante. La publicidad del film difundía la proeza de "un actor" (Miguel Aceves Mejía) "de recia personalidad", de "varonil apariencia", para quien "no fue tan fácil el posesionarse del carácter dulce, sumiso, obediente de un sacerdote".

Si bien es cierto que esta comedia ranchera explicaba cómo uno de sus personajes masculinos se convertía en cura, pero conservando intactos sus atributos varoniles (que en este género cinematográfico equivale a escribir "de macho"), también la cinta de Méndez contrastaba a la clerical figura con la del primo cantarín, "un charro fanfarrón". Y en tal duelo de voces, de golpes y de canciones, ninguno de sus dos participantes era vencedor aunque Luis-Aguilar sí resulte minimizado, porque Esteban se dedicaba a hacer el bien en el pueblo; porque Esteban enmendaba, dentro de lo posible, las "dificultades" acarreadas por su primo al enamorarse a las muchachas del lugar; porque Esteban a pesar de su sotana lucía "su privilegiada

voz" (79); porque a Esteban lo respaldaba un colega moderador (Carlos Martínez Baena), o porque, en definitiva, Esteban es un presbítero muy macho y tal epíteto exige mucho más respeto que una investidura sacerdotal. Y datos y simplezas argumentales y preferencias así...

Al año siguiente, Mauricio de la Serna dirige El buen ladrón cambiando el ámbito social donde su correspondiente cura, el padre Paquito-Michel, habría de moverse. Y con tal cambio también se alteran algunas de las características presbiterales más intrínsecas para el cine mexicano.

Como "enviado de Dios" (o del obispado), aclimatado al rumbo que le tocó en suerte, el joven párroco Francisco se hace cargo de la feligresía de un pobre barrio obrero. Dado que la óptica cinematográfica nacional aquí equipara a la clase fabril con gente del hampa, a este sacerdote lo asecharían peligros ciudadanos si no contara con los instrumentos e ingenio necesarios para la redención de sus subordinados.

Mientras instala un taller de reparación automotriz, abre una tienda de refacciones en el propio templo, organiza competencias deportivas y ferias para el barrio, mientras come buñuelos durante un baile popular, el padre Paquito continúa cumpliendo las encomiendas-resabios clericales del medio rural: protección a una madre "pecadora", detención de la desconfianza y del maldecir de beatas, y celebración de enlaces eclesásticos.

La ciudad no propicia balaceras de ranchero. Para vencer a la adversidad (o a "esta prueba de Dios") y a la "perversidad" al parecer tan propia de una de las capas sociales más trabajadoras, el sacerdote, buen ciudadano, deportista, permite que se recurra a la policía, institución represiva por excelencia, para la más pronta resolución de los problemas de sus semejantes que a él tanto aquejan.

Este cura Paquito, que durante la cinta toda demuestra a base de múltiples actividades su incesante "hombria", dispuso del mejor recurso para encaminar a sus fieles por la senda de El Bien: ha compartido gustos e impulsos de su (la de ellos) atmósfera social. Los "revolucionarios" procedimientos sacerdotales han sido, incluso, reconocidos y laureados... Mas el modesto padre seguirá cuidando su nueva parroquia y al mismo tiempo presumiendo de su destreza manual (y varonil) para jugar billar. Y en la muestra del clérigo el director fílmico si bien ha tomado ciertos aspectos del modelo sacerdotal norteamericano (80) para un encarecimiento más efectivo de su personaje, también patentiza cómo puede mantenerse el interés y la simpatía del público viendo a un prelado que reúne a sus "hijos" si no alrededor de un armónium, sí a todo lo largo de un campo deportivo.

El pendenciero cura Mariano-Meyer, de un film de Jaime Salvador, igual montaba a caballo que se despojaba de su traje talar para cooperar con sus puños en la labor justiciera de un héroe invariablemente incógnito.

En La justicia de los Villalobos, el padre Ricardo, tío de los tres protagonistas, también entraba a la cantina donde reprendía, hacía declaraciones según él importantes y era capaz de alardear con buenas "llaves" de lucha libre en defensa de los sobrinos con quienes lograba vencer al cacique del pueblo y sus secuaces.

De esta manera, con nuevos atributos presbiterales, tanto el prelado de La justicia del Gavilán vengador, como el de la de los Villalobos anunciaban, para el año próximo, la llegada de un sacerdote que vestiría de charro, que "lo mismo canta misa que un hua--pango" ratificando así que "bajo esa sotana había unos pantalones muy bien puestos" (81); tal era el párroco Mauricio, aquél de ¡Qué padre tan padre!

Hay algo más que añadir sobre estos curas machos, al parecer de los informados, sólo dados en el cine mexicano.

Si son cotidianos vicarios de pueblo, dueños de "responsabilidades" dispares, filántropos innegablemente desprovistos de egoísmo; si se preocupan por la apariencia de "ser naturales" agotando en ello su fellowship; si son personajes sorprendentes, nada avinagrados, que externan el desvelo por sus semejantes con más algarabía que tribulación, esos emprendedores hombres (demostrado está) de iglesia tal vez recónditamente tengan su modelo y origen en los capellanes cristeros registrados en la historia nacional.

Movimiento rural de derecha, la guerra cristera, en sus dos etapas (1926-1929 y 1932-1938), significó el último gran drama de la revolución mexicana y el acto final de las violentas relaciones entre la Iglesia y el Estado, heredadas del pasado colonial.

Movimiento de oposición doblemente contrarrevolucionario (no se olvide que la segunda etapa del problema cristero correspondió a una reacción campesina a la empresa cardenista de la educación socialista, a la persecución religiosa y a los diversos aspectos de la reforma agraria), que permitió el que "la Iglesia de México por disposición divina" quedara "purificada en sus ministros", la Cristiada fue un levantamiento del campesinado católico (quizás el más importante de la revolución) "que toma las armas para defender su fe" (82).

Y de este gran alzamiento "que puso seriamente en peligro al gobierno del Presidente Calles" (83), momentos en los que las estructuras espirituales y la emoción religiosa ejercían gran dominio, surgió un clero batallador. Mientras una inmensa mayoría de párrocos se retiraba del campo y de los pueblos para concentrarse y guarecerse en las grandes ciudades bajo el paternal control del gobierno, un puñado de sacerdotes se decidía por quedarse con los cristeros y... ¡Viva Cristo Rey!

Ellos declararon nunca haber recurrido "para nada" a las armas. Afirmaron que su "oficio fue moralizar y atender a las necesidades de armados y no armados en el orden espiritual con la administración de los sacramentos" (84); sin embargo, sabido es que el papel de esos curas combatientes rebasó ampliamente el auxilio, el marco religioso.

No fueron los jefes de la guerrilla. Temerosos de cometer faltas a la Mitra, confundidos entre sus fieles seguidores sublevados, los presbíteros efectivamente no dirigían ni encabezaban las fuerzas católicas "como algunos muchos lo suponen" (85); cierto es que su papel militar fue muy exiguo. No obstante, es insoslayable el hecho de que los clérigos cristeros al mismo tiempo que proporcionaban "la cura de almas" tan benéfica para los insurrectos, también prestaron a la causa sus aptitudes intelectuales y sus capacidades administrativas. (Es presumible que la mayoría de los sacerdotes eran mestizos que habían pasado por un seminario y por un buen número de asignaturas escolares obligatorias. Indiscutiblemente eran individuos más letrados que el grueso de los campesinos.)

Por momentos nuestro postulado hipotético inicial parece verificarse: de ese "clero mexicano tosco, ignorante, codicioso y disoluto" (86) se desprendieron algunos elementos que no vieron en su apostolado un oficio lucrativo y fácil. Tal vez de estos "mandos espirituales" perseguidos, causa y pretexto del movimiento cristero, el cine mexicano tomó datos para la confección de su -si se me permite el término- amachado personaje sacerdotal.

Es cierto. En la pantalla ocurría lo mismo que en el campo: el cura compartía las emociones vivenciales de los campesinos. Era el centro de su comunitaria vida cristiana y la piedra angular de su sociedad rural. Representaba a un santo que, en la tie

rra. les dispensaba sacramentos como dádivas y señales de Dios. Era pues patrocinador del delirio religioso. Era líder, un líder natural.

Pero en los últimos años de la década de los cincuentas puede observarse que las películas nacionales han reeditado los atributos de su cura macho. (Guitarras de media noche; Mundo, demonio y carne; Dos hijos desobedientes, De hombre a hombre, El padre Pistolas, por repetir algunos ejemplos.) El fenómeno es muy comprensible. El 4 de noviembre de 1958 recibía la tiara el nuevo Papa que habría de regir, con peculiaridad, a la feligresía católica mundial: Angelo Roncalli o Juan XXIII.

El "Papa bueno", ex-patriarca de Venecia, otrora defensor de los derechos de los obreros italianos, representó un viraje dentro y fuera de la organización clerical. Impulsor del aggiornamento de la Iglesia católica, "culpable" de la revolución eclesiástica de aquella época, su labor fue la de una abierta revitalización. Durante los escasos cinco años de su Papado, voló con ciertos prejuicios, quebró con rutinas, demostró la ineficacia de requerimientos sacerdotales caducos y a su ejercicio ministerial supo dar un sentido pastoral, un espíritu activo y renovador.

Punto de partida de una nueva era eclesial, buscador de la unidad de las Iglesias ("llamado de alerta a toda la ecumene"), el papa Juan proponía, exigía, una doctrina conciliar, conciliatoria, íntegramente llevada a la práctica. Con su par de encíclicas (1961 y 1963) desplegó una política clerical tan libertadora (laissez faire) como permisiva. (El hecho de que liberara a los cristianos de la obligación de agruparse en ghettos escolares o políticos, en planteles católicos, partidos confesionales, etcétera, le acarreó que lo culparan del "avance comunista" y del retroceso democristiano en las votaciones itales de la época.)

La puesta al día, esa adaptación a la época moderna (o a la realidad social del momento o al aquí-ahora) de la Iglesia y de la que se responsabilizó a Juan XXIII, hubo de influir en las apreciaciones de los argumentistas y en su moldeado de personajes cinematográficos. El tibio ramalazo, pese a todo muy saludable, se dejó sentir en algunas cintas que ya mencionamos y/o analizamos en otro momento. Pero las varias consecuencias que provocó tal "modernización" eclesiástica hallaron un mayor reflejo en el cine nacional de años posteriores, sobre todo el de la década de los sesentas. Recuérdese, por ejemplo, Siempre hay un mañana, El tejedor de milagros, Tres palomas alborotadas, El hombre de papel, El padre Diablo, Los perversos, Los tres mosqueteros de Dios, etcétera.

j) ¿Presbíteros involucrados en líos de prostitutas y ladrones...?

Antes de abordar un caso sacerdotal realmente insólito en el cine mexicano como el que Miércoles de ceniza representa, no será aburrido conocer los sinsabores que padecen algunos inocentes párrocos cuando, inopinadamente, se ven involucrados en problemas de política liberal, en líos de bandidaje, o en rumores policiales provocados por "gente indeseable"...

Gracias a un "romance de antaño" pueden repetirse las hazañas de El rebelde (87). Dejando de lado la tendencia sadista del licenciado Pablo de la Vega -un Julio Villarreal bien llevado, que gusta de las fiestas llenas de sorpresas y de ridiculizar a sus invitados, que se divierte haciendo de su servidumbre objeto de inoperadas bromas crueles, que resuelve asuntos personales extendiendo billetes y que se molesta ante "aspavientos propios de beatas" (88)-, el curioso análisis de la ambientación eufórica de la primera parte del film, y el petulante bandido generoso que a Negrete toca encar-

nar, queda un personaje sacerdotal que mucho simpatiza con ladrones.

Además de frecuentar la casa del hacendado y de compartir su mesa, además de celebrar infalible enlace matrimonial en el que se sustituye al novio, además de guiñar un ojo al padre de la novia durante tal ceremonia eclesidástica como quien externa un tácito acuerdo, además de permitir que un grupo de facinerosos, pistola en mano, entren y salgan de su iglesia, el cura del lugar perdona a los cuatreros, charla con ellos, escucha la canción que el cabe cilla interpreta, y justifica tal vez la constante intención de represalia de esos hombres errantes.

Aunque su rostro de aseado bandolero es indeleble, el atuendo de clérigo de José Muñoz no se presta a confusiones. Con amplia sotana ennegrecida y ancho sombrero negro, el sacerdote es capaz de bendecir fechorías siempre y cuando éstas no rasguen los principios católicos doctrinales: "Que Dios te ilumine. Y recuerda que sobre la vida humana solamente Dios tiene poder" (89).

Como ocurría entre los cristeros, el "señor cura" representaba para los seguidores de Juan Manuel-Negrete la "santidad" (o lo inofensivo) del motivo de su lucha. Entonces, el personaje clerical vuelve a ser el vivo respaldo moralizante para su feligresía. Comedidas con "buena fe", las proezas bandidas, con bruscas manifestaciones y todo, poseen, por intermediación presbiteral, los parabienes divinos. Si aquella secuencia fílmica a la que se está haciendo referencia parece ratificar lo anterior, el dato más se comprueba con otra de ellas: el simpático bandolero que Fernando Soto Mantequilla interpreta, ha hallado a un inocente profesor de piano (Federico Piñeiro) merodeando cerca del escondite de los ladrones. Estos lo apresan y lo llevan ante su jefe. Luego del registro de las pertenencias del recién llegado, el cómico exclama: "...trae en su petaca

cosas tan poco cristianas como éstas" (90).

Al año siguiente, un realizador norteamericano, Dudley Murphy, dirige Alma de bronce (91) dando a conocer a un personaje sacerdotal con "características de un ministro" "liberal de hueso colorado" y además "juarista" (92).

Otro buen ejemplo cinematográfico, ya mencionado en la presente investigación, lo representa El ahijado de la muerte. La cinta de Foster, realizada dos años después, simula lucir tres "atrevimientos" básicos, mismos que mucho juegan con la verosimilitud.

En la obligatoria fiesta inicial de bienvenida al espectador, se da la única ocasión en que el párroco del pueblo "se atreve" a tomar "una copita". En otro momento fílmico, Pedro-Negrete, un bandido, comete la osadía (nada nueva para el cine mexicano, por otro lado) de colocar su pistola, ofrendándola, ante una imagen de la Guadalupeana. Y en otro shot de esos "candentes" de la película, el pobre "ministro de paz" es violentamente empujado contra un muro por el alebrestado jefe de los bandoleros.

Refugiados en un convento abandonado, los ariscos compañeros de Pedro desdennan, menosprecian, poco valoran el sermoncete del cura. Después de que Francisco Jambrina en sotana, a veces en actitud desafiante, les habla ("vosotros") de la justicia divina y de que "todos los caminos llevan a Dios, cuando el alma está llena de pureza" (93), el líder de la banda y sus secuaces llegan a ultimar propósitos.

Las impresionantes escenas en las que algunas rocas empiezan a bajar desde lo alto de una montaña si bien pueden simbolizar la tempestad sentimental, la venida trágica del desenlace argumental del film, también podrían establecer una metáfora: en el mismo vacío que cayeron los peñascos, se perdieron los vanos consejos sacerdotales.

Una de las varias consecuencias del alemanismo (realización de grandes obras materiales, conversión del poder político en un ejercicio de corrupción llamada eufemísticamente "hamiltoniana" (94), aumento de la propiedad privada, etcétera) dentro de la tesitura del cine mexicano, fue el cambio de temas y argumentos fílmicos y el de las características de sus personajes más frecuentes y cotidianos.

La conducta presbiteral a la que ahora estamos abocados, también hubo de experimentar sus correspondientes variaciones. En Vagabunsa (95), el padre Miguel Jiménez-Beristáin es golpeado, robado, suplantado y dado por muerto en un andén ferroviario para después ser objeto amoroso femenino. Mientras sobre este cura ejercen una especial fascinación las campanas de templo, el joven sacerdote Ramón-Cañedo de Entre tu amor y el cielo (96) es perseguido por los enemigos políticos de sus amigos al acudir en auxilio espiritual de estos últimos. Y escaramuzas así...

Es curioso: en los films mexicanos, cuando los personajes centrales disminuyen su fe en el porvenir, cuando su esperanza de libertad o de liberación se abrevia, o cuando su sumisión religiosa surge como imperativo, como un requisito de conservación, el vocero de una religiosidad cada vez más frágil sigue irascible, pero en la línea del mustio y del santurrón; sigue irascible, pero más cobarde y doblemente aconsejador de las contemplaciones inútiles. Tal es el caso de Trotacalles y el de Maldita ciudad (97).

A ratos atenuada de su dolor moral gracias, quizás, al crucifijo que metálico reposa en la cabecera de su cama, la otrora prostituta y ahora tísica Luz-Corona reclama la presencia de un confesor, en Trotacalles. Celoso de su oficio, el sacerdote llegará al burdel, recogerá confidencias y admisión de culpas, se atribuirá el

refugio y el perdón divinos y, de paso, regañará sin atisbos de justificación conmisericordiosa a las ahí presentes por su "vida licenciosa". Sin embargo, al despedirse, el magnánimo cura (Juan Orraca) es capaz de distinguirlas con su cara bendición.

Por boca de la tuberculosa moribunda, la directora cinematográfica Matilde Landeta parece expresar sus convicciones y manifestar su -aunque sea melodramatizado- espíritu de solidaridad femenina. Pero tan buen rasgo, que en un futuro vislumbraría interesantes implicaciones sociológicas sobre el rol de la mujer en el cine nacional, se pierde y mucho se contradice en el empeño de prolongar un sermón sin párroco. Si Luz agradece a Dios el que "el padrecito me haya aliviado más que el doctor" (98), si la enferma condena a sus compañeras de oficio como "basuras de la calle", esta injusta mujer jamás llega a la denuncia de la prostitución marital que Elena-Miroslava encarna: la dirección castiga sin cuestionar; condiciona, brinda agravantes y toma partido. No podría ser de otra manera: esta vez, hoy y siempre, la "pecadora" arrepentida reproduce la voz de las prohibiciones católicas y la del solapamiento religioso.

Maldita ciudad es "un drama cómico" en cuya "modernidad", sus citada por la urbe capitalina y sus condominios, se ven caóticamente englobados sus principales personajes.

Empequeñecidas, pero rescatables entre los propósitos "chuscos" del film y sus extravagancias más que nunca melodramáticas, en la cinta de Ismael Rodríguez pueden distinguirse tres instancias sociológicas centrales.

Emigrada de la provincia mexicana, asalariada ya en la capital, cómplice de la conducta de una mujer "de ésus que viven solas", la cínica Paquita-Ma. Victoria, que se divierte en la representación

de una servidumbre citadina altanera, medio sinvergüenza y muy respondona, bien podría ser la primera de aquéllas: el engañoso simulacro del ascenso de estrato social.

La segunda instancia, sin lugar a dudas la más escudriñable, corresponde a esos jóvenes sui generis que una apreciación unilateral y una visión hipócrita se empeñaron en dibujar. Por "virtudes" de esta última se descubre a una "punta de niños payasos" (99) sólo dedicada a los fáciles enamoramientos rápidos, a las bromas telefónicas, a bailar, al oportunismo que conduce a las diversiones "poco recomendables", y a seducir, ayudados por los efectos alcohólicos, chicas pueblerinas inexpertas.

Los fatalistas consideraciones del director lo hacen pronunciar un discurso lastimero inaudible, elaborado a base de imágenes "juveniles": en esos muchachos citadinos que gozan aprovechándose de la ingenuidad provinciana; que muy bien saben clasificar a "las chamacas" de "las viejas" que están "de alarido"; que provienen de "la familia burocrática" (100) y que son amantes de trastrochar; sobre tal juventud lúbrica en tanto liberada y liberada en tanto lúbrica se cimienta el futuro sombrío de más de "tres millones de habitantes" (101)...

Núcleo de nuestro interés primordial, la tercera y última esfera sociológica de las aquí establecidas corresponde a la institución que el sacerdote del film (Felipe Montoya) personifica.

El que esos jóvenes por las tardes se reúnan en una nevería, se gasten bromas mutuamente, se besen entre sí sin distinguos de compromiso, y a carcajadas se mofen del novio de Virginia-Mijares, porque éste inculpablemente se llama "Guadalupe" ("...ni que fuera congregación religiosa") sólo pueden alterar la tranquilidad y ocasionar el desazón de una pueblerina; sólo pueden promover su queja y su enojo, sólo pueden conmocionar sus asustadizos escrúpulos de

creyente y de enamorada.

Pero el que un cura del barrio cometa la torpeza de entrar a la cafetería por "buenos huesos para los perros y carne molida para los gatos" (102), acarreándole una falta de respeto por parte de los ahí presentes, resulta abiertamente inadmisibile para la chica provinciana y para el propio Rodríguez.

La rápida exposición escandalizada de tal detalle narrativo lleva aparejados "pecado" y penitencia. El escarnio de que es objeto el personaje de Montoya persigue ya no tanto el sentimiento de culpabilidad de los "irreverentes", sino el regaño amedrentador dirigido a estos jóvenes cuya falta, quizá la principal, estriba en su identificación como grupo social en algo poderoso.

Esa muy secundaria, pero inductiva participación del prelado representa pues, al mismo tiempo, como causa y efecto, un pretexto directriz. Con sus palabras, el clérigo sirve como un adelanto de la amonestación que todo el film lanza.

La burla entonces ha llegado a mayores. La mofa no ha tocado las feas gafas sacerdotales, ni los ojos propositivamente saltones que éstas protegen: es la institución clerical completa, encarnada en el inoportuno pedigrüño, la que resulta "injurizada", la realmente afectada según el director. Las irrisorias actitudes juveniles hirieron las raíces de un aparato clerical edificado con tradición, con seriedad, con respeto a las jerarquías, gracias a la religiosidad y a base de cartabones antiquísimos. ¿Qué van a saber estos últimos del modernismo juvenil importado del norte y cuyas alocadas manifestaciones tanto regocijo causan entre Virginia y sus excéntricos amigos?.

De aquí el breve, pero enfurecido sermón parroquial arrojado en nevería plena y sin evangelio predecesor. De ahí también la re-

primenda individual para la muchacha peligrosamente cercana a la "depravación": "...qué poco duraron sus buenos propósitos", "degradando su juventud", etcétera.

Después de hora y media de duración, Maldita ciudad, contra hecha, se resume: la metrópoli está irremisiblemente corrompida y su corrupción, inmersa dentro de los limitantes urbanos, trasmite circunscribiéndose, por ejemplo, en la degradación de un médico de pueblo bonachón y generoso, seducido, primero, por la oferta de un sueldo mensual de mil quinientos pesos y, después, por ciertos encantos femeninos ("le dejó llevar por una pasión malsana"); en la "perdición" de una joven, ocasionada por un cambio de atuendo (¡fuera vestidos rústicos y desprendimiento de peluca!: blusa brillante, falda ajustada, maquillaje, cabello corto y movilización obligatoria) y por sus "malas compañías"; y en el frecuente ejercicio del cohecho por el que las mujeres (según la trama entera, más fácilmente sobornables) reciben dinero a cambio de futuros "favorcitos". Y muchos otros factores de la misma índole sexista.

k) "Los que son de Cristo Jesús han crucificado la carne con sus pasiones y concupiscencias". (Gálatas 5, 24)

La película de Cavaldón realizada en 1958 y que adaptara un argumento "atrevido" de Luis G. Basurto, regala para el cine mexicano un comportamiento sacerdotal completamente nuevo: el de un cura violador de una mujer (+).

En Miércoles de ceniza, el problema del celibato presbital (problema que al ser tolerado por sus víctimas en algo indica homosexualidad inconsciente o sublimada) ni de soslayo se insinúa: más cómodo resulta sólo condenar la desobediencia y mejor visto es que la mujer, objeto al fin de seducción, recoja las dramatizadas

consecuencias y los "padecimientos" ajenos.

Alejada de su contexto social, de su contexto eclesial e incluso de las argumentadas razones clínicas con frecuencia esgrimidas en casos de este tipo, la conducta del sacerdote únicamente se cifra en la renuencia a seguir el obligatorio voto de castidad y el "saneamiento" de "la debilidad de la carne" que sus promesas seminaristas le exigían.

El "hijo de la Iglesia" no supo (ni intentó) calmar "los primeros escalofríos de su carne" (103). Sin embargo, tal acción, que provocó el anticlericalismo callista de Victoria-Félix, aunque trascendente no desmorona ningún modelo sacerdotal siempre que haya un cura Federico-De Córdova salvador, reparador, que lo deje como intacto, que mantenga la efigie...

Volvamos a escribirlo: la cinta de Cavaldón, álgida, no levanta ámpula: el acto presbiteral irreprobado ni siquiera permite inferir motivaciones que arguyan la poca favorable represión de impulsos naturales, o los desequilibrios que ésta, antinatural intención, produce en el psiquismo del paciente.

No obstante su corta, pero decisiva participación fílmico-argumental, el cura violador representa a un ministro eclesiástico voluntariamente desprotegido de sus exigencias talares; saludable^u mente falto de su apretado y ya insoportable cinturón de castidad imaginario; y valientemente retador ante los "vicios y concupiscencias" que pueden "mortificar sus sentidos" (104).

Hasta 1960, la cinematografía nacional no ha tratado asuntos relativos a las dimisiones sacerdotales. Acobardada, o creyendo traicionar sus convicciones más profundas, solamente ha mostrado a sus muchísimos "militantes del celibato obligatorio" viviendo en la pantalla más con compensaciones psicológicas en la línea del narcisismo y del paternalismo, que a base de canonjías. Estas no han lastimado a nadie severamente, pero las otras, en la totalidad

de los casos, sí fastidiaron la vida (sobre todo la sentimental) del resto de los personajes fílmicos.

- 1) Otras personalidades eclesiásticas con fuerte ligazón parroquial (sacristanes, beatas, monaguillos, obispos, acólitos).

Conocida esa monja que, para la conveniencia del cine nacional, ha rehusado la asunción del melodrama marital asiendo hacia ella (famosa "donación") la vida de claustro; reconocido en sus muchas facetas el presbítero que también hace de su existencia fílmica un dizque ministerio; aceptada la figura del obispo como la representativa de la Enorme Institución Clerical y como la del paternalismo agigantado, queda por escribir algo, aunque sea breve, sobre otros personajes con alguna ligazón eclesiástica.

No son únicamente los monaguillos y acólitos o aquellos niños de conducta y expectativas adultas, adulteradas (105). Dándoles su mayor preferencia, el cine mexicano muestra con sacristanes y beatas sus figuras parroquiales más reveladoras, cuando se trata de dar a la trama fílmica algún tinte, señales de cierta religiosidad popular.

La presencia del sacrista en una cinta cualquiera puede guardar o no relación sacerdotal; incluso no es del todo necesaria la figura del párroco para que aquél represente, haga muy identificable y hasta pondere con su sumisión retributiva la condición servil.

Disponibilidad absoluta, órdenes que se acatan sin reparos ni objeciones y con terca ceguera, ése es el servilismo del que, como orgulloso baluarte, hacen gala desde el ridiculizado Dimas-? de El secreto del sacerdote; el sacristán que registra a un niño pequeño en Hasta que perdió Jalisco; Eusebio, el enigmático personaje de La

sin ventura; y hasta el tímido Lencero-Arriola, buen compañero del sacerdote Don Sabino-Soler en La sobrina del señor cura (106).

Para recordar sus inmovilizados visajes de escándalo, sus ropas negras y sus palabras calumniosas, una y otra vez restregadoras de envidia; para lograr admirar su indiscutible poder de rumor, un rumor muy lento que no alcanza a la despiadada tergiversación de "noticias" y asechanzas; para descubrir a las beatas predilectas de la cinematografía nacional basta tan sólo detectar su asistencia y escuchar lo que pronuncian con su lengua viperina en muchísimas de las producciones de Emilio Fernández.

"Mujeres devotas", las mojigatas que El Indio colocó en sus tramillas rurales siempre semejan ser además de las enaltecedoras del "qué dirán", los únicos personajes "citadinos" dispares. Desde su atuendo no compartido por las lugareñas, desde su nivel socio-económico que se define, tal vez, por el goce de la herencia materna, las dignas representantes de la hipocresía solapada viven "en un universo mental partido por la mitad": no existe continuidad entre la vida parroquial y su existencia diaria. Con ello, Fernández entonces vislumbraba el muy verificable contraste beatas-indígenas o clericalismo-religiosidad que después Jean Meyer descubriría al aseverar que "el campesino, gran bebedor y de mucho comer (cuando tiene ocasión), pícaro y lascivo, irritable y violento, hombre de fuertes emociones, vive en un universo religioso todo de una pieza" (107).

Pero no caigamos en favoritismos y en el concomitante ninguneo: otros directores de cine también han querido y sabido presentar (¿o reflejar?) con cierto tino y alguna precisión a esta clase de personajes eclesiales.

Están las "mujeres de iglesia" que, ociosas, mal hablan y comentan sobre la condición y el amasiato de Rosenda.

No sólo Jovita Reyes del Castillo, quien es distinguida con una medalla por sus obras de misericordia delante de sus compañeras de escapulario al pecho, pertenece a las beatas seguidoras de Doña Perfecta: están también esas viejas chismosas (el chisme luego lo confirma la protagonista y el espectador), viva encarnación de la maledicencia que en la malévola exageración de una anécdota trivial halla su mejor fuente, escandalizadas porque Pepe Rey-Navarro, "Enjadero", no se quitó el sombrero al ver pasar al Viático.

Está la semejanza evidente que el par de mojigatas sinvergüenzas de La ilusión viaja en tranvía, Conchita Gentil Arcos y Diana Ochoa, representan portando una imagen religiosa que muchas limosnas les proporciona. Está Juanita-Donato propagando insidias frente al sacerdote del pueblo de Cain y Abel (106). Están las arpías de ¡Viva Jalisco, que es mi tierra!, e infinidad de etcéteras inimaginables, si se toma en cuenta el muy secundario rol de estas nada pobres mujeres piadosas del cine mexicano.

Señalados someramente los epítetos que tan singulares damas revisten dentro de los filmes nacionales, puede por último establecerse una comparación sorprendente entre aquéllos y los atributos que al beato le imputa Feuerbach: "la certeza de la eterna felicidad, el perdón de los pecados, la redención de todos los castigos, pueden ser un estímulo para el hombre de proceder bien. El hombre que cree esto, tiene todo, es beato; se hace indiferente para con los dones de este mundo; ninguna envidia, ninguna ambición, ningún sensualismo pueden ligarlo... El concepto de la virtud es aquí el concepto del sacrificio recompensador. Dios se ha sacrificado por el hombre, pero éste a su vez se sacrifica por Dios" (109).

Cómodo, incompleto y vacío, como si el incienso y la humedad se hubieran ausentado para siempre, irreal, extraño parecería el

templo que las películas mexicanas visitan de no haber en él, al lado de sus niños cantores, de sus carcomidas estatuas santificadas, del arrojado rezo solicitante de perdón de la "pecadora" arrepentida, la figura luctuosa de una beata observadora.

- m) Cuando algunos personajes "laicos" asumen funciones y "tareas" de sacerdote.

No es posible silenciar la actuación muy sui generis de un puñado de personajes cinematográficos distribuidos, esparcidos, casualmente mezclados en varias cintas nacionales.

Importantes elementos fílmicos sin cuya (aparentemente trivial) intervención narrativa la película no tendría voz para sus valorizaciones moralistas, estos peculiares participantes no se respaldan con la directa identificación de una esfera social determinada, ni se descubren en ninguna madriguera religiosa. Comunes y corrientes, son personajes laicos.

Pero su colaboración en el film no sería curiosa si tales legos dejaran de desplegar actitudes, jugarretas, actos, miradas, moralejas, conatos de pensamientos, reacciones, gestos y atribuciones de carácter sacerdotal.

El cine mexicano, pese a todo muy manuable con sus condicionamientos ambientales y argumentales, sorprende con siete (de su caudal) casos que explicitan el savoir faire de un cura disfrazado de seglar o siete ocasiones de "laicización" de clérigos hábilmente disimulados.

Es muy dudable que antes de 1933 y de El compadre Mendoza se haya mostrado algún personaje "neutral" con ciertos miramientos presbiterales. Con la sirvienta muda de esta tragedia de De Fuentes (Emma Roldán) se instauraba (o se repetía: las reservas del caso ya se anotan) una personalidad que precisamente por silente mejor

representaba el reproche a una conciencia culpable e ignominiosa, que negaba cualquier rasgo de complicidad servil y que de manera premonitoria permitía, remitía a la austera mirada de un dios poderoso y despersonalizado o al acoso latente de deidades embravecidas por aquella traición imperdonable. Las miradas sirvientes, nada serviciales, que resbalaban por los extremos de la mesa del matrimonio Mendoza, con esa implicación auxiliada en el relato del director, hacían inexcusable la punición divina para el protagonista acomodaticio.

Mucho tiempo después, dejando pasar la década de los cuarenta que al parecer ningún ejemplo cinematográfico ofrece, en 1950, Alejandro Galindo adapta a Benito Pérez Caldós dirigiendo Doña Perfecta.

Mientras la trama de la película ocurra en el último tercio del siglo XIX o en época porfirista, mientras una muy aceptable caracterización de Dolores del Río la exalte como la fingidora y calculadora Perfecta, mientras un joven ingeniero llegue a "Santa Fe" representando a la modernidad insufrible para el resto de personajes, habrá tiempo para admirar la actuación entrometida de don Inocencio-Villarreal, "ángel tutelar de esta casa" (110).

Conducida por sus sólidos embustes católicos -"deber de cristianos", asistencia a la misa de congregación, imperativo de vivir "bajo el temor de Dios", rezo antes de las comidas, "amor al prójimo", justificación o recriminación de acciones de la hija o del sobrino pretextando juventud ("es tan joven"), etcétera-; por encima de la sujeción mental y absoluta que ella sabe inspirar, Doña Perfecta, sin embargo, presta oído a la dirección y guía de un viejo licenciado sagaz.

He aquí el personaje laico por excelencia: Inocencio, solterón, cien por ciento tío unamunista, alterna sus amplios poderes

de apaciguador de eflorescencias femeninas con expresiones pro-ecclesiásticas ("¡los saqueos que sufrió la Iglesia por la Reforma!"), con consejos de índole familiar ("orientar a los hijos") y con frenéticos señalamientos contra las instituciones educativas ("ciencia de Satanás", "cosas varias son las que se aprenden en las universidades, pero nada de Dios").

Y con tal defensor de "el pro y el contra del mismo asunto", con ese abogado que "por humildad no tomó las investiduras sacerdotales" (111), que igual emponzoña un romance juvenil ("lo ama como el pecador al demonio") o sugiere "educar lejos del pecado", con don Inocencio parecen animarse y surgir los seguidores y remedos fílmicos, aunque ninguna de ellos llegue a ser cómplice de tanta trágica hipocresía como ese leguleyo de "Santa Fe".

De esta forma, casi año tras año, la pantalla de cine mexicano tuvo que encarar la presencia de prohombres que sin sotana observaban una conducta mustia, tramposa, descaradamente clerical.

Durante el primer año de los cincuentas, Joselito Rodríguez en ¡...Y murió por nosotros! demostraba, al lado del profesor Salvador-Felipe de Alba, la improcedencia de la labor solidaria y la serie de tribulaciones que acarrea el espíritu comunitario. El maestro rural, de blondos cabellos, de mirada enternecida y blandengue, barbudo, con analogías evangélicas nada casuales, sufre una pasión cristiana por meterse a redimir y reactivar la baja escolaridad de los mineros de la región. Explotación, vejaciones, caciquismo, salarios menores al mínimo, las dificultades de los trabajadores son circunstancias accidentales que al héroe no deben corresponder y de las que cualquiera puede salir airoso: aquello lo vence la suspicacia individual...

Salvador podría seguir pronunciando máximas ("los que saben son los menos peleoneros"), podría continuar con su rezo apelando a una

misericordia sorda, podría transfigurarse otra vez en medio de otras rachas oníricas de Lolita-Romay y conformar así, del todo, su encoñada estatuilla de Jesucristo Nazareno. Pero el calvario argumental, el recurso de la muerte que estupendamente redondea las virtudes de un semidiós apedreado poco permitieron.

A lo largo de Extraño en la escalera puede verse! un "ángel de Dios" o un vejete sabihondo, ubicuo como buen espíritu y dizque agraciado o el anciano vendedor de libros con preferencias bíblicas o al guía "enviado del cielo". Sea cual fuere el rôle en el que se enfrasca Andrés Soler, algo queda en claro: ese "viejo intruso", como un cura más, asegura que siempre se requiere de su auxilio oportuno; tranquiliza el nerviosismo de una pareja hostigada por un ena moramiento a coup de foudre; aplaude con sus esporádicas apariciones la debida unión de trabajo y de caridad hacia el prójimo; determina el catálogo de valores éticos a seguir; y provoca, con su arrugada silueta fugaz, instancias musicales de arpa y querubines...

Al año siguiente, otra cinta nepotista de Rodríguez, Dos diablillos en apuros, caía en los mismos yerros que a costa de los personajes infantiles el cine nacional comete (niños en búsqueda del agrado y la simpatía del espectador, comisión de "sorprendentes" acciones adultas y no de travесuras, ruegos plañideros, etcétera).

Encontrando su complemento narrativo idóneo, la película exhibe a un seglar, el abuelo don Miguel-Manzano, que en la reparación del desajuste central de la trama (dificultades maritales), brindando soluciones prontas y sensibleras, enderezando la convivencia familiar en declive, insistía en igualar la vejez masculina con la idea de la perenne bonhomía.

Además de haber ganado con sus tres nietos "el caso de los hijos pródigos", el desempeño de otro cometido exige a ese anciano

lego jugar a las cartas luciendo ardides bajo techos clandestinos y consensiar así alguna antigua deuda ajena, para luego, con retoques más angelicales que de sacerdote, diluido fantasmal, conforme, o ¿Dios mismo?, desaparecer antes que la estela de "felicidad lograda", de deber cumplido o de cursi arreglo melodramático lo alcance.

¿Qué podrían tener en común el protagonista de Isla para dos y el de Simitrio, el viejo profesor don Cipriano-Moreno? Muy simple: ambos pertenecen a la legión de esos personajes sacerdotales (en tanto "elegidos por el Señor" para sostener un orden específico de situaciones) que, a pesar de que el cine mexicano los ha obligado a dimitir, aún se conducen y conservan como diligentes colaboradores del proselitismo catolicista; ambos gozan de la estima respetuosa de sus creadores y la del propio espectador embaucado; ambos, un pintor paisajista y un maestro de pueblo, han tomado, sostienen y manejan estados de conciencia ajenos.

En tanto el misterioso Simitrio aparece durante las evasiones y paseos imaginarios de Don Cipriano, en una película hipócritamente apologética, Gómez Murriel, sin decoro, con premisas más ultrasentimentaloides que verosímiles, solazado en atizar lástima, se aplica en el viacrucis -padecimiento económico, público, irresoluto, prolongado, incurable y agotador- de un integrante del gremio docente rural.

Cuando se ha compadecido al viejo maestro viéndolo sollozar, orar en un templo por el alma del alumno a quien cree muerto, cuando se logra empalmar el modelo del infeliz protagonista con el del prócer condecorado con una distinción jubilaria, Tito Davison, un par de años atrás, ya había contribuido con la adaptación fílmica de un personaje de atributos seculares muy semejantes y de matices diversos.

Bajo la influencia de Celos, con los estragos de estereotipo y el encajonamiento que Grandesilva ocasionó en Arturo de Córdova, Miguel Reyes, personaje central de Isla para dos, da mesurada rienda suelta a su bohemia vida de artista hestido, pero pensante.

Aprovechando las mismas notaciones psicológicas que el director del film sugirió como "suggerentes" y "prohibitivas", aprovechando cierta intención erótica in crescendo (el infalible dato nevoso o la cascada "Velo de novia", privacidad de un hotel entre montañas, recuerdos volcados en la figura paterna, soledad cómplice y poco allanable, oportuna tormenta o la desatadura de elementos de la naturaleza, oasis o cabaña, etcétera) el pintor, quizá como uno de los más versátiles personajes laicizados del cine nacional, logra su más costeable retrato.

Con Mariana-Varela, adolescente (?) "desorientada", Miguel desempeña sus funciones paternalistas y retroalimenta en buen grado la carga erótica de su compañera. Ha pasado a ser del amigo proteccionista al amante dizque confundido. Han consumado su enamoramiento. Sin embargo, durante la recitación de su hueca palabrería pseudofilosófica, como si hablara un párroco imaginario o la boca de un ángel guardián huidizo e invisible, el paisajista llega a instar a su amada víctima al estreno de una renovada visión del mundo y al equilibrio emocional: tal y como lo sugeriría, repito, algún oficiante de ritos católicos o el consejo del púlpito.

Abogados mordaces, maestros rurales martirizados, inocuos vendedores ambulantes, artistas acobardados por el tedio, abuelos etéreos u hombres profunda, definitivamente débiles y sacabultistas, hasta 1960 los personajes laicos de nuestra cinematografía

grafía parecen haber formado coro y hecho un juramento incorruptible: jamás desproveer de figuras sacerdotales (ensotanadas o no) a los argumentos fílmicos mexicanos, ya de suyo atiborrados; o sea, "que los cristianos no estén nunca como ovejas sin pastor" (112).

Notas

- (1) Gomezjara, Sociología del cine, pág. 129.
- (2) " , op. cit., pág. 130
- (3) " , op. cit., pág. 140
- (4) Expresión del doctor Molinos-De Córdova en La herida luminosa. Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (5) (7) (8) " " " " " " "
- (6) Drèze y Sáenz, Yo soy la vida, pág. 190
- (9) Nietzsche, El anticristo, pág. 58
- (10) Levítico 21, 9.
- (11) Expresión tomada de uno de los diálogos de la cinta.
- (12) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (13) El dato se amplía más adelante cuando se analiza el sacerdote como una de las fuerzas vivas pueblerinas.
- (14) Según datos de la sinopsis del argumento de la película, aparecida en la Historia documental del cine mexicano, tomo I, pág. 156
- (15) Monroy, Rivera, Óscar. El mexicano enano, pág. 41.
- (16) Documentos completos del Concilio Vaticano II, pág. 267.
- (17) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (18) Según expresiones de la película.
- (19) Para una mejor comprensión de las siguientes apreciaciones, se recomienda la lectura de la sinopsis del argumento de la película en la Historia.
- (20) Expresión tomada de uno de los diálogos de la película.
- (21) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (22) Malaquías 2, 7.
- (23) Drèze y Sáenz, op. cit., pág. 54
- (24) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (25) Expresión tomada de uno de los principales diálogos de la película.

- (26) Leñero, Pueblo rechazado, pág. 26.
- (27) (31) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (28) Expresión tomada de uno de los diálogos de la película.
- (29) Documentos completos..., pág. 249
- (30) Filipenses, 4, 8.
- (32) Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano, pág. 89
- (33) " " " , op. cit., pág. 163
- (34) Levítico 21, 19.
- (35) Dato tomado de un comentario de Emilio García Riera en el tomo IV, pág. 89, de su Historia documental.
- (36) Expresión tomada de uno de los diálogos de la película.
- (37) (38) (39) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (40) Expresión tomada de uno de los diálogos de la película.
- (41) Según dato de la sinopsis argumental de la cinta, aparecida en la Historia documental, tomo V, pág. 80
- (42) (43) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (44) Según datos del año '51 en la Historia documental, tomo IV, pp. 301-304.
- (45)(47) (48) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (46) Del comentario de García Riera a la cinta en la Historia, tomo IV, pág. 318
- (49)(50) (52) Expresiones acerdotales tomadas de varios diálogos de la película.
- (51) Del comentario de García Riera a la cinta, en la Historia, tomo VII, pág. 396.
- (53) Según dato de la sinopsis argumental de la cinta, aparecida en la Historia documental, tomo VII, pág. 395
- (54) (55) (56) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (57) (58) Documentos completos, pág. 260
- (59) Documentos, pág. 251.
- (60) Pueden recordarse sus participaciones como "Florentino Carras cosa" en La tía de las muchachas; como "Julio César Napoleón"

en Cada loco con su tema; en Los apuros de Narciso: como "Cándido "mearestro" en Los estudiantes y una muchacha; y como "Serafín" en Una mujer que no miente.

- (61) Expresión de Rafael-Megrete para el cura.
- (62) " del padre Domingo pronunciada casi al final de la película durante el banquete de bodas.
- (63) Expresión sacerdotal anterior a la trifulca.
- (64) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (65) Expresión que en algún momento de la cinta lanza Rafael-Megrete.
- (66) Lerner de Sheinbaum, Bertha y Ralsky de Cimot; El poder de los presidentes, pág. 160
- (67) Lerner de Sheinbaum, Bertha y Ralsky de Cimot; op. cit., pág. 16
- (68) " " " " " " : op. cit., pág. 18
- (69)(70) Lerner de Sheinbaum, Bertha y Ralsky de Cimot; op. cit., pág. 189
- (71) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (72) "Definición" de la señora Botel-Palma respecto al cura del pueblo.
- (73) Para una mejor comprensión de lo que sigue, se recomienda la lectura de la sinopsis argumental de la película en la Historia, tomo V, pág. 12.
- (74) Expresión de Demetrio en algún momento de la película.
- (75) Consejo sacerdotal dado a Verónica.
- (76) Expresión sacerdotal tomada de los diálogos de la escena a la que se hace referencia.
- (77) Según el testimonio de Jean-André Fieschi citado en la Historia documental, tomo V, pág. 248.
- (78) Para una mejor comprensión de las apreciaciones anteriores, se recomienda la lectura de la sinopsis argumental de la cinta, aparecida en la Historia documental, tomo V, pág. 246.
- (79) Según datos publicitarios.
- (80) Las referencias cinematográficas a este respecto pueden encontrarse en el tomo VI de la Historia documental, pp. 144 y 189.
- (81) Según datos publicitarios.

- (82) Meyer, Jean. La cristiada, tomo I, pág. 387
- (83) " " " tomo I, pág. 385
- (84) (85) Meyer, Jean. La cristiada, tomo I, pág. 43.
- (86) Meyer, op. cit., pág. 232, tomo II.
- (87)(91) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (88)(90) Expresiones tomadas de la primera parte de la cinta.
- (89) Expresión sacerdotal pronunciada en algún momento de la cinta.
- (92) Según datos del testimonio de la película, incluido en el tomo :
de la Historia documental, pp. 232-233
- (93) Expresión sacerdotal pronunciada en algún momento de la cinta.
- (94) Dato tomado del artículo "Lo que se jugó en las elecciones de
1939 y lo que se juega en las elecciones de 1975", de Fernando
Benítez; aparecido en 5 partes en Excélsior (26 de junio de 1975)
- (95)(96) (97) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (98) Expresión tomada de alguno de los diálogos de la película.
- (99) " sacerdotal tomada de uno de los diálogos de la cinta.
- (100) (101) Datos mencionados por el narrador de la película.
- (102) Expresión sacerdotal pronunciada durante la escena a la que se
hace referencia.
- (+) La palabra "seductor", según la terminología del cine mexicano,
presenta diversas acepciones, inexactas para este caso.
- (103) Zola, Emilio. El pecado del padre Mourat, pág. 275
- (104) Documentos completos del Concilio Vaticano II, pág. 261.
- (105) Véanse otras apreciaciones a este respecto en el capítulo
"Una cierta religiosidad de las películas", inciso (h).
- (106) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (107) Meyer, op. cit., pág. 305, tomo III.
- (108) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (109) Feuerbach, La esencia del cristianismo, pág. 244.
- (110) Expresión de la protagonista, tomada del film.
- (111) Expresiones tomadas de uno de los diálogos de la película.
- (112) Documentos completos, pág. 257.

IV. Melodramas histórico-religiosos.

Se ha escrito que "la historia es realmente un terreno fundamental a través del cual ha de pasar cualquier evocación de valores religiosos" (1). Es cierto: en la exposición y narración iconográfica de un hecho de orden histórico, el cine mexicano explaya todo el papel del que su catolicismo es capaz; en la difusión de esa tendencia religiosa alcanza sus más "sentidos" melodramas.

Las tramas fílmicas que a continuación enunciaremos no se centran en ningún representante eclesiástico oficial. Tal dato las clasifica entonces, para efectos de investigación y de un somero análisis, como películas "independientes".

Atacando la emoción del pobre espectador, manejando al sentimentalismo como elemento básico de su lenguaje fílmico, "motivos de exaltación religiosa y de fe", los melodramas histórico--piadosos de nuestro cine, aunque elementales, son creadores de una especie de "clima" que de tan parsimonioso y "edificante" elimina, casi radicalmente, toda búsqueda o/e inquietud que en un momento dado pudiera justificarlos. Algunas don su indispensable happy end, otras con trágicos desenlaces, pero la totalidad de las producciones parecen repetir para quien las mira sus lecciones infantiles de historia o aquellas incomprensibles máximas del catecismo del Padre Ripalda.

En la variedad de argumentos cinematográficos está su intrínseco gusto catolicista: surgen los films que, declaradamente patrioterros, se vuelcan sobre la historia de México, bonificándola, alterándola, transformándola en lo que un espectador de/con ciertas exigencias aprecia como el culto escolar a sus héroes de estampitas coleccionables. Los ejemplos fílmicos se han extendido entre

los treinta años de cine nacional que aquí examinamos: desde el ¡Viva México! de Miguel Contreras Torres, El secreto de la monja, La virgen que forjó una patria y El Padre Morelos hasta El joven Juárez y Chilam Balam (2).

Dentro de la segunda categoría, cuya intención pretende hacer conocer el virtuosismo de las hagiografías, se agrupan, por un lado, las aceradas personalidades místicas de San Francisco de Asís y de San Felipe de Jesús; por el otro, el incuestionable carácter envolvente de todas las manifestaciones del omnímodo reinado filmico de la Guadalupeana (desde las cintas mudas Tepeyac (1917), de José Manuel Ramos y Carlos E. González; La Virgen de Guadalupe (1918), de Geo D. Wright; y El milagro de la Guadalupeana (1926), de P. S. Earle hasta las producciones sonoras La reina de México, La virgen morena, Reina de reinas, Las rosas del milagro y subsecuentes); y por último, aquellos pasajes cinematográficos de la Pasión cristiana o reconstrucciones de anécdotas sagradas que si bien no permiten mirar "el rostro humano de Dios" (3), sí ponen de manifiesto cómo el cine mexicano, incontrolado, reincide rotando a base de sus monomanías religiosas o de sus héroes eclesiásticos (Jesús de Nazareth, María Magdalena y El mártir del calvario) (4).

El tercero y último grupo de obras sacras pueden formarlo las adaptaciones cinematográficas de algunas piezas literarias "célebres" y que gran importancia conceden a determinados elementos religiosos, aunque éstos no constituyan parte esencial de la trama. Ejemplifiquemos con El conde de Montecristo y su abate Faría, Los Miserables y su monseñor Bienvenido Myriel, El cardenal y su monseñor Krany y la hermana Teresa, El fin de un imperio, etcétera (5).

Así, en la profesión de sus valores religiosos tipo (la Virgen de Guadalupe y Jesús Nazareno), con sus beatos ojos-elevados-al- cie

lo-race, ungidos, albos y santificados, por encima de sus análogos "crísticos" (6), el cine nacional, a pesar de sus varias alusiones de este género, no logra hallar "lo divino en el hombre", no llega a situar la autenticidad de la vida religiosa, ni a manifestar siquiera alguna preocupación de esa misma e intrincada índole.

Cintas que han desvirtuado las verdaderas implicaciones de la psicología del hombre piadoso (tanto el personaje cinematográfico como el propio espectador), películas presentadas como más o menos religiosas por su tema o por su aspiración, carentes de convencimiento más que de convicciones, los melodramas "independientes" fracasan al querer instaurar y ponderar atributos sagrados. La supuesta "presencia" fílmica de tales factores es francamente nula, o al menos imperceptible; todo lo que entre en el juego narrativo del film habrá de someterse al poderío de "los asuntos relativos al corazón".

¿Son las cintas histórico-religiosas posteriores a 1960 "un alimento intelectual y una escuela de formación espiritual y moral" (7) para los nuevos espectadores del cine mexicano?: Es dudoso.

Notas

- (1) Ayfré, Améado. Dios en el cine, pág. 93
- (2) (4) (5) Véanse más datos en la filmografía fundamental.
- (3) Expresión tomada del libro de Ayfré, op. cit., pág. 93
- (6) Del término "christique", mencionado por Ayfré, op. cit., pág. 101.
- (7) Apreciación del Papa Pío XII, citado por Ayfré en El cine y la fe cristiana.

V. Conclusiones.

A continuación se condensan los principales puntos de interés que, según el examen fílmico anterior, abrigó el muy diseminado aspecto religioso del cine nacional.

Luego de haber articulado esa verdadera procesión de piadosos atributos fílmicos, y como pudo observarse, cada capítulo se ha cerrado con una o varias ideas concluyentes. Válida será pues la reiteración de algunas de ellas.

Primera. Sin proponérselo, varias películas mexicanas logran una cierta ambientación sagrada, o por lo menos de una tácita religiosidad católica. Muchas han recurrido a los "catastróficos" efectos y a las "graves" consecuencias de temblores y tempestades; algunas exponen extenuantes "mandas" femeninas; otras se desbordan en su nacionalismo y su nexo guadalupano, pero todas dejan ver no únicamente que las mujeres, los niños y los indígenas son sus intérpretes idóneos, sino una clara tendencia hacia la religión natural, hacia un catolicismo naturalista en cuyo recreo encuentran un fuerte gancho melodramático y el definitivo asentamiento de sus convicciones religiosas más primitivas.

Segunda. Cuando el dato confesional en un film decide "institucionalizarse" o exige formalidad, las cintas nacionales lucen a su iglesia. Como un local santo, como un centro de amplias relaciones interpersonales y de celebraciones eclesiásticas, el templo cae en utilizaciones narrativas convencionales. Pero cuando el recinto deviene en silenciosos monasterios, a los argumentistas

y directores de cine les da por confinar en ellos a damas atribuladas, o por sugerir subrepticamente el acecho de un dios despersonalizado y malévolo sin imaginar siquiera la nostalgia de protección uterina a la que ellos mismos, distraídos, aluden. Y tal exposición de conventos brinda también la oportunidad de enaltecer sin justificaciones certeras, pero bajo una apoteosis sentimentalista, desde la vocación religiosa y su aparejado "conflicto interior" hasta la carrera monjil tan alejada de los gozos mundanos, difícilmente perturbable y tan aberrantemente obediencial.

Sin hallar la manera de mostrarla por medio de imágenes, nuestro cine sólo produce tramillas lacrimógenas cuyo contenido y narración permiten inferir el ascendiente que una sociedad eclesiástica clasista y pretenciosa ejerce sobre su feligresía. Con sutiles amenazas, la institución clerical es la promotora de los enlaces matrimoniales, es la que distribuye en las películas objetos religiosos que de piedra, de porcelana, o de madera han sido sacralizados por ella misma; administradora de plegarias, la organización religiosa es también la que confiesa, incita a purgaciones anímicas, designa penitencias y sermones por intercesión de un cura prácticamente omnipotente. Pero todo el Enorme Poder (un poder más institucional, más institucionalizado, más público, más político que eclesiástico) de esta forma de control ideológico que la Iglesia oculta, habrá de ceder y amoldarse a los requerimientos melodramáticos de los "dignificados" films en los que llegue a insinuarse.

Tercera. Soberbio, en ocasiones grato, constante, a veces ocurrente, pero invariablemente el portavoz predilecto de la ideología que el aparato eclesial suministra

a sus adeptos, el sacerdote del cine mexicano es un enriquecido personaje, una personalidad fílmica voluble y cambiante en la misma medida en que diversas y versátiles son las vicisitudes, los sinsabores y las situaciones de las tramas en las que se jacta como "enviado de Dios".

No importan sus "cometidos" ni sus actividades. Sea cual fuere su rôle dentro de la película (el ensayo esencialmente procuró ofrecer una visión de las "funciones" presbiterales), hasta 1960 la actitud de la sotana, aun alambicada, irremisiblemente ha sido una: ahogar, menospreciar, vejar, minimizar, trastocar, invertir, ningunear, ignorar, apartar, suprimir, nulificar, extinguir, o corromper cualquier conato de cualquier forma de liberación de cualquier personaje que pertenezca al grupo de crédulos y devotos. En ello radica su "ministerio", la supuesta bondad sacerdotal, los "merecimientos".

Poco interesa ahora que el padre Carlos Bernal-Fernando Soler, el "verdadero santo" de Creo en Dios, corresponda o no al de la parroquia de una colonia capitalina. Del acallado personaje importó, incumbe saber, dado caso, que representa a uno de los primeros protagonistas eclesiásticos del cine sonoro mexicano; que comienza con las exaltaciones fílmicas a los mártires signados; y que en su momento (1940) desató a las lenguas premonitorias de la tragedia melodramática. Si el cura de El tejedor de milagros, como otro ejemplo, en algo recordara al vicario de algún templo pueblerino (posibilidad remota), o si para nada se asemejase al modelo, eso equivale a una comparación, a una identificación de estereotipos chatos que en estos instantes se antoja muy banal.

Atendiendo mejor a la futura confección, exposición y ponderación de uno de los emblemas más cotidianos de nuestro cine como es el sacerdotal, dada la influencia del autor cinematográfico dentro de la mentalidad colectiva (que por fortuna ya empieza a aceptarse y valorarse), resulta mucho más relevante el que los realizadores, los de cierta ambición, los bienintencionados, aquéllos renuentes al comercio, a la comercialización del cine por sus temas y recursos argumentales, se aparten de las teodiceas melodramáticas, le rehuyan a la teopneustia (o al "soplo divino"), se alejen de ese sentimentalismo pío que durante treinta años fue, ha sido el mediocre parálito del cine nacional.

¿No sería más conveniente, como lo aprecia Sigmund Freud, "dejar a Dios en sus divinos cielos y reconocer honradamente el origen puramente humano de los preceptos e instituciones de la civilización"?

VI. Bibliografía.

- Alegría, Juana Armanda. Psicología de las mexicanas. México, Samo, 1974, 187 pp.
- Aranguren, José Luis. La comunicación humana. Madrid, Guadarrama, 1971, 252 pp.
- Aranguren, José Luis. La crisis del catolicismo. Madrid, Alianza, 1969, Libro de bolsillo núm. 184, 202 pp.
- Armstrong, A. H. y Markus, R.A. Fe cristiana y filosofía griega. Barcelona, Herder, 1964, 170 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. Aventura del cine mexicano. México, Era, 1968, 455 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. México, UNAM, Cuadernos de cine núms. 22/23 (dos tomos), 1974.
- Ayfrée, Amédée. El cine y la fe cristiana. Vall-Andorra, Editorial Casal I., 1962, 155 pp.
- Ayfrée, Amédée. Dios en el cine. Madrid, Ediciones Rialp, Cuadernos de cine Rialp núm. 14, 1958, 220 pp.
- Careaga, Gabriel. Mitos y fantasías de la clase media en México. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1977, 234 pp.
- Carmona, Fernando et. al. El milagro mexicano. México, Nuestro Tiempo, 1970, 363 pp.
- Cid, Carlos y Riu, Manuel. Historia de las religiones. Barcelona, Ramón Sopena, 1965, 739 pp.
- Chinoy, Ely. La sociedad. Introducción a la sociología. México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 493 pp.

- Diderot, Dionisio. La religiosa. México, Editorial Grijalbo, Versión al español de Alberto Hauf, 1975, 189 pp.
- Documentos completos del Vaticano II, Bilbao, "Sal Terrae", 5a. edición, 1967, 483 pp.
- Drèze A. y Sáenz, Alfredo. Yo soy la vida. Buenos Aires, Ediciones Agape, Colección Lumen Vitae II, 1965, 215 pp.
- Edelvives, El dogma católico. Zaragoza, Luis Vives, 1950, 214 pp.
- Faria, J. Rafael. Curso inferior de religión. Bogotá, Editorial Voluntad Ltda., 14a. edición, 1962, 368 pp.
- Faria, J. Rafael. Curso superior de religión. Bogotá, Editorial Voluntad Ltda., 11a. edición, 1961, 711 pp.
- Feuerbach, Ludwig. La esencia del cristianismo. México, Juan Pablos Editor, Traducción de Franz Huber, 1971, 287 pp.
- Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. México, Alianza, 2a. edición, 1973, Libro de bolsillo núm. 280, 240 pp.
- Freud, Sigmund. El porvenir de una ilusión. Madrid, Alianza, 3a. edición, 1972, Libro de bolsillo núm. 193, 207 pp.
- Freud, Sigmund. Psicología de las masas. Madrid, Alianza, 3a. edición, 1972, Libro de bolsillo núm. 193, 207 pp.
- Freud, Sigmund. Totem y tabú. Madrid, Alianza, 4a. edición, 1970, Libro de bolsillo núm. 41, 228 pp.
- Friedan, Betty. La mística de la feminidad. Barcelona, Saguari, 1965, Traducción de Carlos R. de Dampierre, 442 pp.
- Fromm, Erich. Ética y psicoanálisis. México, Fondo de Cultura Económica, 2a. edición, Colección "Breviarios" núm. 74, 1957, 249 pp.

- Fromm, Erich. Psicoanálisis y religión. Buenos Aires, Psique, traducción de Josefina Martínez Alinari, 1973.
- García Riera, Emilio. El cine y su público. México, Fondo de Cultura Económica, Colección "Testimonios del Fondo" núm. 11, 1974, 64 pp.
- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. México, Era, 7 tomos, 1969-1975.
- Gomezjara, Francisco A. y Selene de Dios, Delia. Sociología del cine. México, S.E.P., Colección Sepsetentas núm. 110, 1973, 182 pp.
- Hick, John. Filosofía de la religión. México, UTEHA, Colección "Manuales UTEHA", traducc. de Carlos Gerhard, 1965.
- Jeanne, René y Ford, Charles. Historia ilustrada del cine. Madrid, Alianza, traducc. de Rafael Díaz-Delgado Estévez, 3 tomos, 1974, Libro de bolsillo núms. 510, 511 y 512.
- Kautsky, Karl. Orígenes y fundamentos del cristianismo. México, Diógenes, 1973.
- Kierkegaard, Søren. El amor y la religión. Buenos Aires. Santiado Rueda Editor. Traducc. de Juana Castro. 1960. 172 pp
- Lebel, Jean-Patrick. Cine e ideología. Buenos Aires, Granica Editor, 1973, 277 pp.
- Lenin, V.I. Acercas de la religión. Moscú, Progreso, 1973, 81 pp
- Leñero, Vicente. Pueblo rechazado. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969, 91 pp.
- Lerner de Sheinbaum, Bertha y Ralsky de Cimet, Susana. El poder de los presidentes. México, Instituto Mexicano de Estudios Políticos, 1976, 504 pp.

- Ludmann, René. Cine, fe y moral. Madrid, Rialp, 1962,
2a. edición, Traducción de María de Quadras, 188 pp.
- Marshall, Bruce. El obispo. Barcelona, Aura, 1971. 292 pp.
- Meyer, Jean. La cristiada. México, Siglo Veintiuno Editores,
3 tomos, Traducción de Aurelio Garzón del Camino, 1973-
1976.
- Nicklen, Nathaniel. La religión. México, Fondo de Cultura
Económica, 1966, Colección "Breviarios" núm. 23, 218 pp.
- Monroy Rivera, Oscar. El mexicano enano. México, Diana, 1972.
- Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Barcelona,
Seix-Barral, 1972, 191 pp.
- Nacar Fuster, Eloino y Colunga Cueto, Alberto. Sagrada biblia.
Madrid, Editorial Católica, 1967, 1427 pp.
- Nietzsche, Federico. El anticristo. Editores Mexicanos Unidos.
México, 1971, 145 pp.
- Nottingham, Elizabeth K. Sociología de la religión. México,
Paidós, 1963.
- Parker, Williams R. y St. Johns, Elaine. La oración en la psi-
coterapia. México, Pax, 1973, 234 pp.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México, Fondo de
Cultura Económica, Colección Popular, 4a. reimpresión,
1976, 191 pp.
- Pérez Galdós, Benito. Doña Perfecta. México, UNAM, Dirección
General de Publicaciones, Colección "Nuestros clásicos"
núm. 6, 1972, 236 pp.
- Rascovsky, Arnaldo. Cine a la luz del psicoanálisis. Buenos
Aires, Schapire Editor, 1975, 99 pp.

- Rojas González, Francisco. El diosero. México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1969, 168 pp.
- Russell, Bertrand. Religión y ciencia. México, Fondo de Cultura Económica, Colección "Breviarios" núm. 55, 4a. reimpresión, traducción de Samuel Ramos, 1973, 173 pp.
- Sartre, Jean Paul. El existencialismo es un humanismo. Buenos Aires, Sur, 5a. edición, traducción de Victoria Prati de Fernández, 1975, 93 pp.
- Sartre, Jean Paul. El ser y la nada. Buenos Aires, Losada, 1972, 3a. edición, traducción de Juan Valmar, 776 pp.
- Sújov, A. K. Las raíces de la religión. Grijalbo, Colección 70 núm. 20, traducción de José María Bravo, México, 1968, 159 pp.
- Unamuno, Miguel de. La agonía del cristianismo. Buenos Aires, Losada, 3a. edición, 1966, 139 pp.
- Vasconcelos, José. Historia del pensamiento filosófico. México, Ediciones de la Universidad Nacional de México, 1937, 578 pp.
- Wackenheim, Charles. La quiebra de la religión según Karl Marx, Barcelona, Península, 1973, traducción de Francisco Gironella, 377 pp.
- Zambrano, María. El hombre y lo divino. México, Fondo de Cultura Económica. Colección "Breviarios" núm. 103, 1973, 412 pp.
- Zola, Emilio. El pecado del padre Mouret. Barcelona, Iberia, traducción de Fernando Cervera San Felipe, 1971, 343 pp.

Artículos periodísticos.

- Allaz, Tomás. "Juan XXIII". Colección "Revolucionarios del siglo XX", de Revista de revistas (de Excélsior). México, s/f.
- Benítez, Fernando. "Lo que se jugó en las elecciones de 1939 y lo que se juega en las elecciones de 1975" (reportaje en cinco capítulos). Excélsior, México, 1975; del 26 al 30 de junio.
- Briggs, Kenneth. "Un documento del Vaticano: reconciliación entre cristianismo y judaísmo?" en Diorama de la cultura de Excélsior, México, 1975; 12 de enero.
- Corral, Manuel. "Camilo Torres". Colección "Revolucionarios del siglo XX", de Revista de revistas (de Excélsior). México, s/f.
- De la Colina, José. "Las apariciones de Cristo en el cine". Revista de revistas (de Excélsior). México, 1975; núm. 147, marzo.
- Elizondo, Salvador. "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano". Nuevo cine. México, 1961; núm. 1, abril.
- Fesquet, Henri. "¿Cristo o Marx, o Cristo y Marx?" en Diorama de la cultura de Excélsior, México, 1975.
- Hernández, Salvador y Trejo, Raúl. "La Cristiada". Suplemento La cultura en México, de la revista Siempre! México, 1975; 19 de noviembre, núm. 1169.
- López Lara, A. "Religiosidad de santurario". Excélsior, México; 1975, 23 de junio.
- López Saucedo, Miguel. "Las entretelas del Vaticano". Revista de revistas (de Excélsior). México, 1975.

Ortiz Pinchetti, Francisco. "El PDM: ¿'Nueva opción' del Sinarquismo?". Revista de revistas (de Excélsior). México, 1975; núm. 168, 20 de agosto.

s/firma. "¿Por qué cuelgan la sotana los sacerdotes?" Revista de revistas (de Excélsior). México, 1975; núm. 140, febrero.

Solares, Ignacio. "El exorcista y la Iglesia" en Diorama de la cultura, de Excélsior. México, 1975.

Torres Maya, Patricia. "Las minorías religiosas". Revista de revistas (de Excélsior). México, 1975; núm. 147, marzo.

Torres Maya, Patricia. "Paternalismo: la protección que no osa decir su nombre" en Diorama de la cultura, de Excélsior. México, 1975.

Varios autores. "50 años de oposición en México". Magazine dominical de Excélsior. México, 1976; 4 de julio.

VII. Apéndice.

a) Filmografía fundamental.

La siguiente selección de películas ha servido de fundamento para el ensayo analítico anterior. En ella se han incluido aquellas cintas cuyo tema, postura y lectura ideológicas, ambientación, personajes y más mínimo detalle -por incidental que sea- poseen algún dato de carácter religioso, eclesiástico y/o sacerdotal.

La filmografía que enseguida se consigna no por prolija presume de ser excluyente y definitiva ni de haber agotado las posibilidades de un nuevo examen. El registro está abierto, pues, para insertar otros films "religiosos" que futuras revisiones fílmicas pudieran aportar.

- - -

A dónde van nuestros hijos, de Benito Alazraki; argumento: sobre la pieza "Medio tono", de Rodolfo Usigli; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Dolores del Río, Tito Junco, Ana Bertha Lepe, Martha Mijares, Carlos Rivas.

Las abandonadas, de Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Manuel Esperón; intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Arturo Soto Rangel, Armando Soto la Marina Chicote. Films Mundiales, 1944.

Acapulco, de Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández e Íñigo de Martino; fotografía: Jack Draper; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Elsa Aguirre, Armando Calvo, Miguel Torruco, Oscar Pulido. Cinematográfica Internacional, 1951.

Adiós Nicanor, de Rafael E. Portas; argumento: Emilio Fernández; fotografía: Gilberto Martínez Solares; música: Max Urban; intérpretes: Carmen Molina, Emilio Fernández, Ernesto Cortázar, Elvia Salcedo, Carmen Conde. Producciones Artísticas, 1937.

Adiós, Mariquita linda, de Alfonso Patiño Gómez; argumento: Alfonso Patiño Gómez; fotografía: Gabriel Figueroa y Víctor Herrera; música: Alfonso Esparza Oteo; intérpretes: Tito Guízar, Ma. Luisa Zea, Antonio Badú, Leopoldo Ortín. Luis Manrique, 1944.

La adúltera, de Tulio Demicheli; argumento: Mauricio Wall; fotografía: Jack Draper; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Silvia Pinal, Ana Luisa Peluffo, Alberto de Mendoza, Víctor Junco. Filmadora Mexicana, 1956.

Adulterio, de José Díaz Morales; argumento: sobre la novela "El abuelo" de Benito Pérez Galdós; fotografía: Víctor Herrera; música: Severo Muguerza; intérpretes: Rosario Granados, Hilda Kruger, Julio Villarreal, Prudencia Grifell. Columbus Films, Producciones Hormaechea, 1943.

Águila o sol, de Arcady Boytler; argumento: Arcady Boytler y Guzmán Aguila; fotografía: Víctor Herrera; música: Manuel Castro Padilla y Rafael Hernández; intérpretes: Mario Moreno Cantinflas, Manuel Medel, Margarita Mora, Marina Tamayo. CISA, 1937.

Águilas frente al sol, de Antonio Moreno; argumento: Gustavo Sáenz de Sicilia; fotografía: Alex Phillips; música: Adolfo Girón; intérpretes: Jorge Lewis, Hilda Moreno, Joaquín Busquets, Julio Villarreal. Nacional Productora de Películas, 1932.

Aquí viene Martín Corona, de Miguel Zacarías; argumento: sobre una serie radiofónica de Alvaro Gálvez y Fuentes; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Infante,

Sarita Montiel, Eulalio González Piporro, Armando Silvestre. Producciones Zacarías, 1951.

El ahijado de la muerte, de Norman Foster; argumento: Raquel y Luis Alcoriza; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; intérpretes: Jorge Negrete, Carmen Conde, Tito Junco, Emma Roldán. Películas Anahuac, 1946.

Alma de bronce, de Dudley Murphy; argumento: Dudley Murphy; fotografía: Jack Draper; música: Pedro Galindo y Ernesto Cortázar; intérpretes: Pedro Armendáriz, Gloria Marín, Carlos Martínez Baena, Carlos Orellana. Artistas Asociados, 1944.

El ametralladora, de Aurelio Robles Castillo; argumento: Robles Castillo; fotografía: Jack Draper; música: Armando Robles; intérpretes: Pedro Infante, Margarita Mora, Angel Garasa, Antonio Bravo. Jalisco Films, 1943.

Amor de una vida, de Miguel Morayta; argumento: sobre la novela de Ladislao Bus Fekete; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Alfonso Esparza Oteo; intérpretes: Mapy Cortés, Tomás Perrín, Amparo Morillo, José Pidal. CLASA Films, 1945.

Amor del bueno, de Ramón Peón; argumento: Mario García Camberos y Alfonso Rosas Priego; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Dagoberto Rodríguez, Rosa Elena Durgel, Alejandro Parodi, Carlos Martínez Baena. Producciones Rosas Priego, 1954.

Amor salvaje, de Juan Orol; argumento: José G. Cruz; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Carmina, Víctor Junco, Ignacio Peón, Dalia Íñiguez. España Sono Films, Juan Orol; 1949.

Amor vendido, de Joaquín Pardavé; argumento: Joaquín Pardavé; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Fernando Fernández, Meche Barba, Oscar Pulido, Sara Guash. Filmex/Luis Manrique, 1950.

Amores de ayer, de Ismael Rodríguez; argumento: Carlos Orellana e Ismael Rodríguez; fotografía: Ross Fisher; música: Max Urban; intérpretes: Tito Guízar, Manolita Saval, Fernando Cortés, Manuel Noriega. Rodríguez Hermanos, 1944.

El analfabeto, de Miguel M. Delgado; argumento: Marcelo Salazar y Juancito López; fotografía: Víctor Herrera; música: Manuel Esperón; intérpretes: Mario Moreno Cantinflas, Lilia Prado, Angel Garasa, Carlos Agosti. Posa Films Internacional, Jacques Gelman; 1960.

El ángel caído, de Juan J. Ortega; argumento: Francisco Navarro; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Gonzalo Guriel; intérpretes: Rosita Quintana, Rafael Baledón, José María Linares Rivas, Carlos Riquelme. Compañía Cinematográfica Mexicana, 1948.

Angelitos negros, de Joselito Rodríguez; argumento: Joselito Rodríguez; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Raúl Lavista y Nacho García; intérpretes: Pedro Infante, Emilia Guidú, Rita Montaner, Nicolás Rodríguez. Rodríguez Hermanos, 1948.

Aquí están los Aguilares, de Jaime Salvador; argumento: Jaime Salvador; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Luis Aguilar, Antonio Aguilar, Rosa de Castilla, Lucy Gallardo. Producciones Corsa, 1956.

Aquí llegó el valentón, de Fernando A. Rivero; argumento: Adolfo León Osorio; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; intérpretes: Jorge Negrete, María Luisa Zea, Madga Haller, Emilio Fernández. Cinematográfica Indo Latia, 1938.

El arzobispo no ha muerto, de Rafael E. Portas; argumento: documental de largo metraje en homenaje al arzobispo de México Luis María Martínez; intérprete: Arturo de Córdova (narrador). Carlos Amador, 1956.

El asesino X, de Juan Bustillo Oro; argumento: sobre la novela "Honor y vida", de Alfredo del Diestro; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Raúl Lavista; intérpretes: Carlos López Moctezuma, Manolo Fábregas, Prudencia Grifell, Maricruz Olivier. Teletalia Films, Jesús Grovas; 1954.

Así era Pancho Villa, de Ismael Rodríguez; argumento: Ismael Rodríguez; fotografía: Rosalío Solano; música: Raúl Lavista; intérpretes: Pedro Armendáriz, María Elena Marqués, Miguel Manzano, Carlos López Moctezuma. Ismael Rodríguez, 1957.

Así es mi tierra, de Arcady Boytler; argumento: Enrique Uthoff; fotografía: Víctor Herrera; música: Ignacio Fernández Esperón Tata Nacho; intérpretes: Mario Moreno Cantinflas, Manuel Medel, Antonio R. Frausto, Margarita Cortés, Luis G. Barreiro. CISA, 1937.

Ave sin nido, de Chano Urueta; argumento: sobre la novela radiofónica "Anita de Montemar" de Leandro Blanco; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Jorge Pérez; intérpretes: Isabela Corona, Blanca de Castejón, René Cardona, David Silva. CLASA Films, 1943.

Aventuras de Joselito y Pulgarcito, de René Cardona y Antonio del Amo; argumento: René Cardona, Adolfo Torres Portillo y Emilio Canda; fotografía: Alex Phillips; música: Manuel Esperón; intérpretes: Joselito, Cesáreo Quezadas, Enrique Rambal, Anita Blanch, Nora Veryán. Filmex, Gregorio Walerstein/Suevia Films-Cesáreo González, 1959.

Aventuras de Pito Pérez, de Juan Bustillo Oro; argumento: sobre la novela "La vida inútil de Pito Pérez" de José Rubén Romero;

fotografía: Enrique Wallace; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Marcelo Chávez Marcelo, Germán Valdés Tin Tan, Annabel le Gutiérrez, Andrés Soler, Eduardo Alcaraz. Producciones Diana, Fernando de Fuentes (hijo); 1956.

¡Ay, Calypso, no te rajes!, de Jaime Salvador; argumento: Jaime Salvador; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: José de la Vega; intérpretes: Antonio Badú, Fernando Casanova, Paquita de Ronda, Sonia Furió, Oscar Pulido. Internacional Cinematográfica, 1957.

¡Ay, Jalisco, no te rajes!, de Joselito Rodríguez; argumento: Aurelio Robles Castillo; fotografía: Alex Phillips; música: Manuel Esperón; intérpretes: Jorge Negrete, Gloria Marín, Carlos López Chaflán, Víctor Manuel Mendoza, Angel Garasa. Rodríguez Hermanos, 1941.

¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!, de Julio Bracho; argumento: Julio Bracho; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Raúl Lavista; intérpretes: Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova, May Cortés, Anita Blanch, Agustín Isunza, Carlos Martínez Baena. Films Mundiales, 1941.

Los bandidos de Río Frío, de Rogelio A. González; argumento: Alfredo Varela, Jr., inspirado en la novela "Los bandidos de Río Frío", de Manuel Payno; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Luis Aguilar, César del Campo, Dago--berto Rodríguez, Fernando Casanova. PYDASA-Angel Films, 1954.

El barbero prodigioso, de Fernando Soler; argumento: Paulino Masip; fotografía: Jack Draper; música: Jorge Pérez; intérpretes: Fernando Soler, Adriana Lamar, Domingo Soler, Francisco Jambrina.

Bartolo toca la flauta, de Miguel Contreras Torres; argumento: Miguel Contreras Torres y Guz Aguila; fotografía: Agustín Jiménez

nez; música: Federico Ruiz; intérpretes: Manuel Medel, Hilda Kruger, Eduardo Arozamena, José Escanero, Katy Jurado. Hispano Continental Films, 1944.

El baúl macabro, de Miguel Zacarías; argumento: Jorge M. Dada; fotografía: Alex Phillips; música: Armando Rosales y Jorge M. Dada; intérpretes: Ramón Pereda, Esther Fernández, René Cardona, Carlos López Chaflán. Producción Pezet, 1936.

El beisbolista fenómeno, de Fernando Cortés; argumento: Eduardo Galindo; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Adalberto Martínez Resortes, Oscar Pulido, Aurora Segura, Panny Schiller. Galindo Hermanos, 1951.

El beso mortal, de Fernando A. Rivero; argumento: Fernando A. Rivero; fotografía: Víctor Herrera; música: Max Urban; intérpretes: Miguel Angel Ferriz, Magda Haller, Julián Soler, Matilde Palou. Roberto Fierro, 1938.

Bienaventurados los que creen, de Ramón Pereda; argumento: Ramón Pereda; fotografía: Jesús Hernández; música: Leo Cardona; intérpretes: Adriana Lamar, Carlos Martínez Baena, Miguel Arenas, José Baviera, José Goula. Ramón Pereda, 1945.

El billeteo, de Raphael J. Sevilla; argumento: Nina Wilcox Putnam; fotografía: Enrique Wallace; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: David Silva, Esther Fernández, Rodolfo Acosta, Arturo Martínez. Cuauhtémoc, 1951.

Bodas de oro, de Tito Davison; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Libertad Lamarque, Arturo de Córdova, Martha Mijares, Carmelita González, José Elías Moreno. Films, Gregorio Wallerstein, 1955.

Bodas trágicas, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Mauricio Magdaleno y Gilberto Martínez Solares; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Roberto Silva, Miro--

lava, Ernesto Alonso, Manuel Noriega; CLASA Films Mundiales, 1946.

El buen ladrón, de Mauricio de la Serna; argumento: Pancho Córdova y Mauricio de la Serna; fotografía: Enrique Wallace; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Elmo Michel, Angélica María, Federico Curiel, Elsa Cárdenas, Álvaro Ortiz. Cinematográfica Latino Americana, 1956.

Bugambilia, de Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Raúl Lavista; intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Arturo Soto Rangel, Alberto Galán, Julio Villarreal. CLASA Films Mundiales, 1944.

Caballero a la medida, de MIGUEL M. Delgado; argumento: Jaime Salvador; fotografía: Víctor Herrera; música: Raúl Lavista; intérpretes: Mario Moreno Cantinflas, Domingo Soler, Ángel Garasa, Martha Valdés; Posa Films, Jacques Gelman, 1953.

Cada hijo una cruz, de Juan Bustillo Oro; argumento: Juan Bustillo Oro; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Esther Fernández, Miguel Manzano, Demetrio González, José Gálvez, Maricruz Olivier. Tele Talía Films-Protón, 1957.

Cada quien su vida, de Julio Bracho; argumento: sobre la pieza de Luis G. Basurto; fotografía: Jack Draper; música: Raúl Lavista; intérpretes: Ana Luisa Peluffo, Kitty de Hoyos, Carlos Navarro, Bárbara Gil, Fernando Mendoza. Ismael Rodríguez, 1959.

Café de chinos, de Joselito Rodríguez; argumento: Joselito Rodríguez y Carlos Orellana; fotografía: Agustín Jiménez; música: José de la Vega; intérpretes: Carlos Orellana, Abel Salazar, Amanda del Llano, Gustavo Rojo. Astor Films, 1949.

Café y Abel, de René Cardona; argumento: Ernesto Cortázar y Fernando Galiana; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Antonio Badú, Fernando Fernández, Andrés Soler, Chula Prieto. Producciones Tepeyac, 1954.

La Calandria, de Fernando de Fuentes; argumento: sobre la novela de Rafael Delgado; fotografía: Ross Fisher; música: Joaquín Pardavé; intérpretes: Carmen Guerrero, Paco Berrondo, Rosita Arriaga, Julio Villarreal. Hispano Continental Films, 1933.

Caminito alegre, de Miguel Morayta; argumento: Malfatti y Llanaderas; fotografía: Ross Fisher; música: Francisco Domínguez; intérpretes: Sara García, Isabela Corona, Angel Garasa, Carmen Montejo, Eduardo Arozamena. Cimesa, Gonzalo Elvira, 1943.

Camino de los gatos, de Chano Urueta; argumento: José May; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Jorge Pérez; intérpretes: Emilio Tuero, Carmen Montejo, Tony Díaz, Paco Fuentes. CLASA Films, 1943.

Camino de Guanajuato, de Rafael Baledón; argumento: Fernando y José Luis Galiana; fotografía: Enrique Wallace; música: Manuel Esperón; intérpretes: Lola Beltrán, José Alfredo Jiménez, Demetrio González, Manuel Noriega. Cinematográfica Grovas, 1955.

Camino de Sacramento, de Chano Urueta; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Jack Draper; música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez; intérpretes: Jorge Negrete, Rosario Granados, Julio Villarreal, José Esanero, Pepe Martínez. Filmex, Gregorio Wallerstein, 1945.

Canaima, de Juan Bustillo Oro; argumento: sobre la novela de Rómulo Gallegos; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; intérpretes: Jorge Negrete, Gloria Marín, Rosario Granados, Carlos López Moctezuma, Alfredo Varela, Jr. Filmex, Gregorio Wallerstein. 1945.

Una canción a la Virgen, de René Cardona; argumento: René Cardona y Ramón Pérez Peláez; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Manuel Esperón; intérpretes: Luis Aguilar, Rosita Quintana, Alicia Caro, Armando Soto la Marina Chicote. Raúl de Anda, 1949.

Canción de cuna, de Fernando de Fuentes; argumento: según la pieza de Gregorio Martínez Sierra; fotografía: Jorge Stahl; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: María Elena Marqués, Alma Delia Fuentes, Carmen González, César del Campo. Diana, 1952.

La canción del milagro, de Rolando Aguilar; argumento: Eduard de Enrique Ríos; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Gonzalo Cu-riel; intérpretes: José Mojica, Lupita Gallardo, Stella Inda, Carlos Orellana. Promex, 1939.

Mi candidato, de Chano Urueta; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Manuel Esperón; intérpretes: Esther Fernández, Pedro Armendáriz, Elena D'Orgaz, Joaquín Parda-vé. Alfonso Rivas Bustamante, 1937.

Caperucita y sus tres amigos, de Roberto Rodríguez; argumen-to: Roberto Rodríguez; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Sergio Guerrero; intérpretes: María Gracia, Manuel Loco Valdés, Rafa el Muñoz Santanón, Consuelo Guerrero de Iana. Películas Rodríguez, 1960.

El capitán aventurero, de Arcady Boytler; argumento: Manuel Penella; fotografía: Alex Phillips; música: Manuel Penella; intér-pretres: José Mojica, Manolita Saval, Carlos Orellana, Eduardo Aro-zamena, Margarita Mora, Sara García. CISA, 1938.

Capitán de rurales, de Alejandro Galindo; argumento: Alejan-dro Galindo; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Luis Aguilar, Alicia Caro, Rodolfo Landa, Agustín Isunza. Producciones Azteca, 1950.

Cara de ángel, de Miguel Morayta; argumento: Ulises Petit de Murat; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Espe-rón; intérpretes: Carmen Montejo, Enrique Rambal, Niña Lilia Mar-tínez Gui Gui, Prudencia Grifell. Mier y Brooks, 1955.

El cardenal, de Miguel M. Delgado; argumento: sobre la pieza "El gran cardenal" de Jan van Leyden; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Julio Villarreal, Ernesto Alonso, Lilia del Valle, Carlos Orellana, María Douglas. Promesa Films, 1951.

Cartas marcadas, de René Cardona; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Jack Draper; música: Chucho Monge; intérpretes: Pedro Infante, Marga López, René Cardona, Armando Soto la Marina Chicote, Francisco Reiguera. Producciones Diana-Alameda Films, 1947.

La casa chica, de Roberto Gavaldón; argumento: José Revueltas; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Dolores del Río, Miroslava, Roberto Cañedo, Domingo Soler. Filmex, 1949.

La casa de Troya, de Carlos Orellana; argumento: sobre la novela de Alejandro Pérez Lugín; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Armando Calvo, Rosario Granados, Carmen Molina, Ángel Garasa. Suevia-Ultramar Films y Panamericana Films, 1947.

El caso de una adolescente, de Emilio Gómez Muriel; argumento: Julio Alejandro; fotografía: Jack Draper; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Martha Mijares, Lucy Gallardo, Ariadne Walter, Raúl Parell. Cora, 1957.

El cementerio de las águilas, de Luis Lezama; argumento: Inigo de Martino y Alfredo de Noriega; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Alfonso Esparza Oteo; intérpretes: Jorge Negrete, Margarita Mora, José Macip, Adela Jaloma. Aztlá Films, 1938.

El ceniciento, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Gilberto Martínez Solares; fotografía: Ezequiel Carrasco; música:

Luis Hernández Bretón; intérpretes: Germán Valdés Tin Tán, Marcelo Chávez, Andrés Soler, Alicia Caro. Mier y Brooks, 1951.

Los cinco halcones, de Miguel M. Delgado; argumento: José María Fernández Unsain; fotografía: Víctor Herrera; música: Manuel Esperón; intérpretes: Luis Aguilar, Miquel Aceves Mejía, Demetrio González, Joaquín Cordero, Javier Solís. Filmadora Chapultepec, 1960.

Una cita de amor, de Emilio Fernández; argumento: sobre la novela de Pedro Antonio de Alarcón "El niño de la bola"; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Silvia Pinal, Jaime Fernández, Carlos López Moctezuma, Amalia Mendoza, Arturo Soto Rangel. Cinematográfica Latino Americana y Unipromex, 1956.

La ciudad de los niños, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Gilberto Martínez Solares; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Arturo de Córdova, Marga López, Sara García, Carlos Rivas. Filmex, 1956.

El compadre Mendoza, de Fernando de Fuentes; argumento: Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro; fotografía: Alex Phillips; música: Manuel Castro Padilla; intérpretes: Alfredo del Diestro, Antonio R. Frausto, Carmen Guerrero, Luis G. Barreiro, Joaquín Busquets. Interamericana Films, 1933.

¿Con quién andan nuestras hijas?, de Emilio Gómez Muriel; argumento: Marco Aurelio Galindo; fotografía: Jack Draper; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Silvia Derbez, Martha Mijares, Luz María Aguilar, Yolanda Varela, Raúl Farrell. Producciones Corra, 1955.

Con todo el corazón, de Rafael E. Portas; argumento: Leopoldo Baeza y Aceves; fotografía: Ignacio Torres; música: José de la Vega; intérpretes: Domingo Soler, Joaquín Cordero, Irma Torres,

Andrés Soler, Miguel Arenas. Cinematográfica Intercontinental, 1951.

El conde de Montecristo, de Chano Urueta; argumento: sobre la novela de Alejandro Dumas; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Jorge Pérez; intérpretes: Arturo de Córdova, Julio Villarreal, Consuelo Frank, Mapy Cortés, René Cardona. Filmex, 1941.

Contigo a la distancia, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Manuel Angel Bayardi y Oscar J. Brooks; fotografía: Domingo Carrillo; música: Manuel Esperón; intérpretes: Manuel Capetillo, Ana Bertha Lope, Rosa de Castilla, José Venegas. Mier y Brooks, 1954.

Un corazón burlado, de José Benavides; argumento: sobre la novela de Alberto Insúa; fotografía: Jorge Stahl; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Susana Guízar, Rafael Baledón, Fernando Cortés, Conchita Gentil Arcos. Artistas Asociados de México, 1944.

Un corazón en el ruedo, de Miguel Morayta; argumento: Jorge Cardena Alavarez; fotografía: Víctor Herrera; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Sofía Álvarez, Luis Procuna, Amparo Arozamena, Florencio Castelló. E. Fernández Chamorro, 1949.

Corazón salvaje, de Juan J. Ortega; argumento: sobre la novela radiofónica de Caridad Bravo Adams; fotografía: Rosalío Solano; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Martha Roth, Christiane Martel, Carlos Navarro, Rafael Beltrand. Cinematográfica Mexicana, 1955.

El corazón y la espada, de Edward Dein y Carlos Véjar; argumento: Edward y Mildred Dein; fotografía: Enrique Wallace; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Katy Jurado, César Romero, Tito Junco, Rebeca Iturbide. Jorge García Beané, 1953.

Las coronelas, de Rafael Baledón; argumento: Luis Manrique; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Martha Roth, Antonio Badú, Andrés Soler, Rodolfo Landa, Pedro de Aguiñón. Cinematográfica Coloso, 1954.

Creo en Dios, de Fernando de Fuentes; argumento: Fernando de Fuentes; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Jorge Pérez; intérpretes: Fernando Soler, Miguel Ángel Ferriz, Isabela Corona, Miguel Inclán. Grovas y Cía., 1940.

Los cristeros, de Raúl de Anda; argumento: sobre la novela de José Guadalupe de Anda; fotografía: Jesús Hernández; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Sara García, Luis Aguilar, Tito Junco, Amanda del Llano. Raúl de Anda, 1946.

El cristo de mi cabecera, de Ernesto Cortázar; argumento: Rubén C. Navarro; fotografía: Ignacio Torres; música: Heliodoro Ocegüera; intérpretes: Roberto Cañedo, Lilia del Valle, Evita Muñoz, Manuel Dondé. Rubén C. Navarro, 1950.

Cristóbal Colón, de José Díaz Morales; argumento: José Díaz Morales; fotografía: Jack Draper; música: Rodolfo Halffter; intérpretes: Julio Villarreal, Consuelo Frank, Lina Montes, José Baviera. Columbus Films, Producciones Hormaechea, 1943.

El crucifijo de piedra, de Carlos Toussaint; argumento: Paulino Masip, Mario García Camberos, Carlos Toussaint y Alfonso Rosas Priego; fotografía: Exequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Rosa Elena Durgel, Fernando Casanova, Sara García, Domingo Soler. Producciones Rosas Priego, 1954.

Cuando escuches esta vals, de José Luis Bueno; argumento: Tomás Perrín; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Ana María Custodio, Tomás Perrín, Adriana Lamar, Miguel Ángel Ferriz. Gabriel García Montero, 1944.

Cuando los hijos se van, de Juan Bustillo Oro; argumento: Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero; fotografía: Jack Draper; música: Federico Ruiz; intérpretes: Fernando Soler, Joaquín Pardavé, Sara García, Emilio Tuero, Marina Tamayo, Gloria Marín. Grovas-Oro Films, 1941.

Cuando los padres se quedan solos, de Juan Bustillo Oro; argumento: sobre la pieza "¿Qué hacemos con los viejos?", de José de Lucio; fotografía: Agustín Jiménez; música: Raúl Lavista; intérpretes: Fernando Soler, Matilde Palou, Susana Guízar, Dalia Iñiguez, Gustavo Rojo. As Films, 1948.

Cuando México canta, de Julián Soler; argumento: Alfredo Varela, Jr.; fotografía: Víctor Herrera; música: Raúl Lavista; intérpretes: Fernando Soler, Rosita Quintana, Raúl Ramírez, Domingo Soler, Pedro Vargas. Internacional Cinematográfica, 1956.

Cuatro horas antes de morir, de Emilio Gómez Muriel; argumento: Ramón Obón; fotografía: Rosalío Solano; música: Jorge Pérez; intérpretes: Carmen Montejo, Carlos Navarro, Andrea Palma, Luis Salazar. Gustavo de León, 1952.

Las cuatro milpas, de Ramón Pereda; argumento: Ramón Pereda; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Manuel Capetillo, Roberto G. Vivera, Luis Pérez Meza. Pereda Films, 1958.

La cucaracha, de Ismael Rodríguez; argumento: José Bolaños e Ismael Rodríguez; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Raúl Lavista; intérpretes: María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández. Películas Rodríguez, 1958.

La culta dama, de Rogelio A. González; argumento: sobre la pieza de Salvador Novo; fotografía: Rosalío Solano; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Gloria Lozano, Félix González, Marilú Elízaga,

Elsa Cárdenas. Cinematográfica Latino Americana y Cinematográfica Nacional. 1956.

El charro del cristo, de René Cardona; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Luis Aguilar, Alicia Caro, José María Linares Rivas, Jesús Valero. CLASA Films Mundiales, 1949.

Chilam Balam, de Iñigo de Martino; argumento: sobre la pieza "Conquista y fundación" de Carlos Buendía Lara; fotografía: Alex Phillips; música: Raúl Lavista; intérpretes: Carlos López Mochizuma, Lucy González, Carlos Baena, Ignacio López Tarso. CLASA Films Mundiales, 1955.

Chucho el Remendado, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Gilberto Martínez Solares; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Germán Valdés Tin tan, Marcelo Chávez Marcelo, Alicia Caro, Perla Aguilar, Juan García, Manuel Noriega. Mier y Brooks, 1951.

Chucho el Roto, de Miguel M. Delgado; argumento: José Luis Bueno; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Luis Mandoza López; intérpretes: Luis Aguilar, Elda Peralta, José Baviera, Miguel Manzano. Reforma Films, 1954.

La dama del alba, de Emilio Gómez Muriel; argumento: sobre la pieza de Alejandro Casona; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: María Douglas, Emilio Tuero, Marga López, Beatriz Aguirre. CLASA FILMS Mundiales, 1949.

De hombre a hombre, de Benito Alazraki; argumento: Alfredo Salazar; fotografía: Enrique Wallace; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Fernando Casanova, Elvira Quintana, Óscar Pulido, Emilio Brillas, Mario Alberto Rodríguez. Cinematográfica Calderón, 1960.

Del can-can al mambo, de Chano Urueta; argumento: Chano Urueta y José Luis Celis; fotografía: Víctor Herrera; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Joaquín Parnavé, Rosita Fornés, Abel Salazar,

Maruja Grifell. Producciones Calderón, 1951.

Del odio nació el amor, de Emilio Fernández; argumento: Iñigo de Martino, Benito Alazraki, Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Paulette Goddard, Pedro Armendáriz, Gilbert Roland, Walter Reed, Julio Villarreal. Eagle Lion, Bret Granet; 1949.

Delirio tropical, de Miguel Morayta; argumento: Sidney T. Brucker; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: José de la Vega; intérpretes: Amalia Aguilar, Carlos Valadez, Lupe Llacá, Víctor Alcocer. Producciones Espada, 1951.

El derecho a la vida, de Mauricio de la Serna; argumento: Adolfo Torres Portillo; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Yolanda Varela, Kitty de Hoyos, Rosita Arenas, Manolo Fábregas, Enrique Rambal. Cinematográfica Grovas, 1958.

El derecho de nacer, de Zacarías Gómez Urquiza; argumento: sobre la novela radiofónica de Félix B. Caignet; fotografía: Víctor Herrera; música: Raúl Lavista; intérpretes: Gloria Marín, Jorge Mistral, Martha Roth, José Baviera, Bárbara Gil. Galindo Hermanos, 1951.

El derecho y el deber, de Juan Orol; argumento: Quirico Michelana; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Daniel Pérez Castañeda; intérpretes: Consuelo Moreno, Juan José Martínez Casado, Joaquín Coss, Juan Orol. Aspa Films, 1937.

Después de la tormenta, de Roberto Cavaldón; argumento: Julio Alejandro; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Marga López, Lilia Prado, Ramón Gay, José Luis Jiménez. PYDASA-Filmadora Argel, 1955.

Dicen que soy hombre malo, de Miguel M. Delgado; argumento: Rafael F. Muñoz y Maurice Latour; fotografía: Jorge Stahl; música: Ma-

nuel Esperón; intérpretes: Luis Aguilar, Lilia Prado, Andrés Soler, Conchita Gentil Arcos. Filmadora Chapultepec, 1958.

Dicen que soy mujeriego, de Roberto Rodríguez; argumento: Roberto Rodríguez; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Infante, Sara García, Silvia Derbez, Fernando Soto Mantequilla, Rodolfo Landa, Arturo Soto Rangel. Rodríguez Hermanos, 1948.

Dios no lo quiera, de Tulio Demicheli; argumento: sobre la obra "Un tal Servando Gómez, de Samuel Eichelbaum; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Silvia Pinal, Jorge Martínez de Hoyos, Raúl Ramírez, Raúl Farell. Filmadora Argel, 1956.

Dios nos manda vivir, de Joaquín Pardavé; argumento: Joaquín Pardavé; fotografía: Enrique Wallace; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Rosario Granados, Silvia Derbez, Ramón Gay, Andrea Palma, Anita Blanch. Filmadora Mexicana, 1954.

Dios y ley, de Guillermo Calles; argumento: Guillermo Calles; intérpretes: Carmen Guerrero, Guillermo Calles, Juan Martínez, José Domínguez. Producciones Independencia (California Films), 1929.

Un divorcio, de Emilio Gómez Muriel; argumento: sobre la novela de Paul Bourget; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Marga López, Carlos López Moctezuma, Raúl Farell, Julio Villarreal, Elda Peralta. Argel Films, 1952.

El dolor de los hijos, de Miguel Zacarías; argumento: Miguel Zacarías; fotografía: Alex Phillips; música: Raúl Lavista; intérpretes: Fernando Soler, Matilde Palou, Rosario Granados, Martha Roth, Alicia Caro. Diana Films-Producciones Zacarías, 1948.

Don Juan Tenorio, de René Cardona; argumento: sobre la pieza teatral de José Zorrilla; fotografía: Ross Fisher; música: Max Urban;

intérpretes: René Cardona, Gloria Morel, Alberto Martí, Jesús Graña, Consuelo Segarra. Cinematográfica Excelsior, 1937.

Doña Diabla, de Tito Davison; argumento: según la pieza homónima de Luis Fernández Ardavín; fotografía: Alex Phillips; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Félix, Crox Alvarado, Miguel Ángel Ferriz, Perla Aguiar, Víctor Junco. Filmex, 1949.

Doña Perfecta, de Alejandro Galindo; argumento: sobre la novela de Benito Pérez Galdós; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Dolores del Río, Carlos Navarro, Esther Fernández, Julio Villarreal. Cabrera Films, 1950.

Dos cadetes, de René Cardona; argumento: Jorge M. Dada; fotografía: Ross Fischer; música: Armando Rosales; intérpretes: Fernando Soler, Julián Soler, Sara García, Alvaro González, Aurora Walker. Jorge López Portillo, 1938.

Dos diablillos en apuros, de Joselito Rodríguez; argumento: Joselito Rodríguez; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Titina Romay, Pepito Romay, Carmen Montejo, Enrique Rambal, Miguel Manzano. Cinematográfica Roma, 1955.

Dos hijos desobedientes, de Jaime Salvador; argumento: Jaime Salvador; fotografía: Jack Draper; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Pedro Armendáriz, Antonio Aguilar, María Duval, Elvira Quintana, José Elías Moreno. Producciones Corea, 1958.

Dos maridos baratos, de Jaime Salvador; argumento: Jaime Salvador; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Lilia Prado, Demtrio González, Julio Aldama, Leonor Lausás. Producciones Rosas Priego, 1959.

Dos mexicanos en Sevilla, de Carlos Orellana; argumento: Carlos Orellana; fotografía: Víctor Herrera; música: José Sabre Marroquín;

intérpretes: Carlos Orellana, Sara García, Emilio Tuero, Margarita Mora, Antonio Bravo. Vicente Saisó Piquer, 1941.

Dos monjes, de Juan Bustillo Oro; argumento: José Manuel Cordero; fotografía: Agustín Jiménez; música: Max Urban; intérpretes: Víctor Urruchúa, Magda Haller, Carlos Villatoro, Emma Roldán. Proa Films, 1934.

Dos pesos dejada, de Joaquín Pardavé; argumento: sobre la novela "La Prudencia", de A. Fernández del Villar; fotografía: Víctor Herrera; música: Manuel Esperón; intérpretes: Joaquín Pardavé, Sara García, Abel Salazar, Alicia Caro, Cinematográfica Grovas, 1949.

Dos tipos de cuidado, de Ismael Rodríguez; argumento: Ismael Rodríguez y Carlos Orellana; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Manuel Esperón; intérpretes: Jorge Negrete, Yolanda Varela, Pedro Infante, Carmelita González, José Elías Moreno. Tele Voz, 1952.

Duelo en las montañas, de Emilio Fernández; argumento: sobre la novela "Nido de hidalgos" de Iván Turgueniev; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Rita Macedo, Fernando Fernández, Arturo Soto Rangel, Eduardo Arozamena, Fanny Schiller. CLASA Films Mundiales, 1949.

Échame a mí la culpa, de Fernando Cortés; argumento: Carlos Sam-pelayo y María Luisa Algarra; fotografía: Mario Pacheco; música: Manuel Quiroga; intérpretes: Lola Flores, Miguel Aceves Mejía, Fernando Soto Mantequilla, Miguel Idgero. Artistas Mexicanos Asociados/Suevia Films, 1958.

La edad peligrosa, de José Díaz Morales; argumento: Mauricio de la Serna; fotografía: Agustín Jiménez; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Elena Marqués, Andrea Palma, Carlos Navarro, Patricia Morán. Vicente Saisó Piquer, 1950.

El, de Luis Buñuel; argumento: sobre la novela de Mercedes Pin-

to; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Arturo de Córdova, Delia Garcés, Luis Beristáin, Aurora Walker, Carlos Martínez Baena. Ultramar Films, 1952.

Ella y yo, de Miguel M. Delgado; argumento: Neftalí Beltrán; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: José de la Vega; intérpretes: Miroslava, Pedro Armendáriz, Manuel Tamés, Jr., Consuelo Guerrero de Luna. Internacional Cinematográfica, 1951.

Ellas también son rebeldes, de Alejandro Galindo; argumento: Alejandro Galindo; fotografía: Rosalío Solano; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Lorena Velázquez, Martha Elena Cervantes, Silvia Suárez, María Eugenia San Martín, Ignacio López Tarso. Compañía Cinematográfica Mexicana, 1958.

En los Altos de Jalisco, de Chano Urueta; argumento: José G. Cruz; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Tito Guízar, Blanca Estela Pavón, Tito Junco, Olga Jiménez. Luis Manrique, 1948.

En la Hacienda de la Flor, de Ernesto Cortázar; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Víctor Herrera; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Pedro Armendáriz, Rosario Durcal, Pedro Galindo, Aurora Walker. Filmadora Chapultepec, Pedro Galindo; 1948.

Enamorada, de Emilio Fernández; argumento: Inigo de Martino, Benito Alazraki, Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Eduardo Hernández Moncada; intérpretes: Pedro Armendáriz, María Félix, Fernando Fernández, José Morcillo, Eduardo Arozamena. Panamericana Films, 1946.

Enemigos, de Raúl de Anda; argumento: Agustín de Anda; fotografía: Ignacio Torres; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Víctor Parra, Linda Cristal, Fernando Casanova, Fanny Schiller. Producciones Raúl de Anda, 1955.

Ensayo de un crimen, de Luis Buñuel; argumento: sobre la novela de Rodolfo Usigli; fotografía: Agustín Jiménez; música: Jorge Pérez; intérpretes: Miroslava, Ernesto Alonso, Rita Macedo, Ariadna Welter, Rodolfo Landa, Andrea Palma. Alianza Cinematográfica, 1955.

Entre tu amor y el cielo, de Emilio Gómez Muriel; argumento: sobre la pieza "El místico", de Santiago Rusiñol; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Rosario Granados, Roberto Cañedo, Rodolfo Acosta, Armando Soto la Marina Chicote. Cinematográfica Grovas, 1950.

El escándalo, de Chano Urueta; argumento: sobre la novela de Pedro Antonio de Alarcón; fotografía: Gabriel Figueroa y Víctor Herrera; música: Francisco A. Posadas; intérpretes: Enrique del Campo, Julián Soler, Víctor Urruchúa, Movita Castañeda. Ren-Nex, 1934.

Escuela de vagabundos, de Rogelio A. González; argumento: John Jevne; fotografía: Rosalío Solano; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Infante, Miroslava, Blanca de Castejón, Oscar Pulido, Annabelle Gutiérrez. Diana Films, 1954.

Espaldas mojadas, de Alejandro Galindo; argumento: Alejandro Galindo; fotografía: Rosalío Solano; música: Jorge Pérez; intérpretes: David Silva, Víctor Parra, Martha Valdés, Oscar Pulido, José Elías Moreno. ATA Films, 1953.

Espinas de una flor, de Ramón Peón; argumento: sobre la novela de Francisco Campodrón; fotografía: Jesús Hernández; música: Leo Cardona; intérpretes: Ramón Pereda, Adriana Lamar, Carlos Martínez Baeza, Elena D'Orgaz. Ramón Pereda, 1945.

El esqueleto de la señora Morales, de Rogelio A. González; argumento: sobre la novela "El misterio de Islington", de Arthur Machen; fotografía: Víctor Herrera; música: Raúl Lavista; intérpretes: Arturo de Córdova, Amparo Rivellas, Elda Peralta, Antonio Bravo, Rosenda

Monteros. Alfa Films, Sergio Kogan; 1959.

Eterna agonía, de Julián Soler; argumento: Fernando Morales Ortiz; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Sara García, David Silva, Meche Barba, Domingo Soler, José Elías Moreno. Producciones Rosas Priego, 1949.

Eterna mártir, de Juan Orol; argumento: Juan Orol; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Tomás Ponce Reyes; intérpretes: Consuelo Moreno, Juan José Martínez Casado, Mery Carillo, Adria Delhort. Aspa Films, 1937.

Extraña pasajera, de Fernando A. Rivero; argumento: sobre una obra de Carlos Luquín y Alejandro Núñez Alonso; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Emilia Guidí, Víctor Manuel Mendoza, Dalia Iñiguez, Miguel Ángel Ferriz, Arturo Soto Rangel. Producciones Tepeyac, 1952.

Extraño en la escalera, de Tulio Demicheli; argumento: sobre la pieza teatral de Ladislao Fodor; fotografía: Jack Draper; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Silvia Pinal, Arturo de Córdova, Andrés Soler, José María Linares Rivas. Filmex, 1954.

Los fanfarrones, de Rogelio A. González; argumento: José María Fernández Unzuán; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Jesús Zazzosa; intérpretes: Miguel Aceves Mejía, Flor Silvestre, Julio Aldama, Mauricio Garcés, Irma Dorantes. Alfa Films, 1960.

El fantasma del convento, de Fernando de Fuentes; argumento: Jorge Pezaet, Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro; fotografía: Ross Fisher; música: Max Urban; intérpretes: Marta Roel, Enrique del Campo, Carlos Villatoro, Paco Martínez. Producciones FESA, 1934.

La fe en Dios, de Raúl de Anda; argumento: Raúl de Anda; fotografía: Ignacio Torres; música: Jorge Pérez; intérpretes: Domingo Soler, Lili del Valle; Agustín Isunza, Víctor Parra. Cinematográfica

fica Internacional, 1949.

Feliz año, amor mío, de Tulio Demicheli; argumento: sobre la novela "Carta de una desconocida" de Stefan Zweig; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Raúl Lavista; intérpretes: Marga López, Arturo de Córdova, Dalia Infiguez, Dolores Camarillo, Miguel Suárez. Filmex, 1955.

Piñecilla, de Fernando Méndez; argumento: Gilberto Gazcón; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Jorge Pérez H.; intérpretes: Rosita Arenas, Eduardo Noriega, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma. Cinematográfica Intercontinental, 1950.

El fin de un imperio, de Jaime Salvador; argumento: Jaime Salvador y Alfonso Patiño Gómez; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Antonio Aguilar, Fernando Casanova, José Elías Moreno, Tito Novaro, Rosario Granados. Alianza Cinematográfica, 1956.

Flor de durazno, de Miguel Zacarías; argumento: sobre la novela de Hugo Wast; fotografía: Ignacio Torres; música: Raúl Lavista; intérpretes: Esther Fernández, Fernando Soler, David Silva, Eduardo Arozamena, Emma Roldán. Producciones Diana, 1945.

Flor de mayo, de Roberto Cavaldón; argumento: sobre la novela de Vicente Blasco Ibáñez; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: María Félix, Jack Palance, Pedro Armendáriz, Domingo Soler.

Flor silvestre, de Emilio Fernández; argumento: sobre la novela "Sucedió ayer", de Fernando Robles; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Francisco Domínguez; intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Mimi Derba, Agustín Isunza, Carlos Riquelme. Films Mundiales, 1943.

La fuerza de la sangre, de Mauricio Magdaleno; argumento: Mauricio Magdaleno; fotografía: Jesús Hernández; música: Rosalío Ramírez;

intérpretes: Paquita de Ronda, Juan José Martínez Casado, Florencio Castelló, Fernando Soto Mantequilla, Pilar Sen. Sonora Films, 1946.

Fugitivos, de Fernando Méndez; argumento: Valentín Gazoón; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Joaquín Cordero, Evangelina Elizondo, Dagoberto Rodríguez, José Elías Moreno. Cinematográfica Jalisco, 1955.

Una gallega en México, de Julián Soler; argumento: Joaquín Pardavé; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Nini Marshall Catita, Joaquín Pardavé, Alma Rosa Aguirre, Ppe del Río, Lilia Prado, Fernando Casanova. Filmex, 1949.

El gavilán pollero, de Rogelio A. González; argumento: Rogelio A. González; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Infante, Antonio Badú, Lilia Prado, Armando Arriola, José Muñoz. Producciones Mier y Brooks, 1950.

Una gitana en Jalisco, de José Díaz Morales; argumento: José Díaz Morales; fotografía: Ross Fisher; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Paquita de Ronda, Angel Garasa, Felipe de Alba, Jorge Reyes, Jorge Mondragón. Producciones Calderón, 1946.

Una golfa, de Tulio Demicheli; argumento: Tulio Demicheli; música: Gonzalo Curiel; fotografía: Gabriel Figueroa; intérpretes: Silvia Pinal, Jorge Martínez de Hoyos, Segio Bustamante, Arturo Soto Rangel, Carlos López Moctezuma. Productora México, 1957.

El gran calavera, de Luis Buñuel; argumento: sobre la pieza de Adolfo Torrado; fotografía: Ezequiel Carrasco; intérpretes: Fernando Soler, Rosario Granados, Andrés Soler, Gustavo Rojo, Rubén Rojo, Maruja Grifell, Francisco Jambrina. Ultramar, Films, 1949.

El gran Makakikus, de Humberto Gómez Lander; argumento: Humberto Gómez Lander; argumento: Jack Draper; música: Federico Ruiz; intérpretes: Joaquín Pardavé, Dolores Camarillo, Alfredo Varela, Jr.,

Miguel Arenas, Roberto Cañedo. Filmex, 1944.

Un grito en la noche, de Miguel Morayta; argumento: sobre la novela de Pedro Mata; fotografía: Víctor Herrera; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Sofía Álvarez, Gustavo Rojo, Esther Luquín, Rubén Rojo, Josefina del Mar. Gustavo de León, 1949.

Guitarras de medianoche, de Rafael Baledón; argumento: Gerardo Galiana; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Lola Beltrán, José Alfredo Jiménez, Demetrio González; Miguel Aceves Mejía. Cinematográfica Grovas, 1957.

Hasta que perdió Jalisco, de Fernando de Fuentes; argumento: Paulino Masip; fotografía: Ignacio Torres; música: Manuel Esperón; intérpretes: Jorge Negrete, Gloria Marín, Armando Soto la Marina Chicote, Federico Mariscal, Eugenia Galindo. Producciones Diana, Jesús Grovas y Fernando de Fuentes, 1945

Hay ángeles con espuelas, de Fernando Méndez; argumento: Alfredo Varela, JR.; música: Sergio Guerrero; fotografía: Víctor Herrera; intérpretes: Luis Aguilar, Rosita Arenas, Miguel Aceves Mejía, Emma Roldán, Carlos Martínez Baena. Internacional Cinematográfica, 1955.

La herida luminosa, de Tulio Demicheli; argumento: sobre la pieza de José María de Segarra; fotografía: Georges Perinal y Federico G. Larraya; música: s/r; intérpretes: Arturo de Córdova, Amparo Rivelles, Yolanda Varela, José María Roderó. Filmex, 1956.

La hermana blanca, de Tito Davison; argumento: sobre la novela "The White Sister", de Francis Marion Crawford; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Jorge Mistral, Yolanda Varela, Prudencia Grifell, Augusto Benedico, Andrea Palma. Felipe Mier y Felipe Mier, Jr., 1960.

Las hermanas Karambazo, de Benito Alazraki; argumento: Roberto G. Rivera; fotografía: Rosalío Solano; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Manuel Loco Valdés; Flor Silvestre, Manuel Capetillo, Irma Dorantes, Olivia Michel. José Luis Calderón, 1959.

La hija del engaño, de Luis Buñuel; argumento: sobre el sainete "Don Quintín, el amargao", de Carlos Arniches y Estremera; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Manuel Esperón; intérpretes: Fernando Soler, Alicia Caro, Rubén Rojo, Fernando Soto Mantequilla. Ultra mar Films, 1951.

La hija del regimiento, de Jaime Salvador; argumento: sobre la ópera cómica de Gaetano Donizetti; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Gaetano Donizetti y Rodolfo Halffter; intérpretes: Mappy Cortés, José Cibrían, Fernando Cortés, Federico Piñeiro. Águila Films, 1944.

Las hijas del Amapolo, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Alfredo Zacarías; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: José Elías Moreno, Lucha Moreno, Carmela Rey, Angélica María, María Eugenia Rubio, René Cardona, Paco Michel, Sara García. Producciones Zacarías, 1960.

Los hijos ajenos, de Roberto Rodríguez; argumento: José García Beané; fotografía: Alex Phillips; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Alma Rosa Aguirre, Aldo Monti, María Gracia, Miguel Manzano, María Douglas. Películas Rodríguez, 1958.

Los hijos de don Venancio, de Joaquín Pardavé; argumento: Malfatti y Llanderas; fotografía: Víctor Herrera; música: Alfonso Esparza Oteo; intérpretes: Joaquín Pardavé, Alfredo Varela, Jr., Marilú, Rafael Banquells. Filmex, 1944.

Historia de un gran amor, de Julio Bracho; argumento: sobre la novela "El niño de la bola", de Pedro Antonio de Alarcón; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Raúl Lavista, Miguel Bernal Jiménez

y Manuel Esperón; intérpretes: Jorge Negrete, Gloria Marín, Domingo Soler, Sara García, Julio Villarreal. Films Mundiales, 1941.

Historia de un corazón, de Julio Bracho; argumento: Julio Bracho; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Rosario Granados, Alberto Carriere, Alma Delia Fuentes, Prudencia Grifell. Cinematográfica Grovas, 1950.

Hombre de papel, de Ismael Rodríguez; argumento: sobre la novela de Luis Spota "El billete"; fotografía: Gabriel Figueroa; música: s/r; intérpretes: Ignacio López Tarso, Alida Valli, Susana Cabrera, Luis Aguilar, Columba Domínguez. Rodríguez Hnos., 1963.

Hombre o demonio, de Miguel Contreras Torres; argumento: sobre leyendas de Vicente Riva Palacio; fotografía: Alex Phillips; música: Alfonso Esparza Oteo; intérpretes: Medea de Novara, Arturo de Córdova, Julio Villarreal, Manuel Noriega. Hispano Continental Films, Colonial Films; 1940.

La hora de la verdad, de Norman Foster; argumento: Janet Alcoriza; fotografía: Ignacio Torres; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Ricaldo Montalbán, Virginia Serret, Lilia Michel, Carlos Orellana, Miguel Angel Ferriz. Producciones México, 1944.

La ilusión viaja en tranvía, de Luis Buñuel; argumento: Mauricio de la Serna; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Lilia Prado, Carlos Navarro; Fernando Soto Mantequilla, Agustín Isunza, Miguel Manzano, Conchita Gentil Arcos, Diana Ochoa. CLASA Films Mundiales, 1953.

La india bonita, de Antonio Held; argumento: Adolfo Fernández Bustamante; fotografía: Ross Fisher; música: Federico Ruiz; intérpretes: Emilio Tuero, Anita Campillo, María Luisa Zea, Julián Soler. Adolfo Fernández Bustamante, 1938.

Infierno de almas, de Benito Alazraki; argumento: Mauricio

Armand; fotografía: Enrique Wallace; música: Raúl Lavista; intérpretes: Christiane Martel, Ramón Armengod, Sonia Furió, Tito Junco. Filmex, 1958.

El inocente, de Rogelio A. González; argumento: Raquel y Luis Alcoriza; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Infante, Silvia Pinal, Sara García, Oscar Ortiz de Pinedo, Félix Fernández. Moatuk, 1955.

La isla de la pasión, de Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández; fotografía: Jack Draper; música: Francisco Domínguez; intérpretes: David Silva, Isabela Corona, Pituka de Foronda, Pedro Armendáriz. EMA (España, México, Argentina, S. A.), 1941.

La isla maldita, de Boris Maicon; argumento: Alejandro Galindo; fotografía: Ross Fisher; música: Max Urban; intérpretes: Luis G. Barreiro, Mario Tenorio, Carmen Torreblanca, Raúl de Anda. Distrimex, 1934.

Isla para dos, de Tito Davison; argumento: sobre la novela de José María Souviron; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Raúl Lavista; intérpretes: Arturo de Córdova, Yolanda Varela, María Douglas, Eva Calvo, Sara Guash. F. MIER, S. A.; 1958.

Janitzio, de Carlos Navarro; argumento: Luis Márquez; fotografía: Lauron Jack Draper; música: Francisco Domínguez; intérpretes: Emilio Fernández, María Teresa Orozco, Gilberto González, Max Langler. Cinematográfica Mexicana, 1934.

Jesús de Nazareth, de José Díaz Morales; argumento: José Díaz Morales y Alfonso Lapena, basados en textos bíblicos; fotografía: Víctor Herrera; música: Rodolfo Halffter; intérpretes: José Cibrián, Adriana Lamar, José Baviera, José Pidal, Aurora Walkder. Pereda Films, 1942.

El jinete enmascarado, de Manuel Muñoz; argumento: Luis Spota y Marco Aurelio Galindo; fotografía: s/r; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Antonio Aguilar, Susana Duin, Wolf Ruvinskis, Jaime Fernández. Cinematográfica Filmex, 1960.

El jinete solitario, de Rafael Baledón; argumento: Eva Guerrero; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Raúl Lavista; intérpretes: Demetrio González, Irma Dorantes, Pedro de Aguilón, Humberto Rodríguez. Tele Talía Films/Protón, 1958.

El joven Juárez, de Emilio Gómez Muriel; argumento: José Mancisidor; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Raúl Lavista; intérpretes: María Elena Marqués, Humberto Almazán, Domingo Soler, Elsa Cárdenas, Rodolfo Landa. CIASA Films Mundiales, 1954.

Juán Charrasqueado, de Ernesto Cortázar; argumento: Ernesto Corázar; fotografía: Víctor Herrera; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Pedro Armendáriz, Miroslava, Fernando Soto Mantequilla, Luis Aceves Castañeda. Filmadora Chapultepec, 1947.

Juana Gallo, de Miguel Zacarías; argumento: Miguel Zacarías; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Félix, Jorge Mistral, Luis Aguilar, Ignacio López Tasso, Christiane Martel. Producciones Zacarías, 1960.

Judas, de Manuel R. Ojeda; argumento: Gustavo Villatoro; fotografía: Alex Phillips; música: Raúl Lavista; intérpretes: Josefina Escobedo, Carlos Villatoro, Víctor Urruchúa, Manuel Buendía. Remex, 1936.

La justicia del Gavilán vengador, de Jaime Salvador; argumento: Rodolfo Rosas Priego; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Rebeca Iturbide, Agustín Isunza. Rosas Films, 1956.

La justicia de los Villalobos, de Enrique Zambrano; argumento: Armando Couto; fotografía: Carlos Nájera; música: s/r; intérpretes:

Nobel Vega, Ramón Gay, Raúl Martínez, Jesús Alvaríño. Oscar García Dulzaides y Jorge García Besné, 1959.

Kermesse, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Fernando Méndez; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Joaquín Cordero, Lilia Prado, Arturo Soto Rangel, Andrés Soler, Aldo Monti, Fanny Schiller. Productora Filmica México, 1958.

La ladrona, de Emilio Gómez Muriel; argumento: Jaime Salvador; fotografía: Ignacio Torres; música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez; intérpretes: Rosita Arenas, Carmen González, Julio Villarreal, Matilde Palou, Prudencia Grifell. Internacional Cinematográfica, 1953.

Limosneros con garrote, de Jaime Salvador; argumento: Pedro de Urdimalas; fotografía: Agustín Jiménez; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Marco Antonio Campos y Gaspar Hernáiz: Viruta y Capulina, Kippy Casado, José Jasso, Francisco Reiguera. Filmadora Chapultepec, 1960.

Los líos de Barba Azul, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Oscar J. Brooks y Ulises Petit de Murat; fotografía: Domingo Capetillo; música: Manuel Esperón; intérpretes: Germán Valdés Tin Tan, Amanda del Llano, Joan Page, Verónica Loyo. Mier y Brooks, 1954.

Lo que no se puede perdonar, de Roberto Rodríguez; argumento: Ricardo Parada León; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Raúl Lavista; intérpretes: María Elena Marqués, Armando Calvo, Domingo Soler, Salvador Quiroz. Rodríguez Hermanos, 1953.

La loca de la casa, de Juan Bustillo Oro; argumento: sobre la novela de Benito Pérez Galdós; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Raúl Lavista; intérpretes: Pedro Armendáriz, Susana Freyre, Beatriz Aguirre, Julio Villarreal. Diana-Orofilms, 1950.

La Llamada de la muerte, de Carlos Orellana; argumento: Carlos Orellana; intérpretes: Carlos López Moctezuma, Martha Roth, Roberto Cañedo, Víctor Junco. Producción Mexicanonicaragüense, 1959.

La Llorona, de René Cardona; argumento: Carmen Toscano de Moreno Sánchez; fotografía: Jack Draper; música: Luis Mendoza López; intérpretes: María Elena Marqués, Eduardo Fajardo, Luz María Aguilar, Carlos López Moctezuma. Producciones Bueno, 1959.

Lluvia roja, de René Cardona; argumento: José Goytortúa; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Jorge Negrete, Elsa Aguirre, Julio Villarreal, Alicia Caro, Domingo Soler. Filmex, 1949.

Macario, de Roberto Gavaldón; argumento: sobre un cuento de B. Traven; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Raúl Lavista; intérpretes: Ignacio López Tarso, Pina Pellicer, Enrique Lucero, Mario Alberto Rodríguez, José Luis Jiménez. CLASA FILMS Mundiales, 1959.

Maclovía, de Emilio Fernández; argumento: Mauricio Magdaleno; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: María Félix, Pedro Armendáriz, Carlos López Moctezuma, Columba Domínguez, Arturo Soto Rangel. Filmex, 1948.

Los maderos de San Juan, de Juan Bustillo Oro; argumento: Paulino Masip; fotografía: Víctor Herrera; música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz; intérpretes: Fernando Soler, Sofía Álvarez, Juan Carlos Thorry, Miguel Arenas. Producciones Diana, 1946.

Madre querida, de Juan Orol; argumento: sobre historia "Huérfanos del destino" de Julián Cienfuegos Tamayo; fotografía: Guillermo Baqueriza; música: Max Urban; intérpretes: Luisa María Morales, Alberto Martí, Antonio Liceaga, Carlos Domínguez. Aspa Films, 1935.

La madrina del diablo, de Ramón Feón; argumento: Manuel Payró; fotografía: Alex Phillips; música: Max Urban; intérpretes: Jorge

Negrete, María Fernanda Ibáñez, Consuelo Segarra, María Calvo, Miguel Manzano; Gonzalo Varela, 1937.

La maldición de la momia azteca, de Rafael Portillo; argumento: Guillermo Calderón; fotografía: Enrique Wallace; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Rosita Arenas, Ramón Gay, Crox Alvarado, Luis Aceves Castañeda. Cinematográfica Calderón, 1957.

La maldición de Nostradamus, de Federico Curiel; argumento: Carlos Enrique Taboada; Fotografía: Fernando Alvarez Garcés Colín; música: Jorge Pérez; intérpretes: Germán Robles, Julio Alemán, Domingo Soler, Aurara Alvarado, Manuel Dondé. Estudio América, Víctor Parra; 1959.

Maldita ciudad, de Ismael Rodríguez; argumento: Ismael Rodríguez y Carlos Orellana; fotografía: Ignacio Torres; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Fernando Soler, Martha Mijares, Julio Aldama, Felipe Montoya, María Victoria. Ismael Rodríguez, 1954.

La malquerida, de Emilio Fernández; argumento: sobre la novela de Jacinto Benavente; fotografía: Gabrel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Columba Domínguez, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Roberto Cañedo, Julio Villarreal. Francisco de P. Cabrera, 1949.

Mamá nos quita los novios, de Roberto Rodríguez; argumento: sobre la pieza de Adolfo Torrado; fotografía: Jack Draper; música: Raúl Lavista; intérpretes: Blanca de Castejón, Fernando Soler, Silvia Derbez, Irma Dorantes, Joaquín Cordero. Películas Rodríguez, 1951.

Manicomio, de José Díaz Morales; argumento: Ulises Petit de Murat; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Lux María Aguilar, Joaquín Cordero, Oliva Michel, Arturo Correa, Augusto Benedico. Calderón Films, 1957.

María Candelaria, de Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Francisco Domínguez; intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Margarita Cortés, Miguel Inclán, Rafael Icardo. Films Mundiales, 1943.

María Magdalena, de Miguel Contreras Torres; argumento: Medea de Novara; fotografía: Alex Phillips; música: Miguel Bernal Jiménez; intérpretes: Medea de Novara, Luis Alcoriza, Luana Alcañiz, Tito Junco, José Baviera. Hispano Continental Films, 1945.

María Montecristo, de Luis César Amadori; argumento: sobre el cuento "Montecristo's Adventure", de Grisha Malinin; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Zully Moreno, Arturo de Córdova, Carlos López Moctezuma, Andrés Soler. Filmex, 1950.

Martín Santos, el Llanero, de Mauricio de la Serna; argumento: Fernando Galiana; fotografía: Rosalío Solano; música: Manuel Esperón; intérpretes: Miguel Aceves Mejía, Lorena Velázquez, Alfredo Sadel, Luis Aragón. Cinematográfica Grovas, 1960.

El mártir del calvario, de Miguel Morayta; argumento: Gonzalo Elvira y Sánchez de Aparicio; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Enrique Rambal, Consuelo Frank, Manolo Fábregas, Miguel Angel Ferriz, Enrique García Álvarez, José Muñoz. Orofilms, 1952.

Más allá del amor, de Adolfo Fernández Bustamante; argumento: sobre un cuento de Paxcual García Peña; fotografía: Gabriel Figueroa; música: J. Jesús Estrada; intérpretes: Susana Guízar, Domingo Soler, José Cibrián, Julio Villarreal. Films Mundiales, 1944.

Más fuerte que el deber, de Raphael J. Sevilla; argumento: Raphael J. Sevilla; fotografía: Javier Sierra; música: Jesús Corona;

intérpretes: Luis Ibarquén, Idolina Romagnoli, Ricardo Carti, Efrén Buchelli. Films Tenoch, 1930.

me he de comer esa tuna, de Miguel Zacarías; argumento: Miguel Zacarías; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Jorge Negrete, Antonio Badú, María Elena Marqués, Enrique Herrera, Amanda del Llano. Grovas, S.A.; 1944.

Me importa poco, de Miguel Morayta; argumento: Adolfo Torres Portillo; fotografía: Agustín Jiménez; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Miguel Aceves Mejía, América Alonso, Rosa de Castilla, Fernando Soto Mantequilla, Angel Infante. Filmadora Independiente, 1959.

Las medias de seda, de Miguel Morayta; argumento: Matilde Ruiz Alonso y Vicente Fayos; fotografía: Alex Phillips; música: Roberto Téllez Oropeza; intérpretes: Rosario Durcal, Armando Silvestre, Joaquín Pardavé, Carlos Orellana. CLASA Films Mundiales, 1955.

El médico de las locas, de Alfonso Patiño Gómez; argumento: sobre la novela de Xavier de Montepín; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Rodolfo Halffter; intérpretes: Ramón Pereda, Adriana Lamar, Carlos López Moctezuma, Virginia Serret. Pereda Films, 1943.

La mentira, de JUAN J. Ortega; argumento: sobre la novela de Caridad Bravo Adams; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Marga López, Jorge Mistral, Andrea Palma, Arturo Soto Rangel, Domingo Soler. Cinematográfica Mexicana, 1952.

Mi madre es culpable, de Julián Soler; argumento: Mauricio Wall; fotografía: Alex Phillips; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Marga López, Carlos Baena, Domingo Soler, Miguel Angel Ferriz, Luis Beristáin. Filmex, 1959.

Mi vida por la tuya, de Roberto Gavaldón; argumento: Alejandro de Stefani; fotografía: Mario Pagés y Américo Hoss; música: Alejandro Gutiérrez del Barrio; intérpretes: Mocha Ortiz, Carlos Cores, Ricardo Galache, Emma Gramatica. Estudios San Miguel, 1950.

El miedo llegó a Jalisco, de Raphael J. Sevilla; argumento: Carlos Gaytán; fotografía: Agustín Jiménez; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Emilio Tuero, Olga Jiménez, Salvador Lozano, Prudencia Grifell, Salvador Quiroz. Producciones Argel, 1949.

Miércoles de ceniza, de Roberto Gavaldón; argumento: sobre la pieza de Luis G. Basurto; fotografía: Agustín Jiménez; música: Antonio Díaz Comde; intérpretes: María Félix, Rodolfo Landa, Arturo de Córdova, Andrea Palma, Ma. Teresa Rivas. Filmex, 1958.

Un milagro de amor, de Ernesto Cortázar; argumento: Rafael M. Saavedra y Pascual García Peña; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Manuel Esperón; intérpretes: Marga López, Fernando Fernández, Tito Junco, Lilia Prado. Filmadora Mexicana, 1949.

El milagro de Cristo, de Francisco Elías; argumento: Francisco Elías; fotografía: Ross Fisher; música: temas de Chaikovsky seleccionados por José Fernández; intérpretes: Arturo de Córdova, María Luisa Zea, Eduardo Arozamena, Aurora Walker. Rafael Arzo, 1940.

El milagro de la Guadalupeana, de P. S. Earle.

Un minuto de bondad, de Emilio Gómez Muriel; argumento: Arduino Maiuri; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Irasema Dilllín, Carlos Navarro, Carlos López Moctezuma, Luis Beristáin. CLASA Films Mundiales, 1953.

Mis padres se divorcian, de Julián Soler; argumento: Sixto Pondal Ríos; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Libertad Lamarque, Arturo de Córdova, Martha Mijares, Evita Muñoz, Raúl Ramírez. Filmex, 1957.

Los Miserables, de Fernando A. Rivero; argumento: sobre la novela de Víctor Hugo; fotografía: Ross Fisher; música: Elías Breaskin; intérpretes: Domingo Soler, Andrés Soler, David Silva, Manolita Saval. José Luis Calderón, 1943.

Misericordia, de Zacarías Gómez Urquiza; argumento: sobre la novela de Benito Pérez Galdós; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Carlos Ordoñez; intérpretes: Sara García, Carmen Montejo, Anita Blanch, Angel Garasa, Manuel Dondé. Producciones Isla, 1952.

La momia azteca, de Rafael Portillo; argumento: Guillermo Calderón y Alfredo Salazar; fotografía: Enrique Wallace; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ramón Gay, Rosita Arenas, Jorge Mondragón, Crox Alvarado, Luisa Aceves Castañeda. Cinematográfica Calderón, 1957.

La monja alférez, de Emilio Gómez Muriel; argumento: Marco Aurelio Galindo; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: María Félix, Angel Garasa, José Cibrián, Consuelo Guerrero de Luna, Maruja Grifell. CLASA Films Mundiales, 1944.

El monje blanco, de Julio Bracho; argumento: sobre la pieza teatral en verso de Eduardo Marquina; fotografía: Alex Phillips; música: Raúl Lavista; intérpretes: María Félix, Tomás Perrín, Marta Elba, Ernesto Alonso, Jacobo Pidal. CLASA FILMS Mundiales, 1945.

El monje loco, de Alejandro Galindo; argumento: sobre una pieza de Carlos Riveroll del Prado; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Carlos Riveroll del Prado; intérpretes: Salvador Carrasco, Lucila Bowling, Alejandro Cobos, Alicia Ortiz. Martínez y Méndez, 1940.

Monte de piedad, de Carlos Véjar, Jr.; argumento: Luis Massieu; fotografía: Agustín Jiménez; música: Federico Baena; intérpretes: Jorge Mistral, Emilia Guzmán, Armando Calvo, Arturo Soto Rangel, Carmen Montejo. Filmadora Intemacional, 1950.

La morena de mi copla, de Fernando A. Rivero; argumento: Gustavo Ruiz Rueda; fotografía: Ignacio Torres; música: Baltasar Samper; intérpretes: Conchita Martínez, Abel Salazar, Alberto Galán, Arturo

Soto Rangel. Impulsora Cinematográfica, 1945.

Morenita clara, de Joselito Rodríguez; argumento: Joselito Rodríguez; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Raúl Lavista; intérpretes: Evita Muñoz, Margarita Mora, Arturo Soto Rangel, Eduardo Arozamena. Rodríguez Hermanos, 1943.

Muchachas de uniforme, de Alfredo B. Crevenna; argumento: sobre 12 piezas de Christa Winsloe; fotografía: Ignacio Torres; música: Raúl Lavista; intérpretes: Marga López, Erasema Dilián, Alicia Caro, Rosaura Revueltas, María Doyglas; FAMA, Rodolfo Lowenthal, 1950.

La muerte en este jardín, de Luis Buñuel; argumento: sobre la novela de José André Lacour; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Paul Misraki; intérpretes: Simone Signoret, Georges Marchal, Charles Vanel, Luis Aceves Castañeda, Raúl Ramírez, Michel Piccoli. Producciones Tepeyac, Oscar Dancigers/Films Dismage, David Lage; 1956.

Muerte en la feria, de Arturo Martínez; argumento: Raúl de Anda; música: s/r; intérpretes: Rodolfo de Anda, Félix González, Sonia Infante, Domingo Soler. Radeant Films, 1960.

La mujer del puerto, de Arcady Boytler; argumento: Guz Aguila, inspirado en un cuento de Guy de Maupassant; fotografía: Alex Phillips; música: Max Urban; intérpretes: Andrea Palma, Domingo Soler, Joaquín Busquets, Consuelo Segarra, Francisco Zárrega. Eurindia Films, 1933.

La mujer que engañamos, de Humberto Gómez Landero; argumento: Humberto Gómez Landero; fotografía: Jack Draper e Ignacio Torres; música: J. Jesús Estrada; intérpretes: Fernando Soler, Luis Aldás, Amparo Morillo, Lina Montes. Filmex, 1944.

La mujer que yo perdí, de Roberto Rodríguez; argumento: Manuel R. Ojeda; fotografía: Jack Draper; música: Raúl Lavista; intérpretes: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Silvia Pinal, Eduardo Aro.

zamena. Rodríguez Hermanos, 1949.

La mujer sin lágrimas, de Alfredo B. Crevenna; argumento: Edmundo Báez y Egon Elis; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Manuel Esperón; intérpretes: Libertad Lamarque, Marga López, Ernesto Alonso, Alma Delia Fuentes. Ultramar Films, 1951.

El mundo de los vampiros, de Alfonso Corona Blake; argumento: Raúl Zenteno; Fotografía: Jack Draper; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Mauricio García, Guillermo Murray, Erna Martha Bauman, Silvia Fournier, José Baviera. Cinematográfica ABSA, 1960.

Mundo, demonio y carne, de José Díaz Morales; argumento: Ulises Petit de Murat; fotografía: Enrique Wallace; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Columba Domínguez, Iux María Aguilar, Olivia Michel, César del Campo. Calderón Films, 1958.

Muñecos infernales, de Benito Alazraki; argumento: Alfredo Salazar; fotografía: Enrique Wallace; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Elvira Quintana, Ramón Gay, Roberto G. Rivera, Quintín Bulnes. Cinematográfica Calderón, 1960.

Nazarín, de Luis Buñuel; argumento: sobre la novela de Benito Pérez Galdós; fotografía: Gabriel Figueroa; música: "Dios nunca muere" de Macedonio Alcalá, al organillo, y tambores de la Semana Santa en Calanda. Producciones Barbachano Ponce, 1958.

Los nietos de don Venancio, de Joaquín Pardavé; argumento: Joaquín Pardavé; fotografía: Jack Draper; música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez; intérpretes: Joaquín Pardavé, Marina Herrera, Prudencia Grifell, Manuel Noriega, Alicia Ravel. Filmex, 1945.

El niño de las monjas, de Julio Villarreal; argumento: sobre la novela de Juan López Núñez; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Rafael Oropeza; intérpretes: Luis Procuna, Raquel Rojas, Angel Garasa. Cimesa, 1944.

La noche de los mayas, de Chano Urueta; argumento: Antonio Medin Bolio; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Silvestre Revueltas; intérpretes: Arturo de Córdova, Isabela Corona, Stella Indán, Miguel Angel Ferriz. FAMA, 1939.

El norteño, de Manuel Muñoz; argumento: Luis Spota; fotografía: s/r; intérpretes: Antonio Aguilar, Susana Duin, Wolf Ruvinskis, Jaime Fernández. Cinematográfica Filmex, 1960.

Nosotros, de Fernando A. Rivero; argumento: "Destino" de Ernesto Cortázar; fotografía: Ignacio Torres; música: Manuel Esperón y Francisco Argote; intérpretes: Ricardo Montalván, Emilia Guíu, Esther Lauquín, Dolores Camarillo, Fanny Schiller. Producciones México, 1944.

Nosotros, los pobres, de Ismael Rodríguez; argumento: Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Evieta Muñoz, Carmen Montejo, Miguel Inclán, Katy Jurado. Rodríguez Hermanos, 1947.

Nuestras vidas, de Ramón Peón; argumento: Arturo Mendo; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Manuel Esperón; intérpretes: Marián Antonieta Pons, Carlos Cores, Julio Peña, Prudencia Grifell. Ramón Pereda, 1949.

Ochocientas leguas por el Amazonas, de Emilio Gómez Muriel; argumento: sobre la novela "La jangada", de Julio Verne; fotografía: Jack Draper; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Carlos López Montezuma, Rafael Beltrand, Elvira Quintana, Raúl Farell, María Duval. Producciones Corsa, 1958.

Ojos tapatíos, de Boris Maicon; argumento: Rafael B. Saavedra; fotografía: Alex Phillips; música: Manuel Castro Padilla; intérpretes: Jorge Vélez, Esther Fernández, Emma Rodlán, Manuela Noriega. Roberto A. Morales, 1937.

Ojos tapatíos, de Gili-bor-to Martínez Solares; argumento: Julio Porter y O. Jason; fotografía: Jack Draper; música: Raúl Lavista; intérpretes: Christiane Martel, Luz María Aguilar, Pedro Geraldo, Rodolfo Landa, Julio Julián. Producciones Brooks, 1960.

Opio, de Ramón Peón; argumento: Ramón Peón; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Gonzalo Curriel; intérpretes: Rosita Quintana, Domingo Soler, Tito Junco, Carolina Barret. Maya Films, 1949.

¡Ora Ponciano!, de Gabriel Soria; argumento: Pepe Ortiz; fotografía: Alex Phillips; música: Lorenzo Barcelata; intérpretes: Consuelo Frank, Jesús Solórzano, Leopoldo Ortín, Carlos López Chaflán, Consuelo Segarra. Producciones Soria, 1936.

Los orgullosos, de Yvonne Allegret; argumento: sobre la historia "Typhus" de Jean Paul Sartre; fotografía: Alex Phillips; música: Paul Misraki y Gonzalo Curriel; intérpretes: Michele Morgan, Gérard Philipe, Víctor Manuel Mendoza, Carlos López Moctezuma, Arturo Soto Rangel. Compagnie Internationale Commerciale Cinematographique, 1953.

Oro y plata, de Ramón Peón; argumento: Ladislao López Negrete; fotografía: Rosa Fisher; música: Max Urban; intérpretes: Carmen Guerrero, Adolfo Girón, Alfredo del Diestro, Domingo Soler, Pedro Nava. Hispano Americana Cinematográfica, 1934.

La oveja negra, de Ismael Rodríguez; argumento: Rogelio A. González; música: Manuel Esperón; fotografía: Jack Draper; intérpretes: Pedro Infante, Amanda del Llano, Fernando Soler, Virginia Serret, Antonio R. Frausto. Rodríguez Hermanos, 1949.

Padre contra hijo, de Juan Bustillo Oro; argumento: sobre una pieza de Carlos Arniches; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Manolo Fábregas, Julio Villarreal, Silvia Derbez, Panny Schiller. Teletalia Films, 1954.

El Padre Diablo, de Julián Soler; argumento: Julián Soler; fotografía: s/r; intérpretes: Antonio Aguilar, Pedro de Aguilón, Kitty de Hoyos, Manuel Capetillo. 1964.

Padre Mercader, de Luis Amendolla; argumento: sobre la pieza de Carlos Díaz Dufoo; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Juan S. Garrido; intérpretes: Blanca Erbeja, Eduardo Vivas, Margarita Cortés, Francisco Jambrina. Productora Siglo XX, 1938.

El padre Morelos, de Miguel Contreras Torres; argumento: Miguel Contreras Torres; fotografía: Alex Phillips; música: Miguel Bernal Jiménez; intérpretes: Domingo Soler, Gloria Morel, Francisco Jambrina, Dolores Camarillo. Hispano Continental Films, 1942.

El padre Pistolas, de Julián Soler; argumento: José María Fernández Unzué; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Raúl Lavista; intérpretes: Bulacio González Piñero, Christiane Martel, Carlos López Moctezuma, Oscar Pulido, Jaime Fernández. Producciones Sotomayor, 1960.

La pejarera, de Emilio Gómez Muriel; argumento: Emilio Gómez Muriel; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Jesús Estrada; intérpretes: María Elena Marqués, Roberto Silva, Ernesto Alonso, Eduardo Arozamena, Beatriz Aguirre. CLASA Films Mundiales, 1945.

Pancho López, de René Cardona; argumento: Paulino Masip; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Luis Aguilar, Manuel Palacios, Guillermo Tellez Girón, Carolina Barret. Cinematográfica Grovas, 1956.

Pancho Villa vuelve, de Miguel Contreras Torres; argumento: Miguel Contreras Torres; fotografía: Alex Phillips; música: Elías Bresskin; intérpretes: Pedro Armendáriz, Esther Fernández, Rodolfo Acosta, Gilberto González. Hispano Continental Films, 1949.

Pancho Villa y la Valentina, de Ismael Rodríguez; argumento: Ismael Rodríguez; fotografía: Rosalío Solano; música: Raúl Lavista;

intérpretes: Pedro Armendáriz, Elsa Aguirre, Carlos López Moctezuma, Humberto Almazán. Ismael Rodríguez, 1958.

Para que la cuña apriete, de Rafael E. Portas; argumento: sobre un cuento de Ladislao López Negrete; fotografía: Enrique Wallace; música: José de la Vega; intérpretes: Domingo Soler, Lilia del Valle, Miguel Manzano, Queta Lavat. Uranio Films, 1950.

Paraíso robado, de Julio Bracho; argumento: Mane Sierra; fotografía: Alex Phillips; música: Gonzalo Cuatrecasas; intérpretes: Arturo de Córdova, Irasema Dilián, María Douglass, Ramón Gay, Jesús Valero. CLASA Films Mundiales, 1951.

Pasiones tomentosas, de Juan Orol; argumento: Alfonso Díaz; fotografía: Domingo Carrillo; música: Max Urban; intérpretes: María Antonieta Pons, Crox Alvarado, Yadira Jiménez, Jorge Mondragón. España Sono Films, 1945.

El pecado de una madre, de Alfonso Corona Blake; argumento: Fernando Galiana; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; intérpretes: Dolores del Río, Libertad Lamarque, Pedro Geraldo, Enrique Rambal, Miguel Suárez. Producciones Brooks, 1960.

El peñón de las ánimas, de Miguel Zacarías; argumento: Miguel Zacarías; fotografía: Víctor Herrera; música: Chaikovsky, Beethoven, Paganini y Chopin; intérpretes: Jorge Negrete, María Félix, René Cardona, Carlos López Moctezuma. Grovas, 1942.

Pepita Jiménez, de Emilio Fernández; argumento: sobre la novela de Juan Varela; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Rosita Díaz Gimeno, Ricardo Montalván, Fortunio Bonanova, Consuelo Guerrero de Luna. Águila Films, 1943.

La pequeña madrecita, de Joselito Rodríguez; argumento: Carlos Orellana; fotografía: Agustín Jiménez; música: Juan S. Garrido; intérpretes: Evita Muñoz, Narciso Busquets, Anita Blanch, Titina Romy. Rodríguez Hermanos, 1943.

El pequeño proscrito, de Roberto Cavaldón; argumento: Larry Lansburgh; fotografía: Alex Phillips; música: William Lava; intérpretes: Pedro Armendáriz, Joseph Calleia, Rodolfo Acosta, Andrés Velázquez. A Walt Disney Prod., 1953.

La perla, de Emilio Fernández; argumento: John Steinbeck; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: María Elena Marqués, Pedro Armendáriz, Fernando Wagner, Gilberto González, Charles Roemer. Aguila Films, 1945.

La perversa, de Chano Urueta; argumento: Rafael García Travesí; fotografía: Agustín Jiménez; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Elsa Aguirre, Alma Rosa Aguirre, César del Campo, José Elías Moreno. José Luis Calderón, 1953.

Los perversos, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Ramón Obón y Jesús Sotomayor Martínez, basado en un argumento de Rafael García Travesí; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Arturo de Córdova, Fanny Cano, Roberto Jordán, Alicia Bonet, Elvira López. Athenea, 1966.

Piernas de oro, de Alejandro Galindo; argumento: Fidel Angel Espino; fotografía: Rosalío Solano; música: Manuel Esperón; intérpretes: Antonio Espino Clavillazo, Teresa Velázquez, Marco de Carlo, Fidel Angel Espino. Filmex, 1957.

El pirata negro, de Allen H. Miner; argumento: Fred Feiberger; fotografía: Fil Warren ton; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Anthony Dexter, Martha Roth, Víctor Manuel Mendoza, Lon Chaney, Jr. Robert Lippert, Jr. Cinematográfica Salvadoreña, 1954.

Pobre del pobre, de Jaime Salvador; argumento: Pedro de Urdimallas; fotografía: Agustín Jiménez; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Fernando Casanova, Demetrio González, Martha Elena Cervantes, Mario Alberto Rodríguez. Filmadora Chapultepec y Galindo Hermanos, 1960.

Los pobres van al cielo, de Jaime Salvador; argumento: Teódu-lo Bustos; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Alfredo A. González; intérpretes: Evita Muñoz, Domingo Soler, Matilde Palou, Fredy Fernández. Modesto Pasco, 1951.

Por un amor, de José Díaz Morales; argumento: Roberto Blanco Moheno; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Francisco Domínguez; intérpretes: Ramón Armengod, Manolita Saval, Antonio Badú, José Luis Jiménez. Pedro y Guillermo Calderón, 1944.

La posesión, de Julio Bracho; argumento: sobre la novela de José López Portillo y Rojas "La parcela"; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Jorge Negrete, Miroslava, Eva Martino, Domingo Soler, Jesús Valero. Cinematográfica Grovas, 1949.

El precio de la gloria, de Jaime Salvador; argumento: León Gurdus; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Manuel Esperón; intérpretes: Alfonso Ramírez, Alicia Ravel, Isabela Corona, Ernesto Alonso. Producciones Cuauhtémoc, 1947.

Primavera en el corazón, de Roberto Rodríguez; argumento: Arduino Mauri; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Irasema Dilián, Andy Russell, Enrique Rambal, Eduardo Alcaraz, Emma Arvizu. Rodríguez Hermanso, 1955.

Primero soy mexicano, de Joaquín Pardavé; argumento: Joaquín Pardavé, inspirado en la novela "M'hijo el doitor", de Florencio Sánchez; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Joaquín Pardavé, Luis Aguilar, Flor Silvestre, Francisco Charro Avitia, Lupe Inclán. Filmex, 1950.

Pueblerina, de Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Luis Aceves Castañeda, Arturo Soto Rangel. Ultramar Films, Producciones Reforma; 1948.

Pueblo, canto y esperanza, Julián Soler, Alfredo B. Crevenna, Rogelio A. González; argumento: cuentos "San Abul", del cubano Félix Pita Rodríguez; "El machete", del colombiano Julio Posada; y "Tierras de plata y oro", del mexicano Ladislao López Negrete; fotografía: Gabriel Figueroa, Agustín Jiménez y Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Joaquín Pardavé, Carlos Pous, Humberto Rodríguez, Roberto Cañedo, Columba Domínguez, Pedro Infante, Rita Macedo. Alianza Cinematográfica, 1954.

El pueblo sin dios, de René Cardona; argumento: Fernando Galiana, Ernesto Cortázar y Fernando Méndez; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Armando Calvo, Antonio Badú, Leonor Llausás, Agustín Isunza. Diana Films, 1954.

Qué bravas son las costañas, de Roberto Rodríguez; argumento: Ricardo Parada León; fotografía: Alex Phillips; música: Sergio Guerrero; intérpretes: María Antonieta Pons, Andy Russell, Joaquín Cordero, Evangelina Elizondo. Rodríguez Hermanos, 1954.

Que Dios me perdone, de Tito Davison; argumento: Xavier Villaurrutia; fotografía: Alex Phillips; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Félix, Fernando Soler, Julián Soler, Tito Junco, Carmen González. Filmex, 1947.

¡Qué lindo es Michoacán, de Ismael Rodríguez; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Francisco Domínguez; intérpretes: Tito Guízar, Gloria Marín, Ángel Garasa, Evita Muñoz, Manuel Noriega. Producciones Rodríguez Hermanos, 1942.

¡Qué padre tan padre!, de Jaime Salvador; argumento: Jaime Salvador; argumento: Jaime Salvador; fotografía: Agustín Jiménez; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Demetrio González, Joaquín Cordero, Irma Dorantes, Mario Alberto Rodríguez. Filmadora Chapultepec, 1960.

¿Qué te ha dado esa mujer?, de Ismael Rodríguez; argumento: Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas; fotografía: Jack Draper; música: Raúl Lavista y Segio G. Errero; intérpretes: Pedro Infante, Luis Aguilar, Rosita Arenas, Carmen Montejo, Manuel Noriega. Película Rodríguez, 1951.

¡Qué verde era mi padre!, de Ismael Rodríguez; argumento: Carlos Orellana; fotografía: Agustín Jiménez; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Evita Muñoz, Carmen Hermosillo, Alfredo Varela, Jr., Florencio Castelló. Rodríguez Hermanos, 1945.

Quiéreme porque me muero, de Chano Urueta; argumento: Arduino Maluri; fotografía: Víctor Herrea; música: Jorge Pérez; intérpretes: Abel Salazar, Martha Roth, Andrés Soler, Arturo Martínez. CLASA Filma Mundiales, 1953.

Raíces, de Benito Alazraki; argumento: sobre varios cuentos de Francisco Rojas González; fotografía: Ramón Muñoz, Walter Reuter y Hans Beimler; música: Silvestre Revueltas; intérpretes: Beatriz Flores, Juan de la Cruz, Conchita Montes, Eduardo Urruchúa, Juan Cano. Teleproducciones Manuel Barbachano Ponce, 1953.

El Ratón, de Chano Urueta; argumento: Chano Urueta; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Raúl Ratón Macías, Annabelle Gutiérrez, Alfredo Sarel, Quintín Bulnes, Miguel Manzano. Churubusco, 1956.

Rayando el sol, de Roberto Gavaldón; argumento: Pascual García Peña; fotografía: Ignacio Torres; música: Alfonso Esparza Oteo; intérpretes: Pedro Armendáriz, Domingo Soler, David Silva, María Luisa Zea, Narciso Busquets. Luis Manrique, 1945.

El rayo del sur, de Miguel Contreras Torres; argumento: Miguel Contreras Torres; fotografía: Alex Phillips; música: Miguel Bernal; intérpretes: Domingo Soler, Stella Inda, Francisco Jambrina, Consuelo Frank. Hispano Continental, 1943.

El rebelde, de Jaime Salvador; argumento: Jean Malaquais; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Jorge "egrete", María Elena Marqués, Julio Villarreal, Federico Piñeiro, José Muñoz. Aguila Films, 1943.

El rebozo de Soledad, de Roberto Gavaldón; argumento: Javier López Ferrer; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Francisco Domínguez; intérpretes: Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, Stella Inda, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma. STPC de la RM/Cinematográfica Tele-Voz, 1952.

Las recién casadas, de José Díaz Morales; argumento: José María Fernández Unsaín; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Luz María Aguilar; Olivia Michel, Mona Bell, Jorge Martínez de Hoyos, Augusto Benedico, Joaquín Cordero. Calderón Films, 1960.

La red, de Emilio Fernández; argumento: sobre la novela de Máximo Gorki "Malva"; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Armando Silvestre, Crox Alvarado, Rossana Podestá, Armando Velasco. Reforma Films, 1953.

La reina del cielo, de Jaime Salvador; argumento: Mariano Pombo; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Lilia Prado, Jorge Martínez de Hoyos, Rita Macedo, Jaime Fernández. Rosas Priego, 1958.

La reina de México, de Fernando Méndez; argumento: Fernando Méndez; fotografía: Agustín Jiménez; música: Pedro Galindo; intérpretes: Maritza Nisto, Tito Junco, Pedro Galindo, Humberto Rodríguez. Iracheta y Elvira, 1940.

Reina de reinas, de Miguel Contreras Torres; argumento: Miguel Contreras Torres; fotografía: Alex Phillips; música: Rosalío Solano; intérpretes: Luana Alcañiz, Luis Alcoriza, Tito Junco, Luis

Mussot, José Baviera. Hispano Continental, 1945.

Remolino, de Gilberto Gazcón; argumento: Raúl de Anda; fotografía: Rosalío Solano; música: Manuel Esperón; intérpretes: Luis Aguilar, Sonia Furió, Agustín de Anda, José Elías Moreno. Cinematográfica Intercontinental, 1959.

El renegado blanco, de Fernando Méndez; argumento: Alfredo Salazar; música: Gustavo César Carrión; fotografía: Raúl Martínez Solares; intérpretes: Mauricio Garcés, Abel Salazar, Rafael Baledón, Luis Aragón, Begoña Palacios. Cinematográfica ABSA, 1959.

Los resbalosos, de Miguel M. Delgado; argumento: José María Fernández Unsaín; fotografía: Víctor Herrera; música: Raúl Lavista; intérpretes: Antonio Badú, Mauricio Garcés, Annabelle Gutiérrez, Roxana Bellini, Fernando Soto Mantequilla; Alfa Films, 1959.

Resurrección, de Gilberto Martínez Solares; argumento: sobre la novela de León Tolstoi; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Mario Ruiz Armengod; intérpretes: Lupita Tovar, Emilio Tuero, Sara García, Consuelo Guerrero de Luna. CLASA Films Mundiales, 1943.

Reto a la vida, de Julio Bracho; argumento: Julio Bracho y Ulices Petit de Murat; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Armendáriz, Susana Canales, Francisco Jambrina, Julio Villarreal. Mier y Brooks, 1953.

Revolución, de Miguel Contreras Torres; argumento: Miguel Contreras Torres; fotografía: Alex Phillips; música: Alfonso Esparza Oteo; intérpretes: Miguel Contreras Torres, Carmen Guerrero, Paquita Estrada, Sofía Álvarez. Miguel Contreras Torres, 1932.

El rey se divierte, de Fernando de Fuentes; argumento: sobre la obra "Los reyes en el destierro" de Alphonse Daudet; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Fernando Soler, Sara Guash, Tomás Perrín, Andrés Soler. Grovas, 1944.

Rincón brujo, de Alberto Gout; argumento: Alberto Gout; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Manuel Esperón; intérpretes: Gloria Marín, Víctor Junco, Armando Silvestre, Dagoberto Rodríguez. Constelación S. de R. L., 1949.

Un rincón cerca del cielo, de Rogelio A. González; argumento: Rogelio A. González; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Infante, Marga López, Silvia Pinal, Andrés Soler, Tony Aguilar. Filmex, 1952.

Río Escondido, de Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Francisco Domínguez; intérpretes: María Félix, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Fernando Fernández. Raúl de Anda, 1948.

El río y la muerte, de Luis Buñuel; argumento: sobre la novela "Muro blanco sobre roca negra", de Manuel Álvarez Acosta; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Raúl Lavista; intérpretes: Columba Domínguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordero, Jaime Fernández, Víctor Alcocer, Carlos Martínez Baena. CLASA Films Mundiales, 1954.

El rosal bendito, de Juan Bustillo Oro; argumento: Juan Bustillo Oro y Armando Sáenz; fotografía: Víctor Herrera; música: Max Urban; intérpretes: Gloria Morel, Juan José Martínez Casado, Leopoldo Ortín, Manuel Noriega, Joaquín Coss. Antonio Sáenz, 1936.

Las rosas del milagro, de Julián Soler; argumento: Alfonso Patiño Gómez; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Jorge Martínez de Hoyos, Armando Silvestre, Crox Alvarado, Jaime Fernández. Productora Fílmica México, 1959.

Rosenda, de Julio Bracho; argumento: sobre el cuento de José Rubén Romero; fotografía: Jack Draper; música: Raúl Lavista; intérpretes: Rita Macedo, Fernando Soler, Nicolás Rodríguez, Rodolfo Acosta, Francisco Reiguera. CLASA Films Mundiales, 1948.

El ruiseñor del barrio, de Jaime Salvador; argumento: Jaime Salvador; fotografía: Agustín Jiménez; música: Federico Ruiz y Rosalío

Ramírez; intérpretes: Pinky Molina, Armando Calvo, Ángel Garasa, Óscar Pulido. Internacional Cinematográfica, 1951.

Salón México, de Emilio Fernández; argumento: Mauricio Magdaleno; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérprete: Marga López, Rodolfo Acosta, Silvia Derbez, Miguel Inclán, Roberto Cañedo. CIASA Films Mundiales, 1948.

San Felipe de Jesús, de Julio Bracho; argumento: sobre una idea de Rafael M. Saavedra; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Raúl Lavista; intérpretes: Ernesto Alonso, Rita Macedo, Julio Villareal, José Baviera. CIASA Films Mundiales, 1949.

San Francisco de Asís, de Alberto Gout; argumento: Alberto Gout; fotografía: Alex Phillips; intérpretes: José Luis Jiménez, Alicia de Phillips, Antonio Bravo, Carmen Molina, Agustín Sen; música: Mario Ruiz Armengod. Pedro A. Calderón, 1943.

La sangre de Nostradamus, de Federico Curiel; argumento: Carlos Enrique Taboada; fotografía: Fernando García Álvarez; música: Jorge Pérez; intérpretes: Germán Robles, Domingo Soler, Julio Alemán, Rosario Durcal. Estudios América, 1960.

Santa, de Antonio Moreno; argumento: sobre la novela de Federico Gamboa; fotografía: Alex Phillips; música: Agustín Lara; dirección musical: Miguel Lerdo de Tejada; intérpretes: Lupita Tovar, Carlos Orellana, Juan José Martínez Casado, Donald Reed. Compañía Nacional Productora de Películas, 1931.

La santa del barrio, de Chano Urueta; argumento: Luis Manrique; fotografía: Víctor Herrera; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Esther Fernández, Ramón Armengod, Rosalía Quintana, Carlota Barret. Luis Manrique, 1948.

El secreto de la monja, de Raphael J. Sevilla; argumento: Jorge M. Dada; fotografía: Víctor Herrera; música: Raúl Lavista; intérpre

Ramírez; intérpretes: Pinky Molina, Armando Calvo, Ángel Garasa, Óscar Pulido. Internacional Cinematográfica, 1951.

Salón México, de Emilio Fernández; argumento: Mauricio Magdaleño; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérprete: Marga López, Rodolfo Acosta, Silvia Derbez, Miguel Inclán, Roberto Cañedo. CLASA Films Mundiales, 1948.

San Felipe de Jesús, de Julio Bracho; argumento: sobre una idea de Rafael M. Saavedra; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Raúl Lavista; intérpretes: Ernesto Alonso, Rita Macedo, Julio Villareal, José Daviera. CLASA Films Mundiales, 1949.

San Francisco de Asís, de Alberto Gout; argumento: Alberto Gout; fotografía: Alex Phillips; intérpretes: José Luis Jiménez, Alicia de Phillips, Antonio Bravo, Carmen Molina, Agustín Sen; música: Mario Ruiz Armengod. Pedro A. Calderón, 1943.

La sangre de Nostradamus, de Federico Curiel; argumento: Carlos Enrique Taboada; fotografía: Fernando García Álvarez; música: Jorge Pérez; intérpretes: Germán Robles, Domingo Soler, Julio Alemán, Rosario Durcal. Estudios América, 1960.

Santa, de Antonio Moreno; argumento: sobre la novela de Federico Gamboa; fotografía: Alex Phillips; música: Agustín Lara; dirección musical: Miguel Lerdo de Tejada; intérpretes: Lupita Tovar, Carlos Orellana, Juan José Martínez Casado, Donald Reed. Compañía Nacional Productora de Películas, 1931.

La santa del barrio, de Chano Urueta; argumento: Luis Manrique; fotografía: Víctor Herrera; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Esther Fernández, Ramón Armengod, Rosalva Quintana, Carlota Barret. Luis Manrique, 1948.

El secreto de la monja, de Raphael J. Sevilla; argumento: Jorge M. Dada; fotografía: Víctor Herrera; música: Raúl Lavista; intérpre

tes: Lupita Gallardo, José Crespo, René Cardona, Elena D'Orgaz.
Rex Films, 1939.

El secreto del sacerdote, de Joselito Rodríguez; argumento: Luis Leal Solares; fotografía: Alex Phillips; música: Nikolai Polanko; intérpretes: Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, René Cardona, Alicia de Phillips, Manuel Noriega. Producciones Rodríguez, 1940.

Sed de amor, de Alfonso Corona Blake; argumento: José María Fernández Unsaín y Alfredo Varela, JR.; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Raúl Lavista; intérpretes: Silvana Pampanini, Pedro Armendáriz, Ana Luisa Peluffo, Jaime Fernández. Producciones Sotomayor, 1958.

El seminarista, de Roberto Rodríguez; argumento: Paulino Masip; fotografía: Jack Draper; música: Raúl Lavista; intérpretes: Pedro Infante, Silvia Herbez, Fernando Soto Mantequilla, Arturo Soto Rangel, Nicolás Rodríguez. Rodríguez Hermanos, 1949.

Señora ama, de Julio Bracho; argumento: sobre la pieza de Jacinto Benavente; fotografía: Tel Pahlé; música: Salvador Ruiz de Luna; intérpretes: Dolores del Río, José Suárez, María Luz Galicia, Manuel Monroy. Producciones Diana Films, Fernando de Fuentes, Jr./Unión Film 1954.

La señora de enfrente, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Rómulo Gallegos; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Sara García, Carmen Montejo, Rafael Baledón, José Fidal, Arturo Soto Rangel. CLASA Films Mundiales, 1945

Las señoritas Vivanco, de Mauricio de la Serna; argumento: Elena Garro y Juan de la Cabada; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Pedro Armendáriz, Ana Luisa Peluffo, Prudencia Grifell, Sara García, Manolo Fábregas, Manolo Noriega. Cinematográfica Grovas, 1958.

Si Adelita se fuera con otro, de Chano Urueta; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Víctor Herrera; música: Manuel Espe-
rón; intérpretes: Jorge Negrete, Gloria Marín, Crox Alvarado, José
Elías Moreno. Producciones Diana, 1948.

Si me viera don Porfirio, de Fernando Cortés; argumento: Janet y Luis Alcoriza; fotografía: Domingo Carrillo; música: Tata
Nacho y Eduardo Hernández Moncada; intérpretes: Sara García, Ángel
Garasa, Domingo Soler, Eduardo Noriega. Rosas Films, 1950.

Siempre hay un mañana, de Miguel Morayta; argumento: Miguel Mo-
rayta y Eva Guerrero Larrañaga; fotografía: Raúl Martínez Solares;
música: Raúl Lavista; intérpretes: Joaquín Cordero, Elvira Quintana,
Julio Alemán, Alfonso Mejía. Tele Talía Films, 1961.

El siete de copas, de Roberto Cavaldón; argumento: Ricardo Gari-
bay; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: L. de la Cruz;
intérpretes: Antonio Aguilar, Elvira Quintana, Julio Aldama, Pedro
de Aguiñón. Filmadora Independiente, 1960.

Simitrio, de Emilio Gómez Muriel; argumento: sobre un cuento de
Tomás Córdova; fotografía: Jack Draper; música: Gustavo César Carrión;
intérpretes: José Elías Moreno, niño Javier Tejeda, Carlos López Mo-
tezuma, María Teresa Rivas, Julio Alemán. Producciones Corsa, 1960.

La sin ventura, de Tito Davison; argumento: sobre la novela de
José María Carretero "El Caballero Audaz"; fotografía: Alex Phillips;
música: Manuel Eaperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Rafael
Baledón, Ernesto Vilches, Tito Junco. Filmex, 1947.

La sobrina del señor cura, de Juan Bustillo Oro; argumento: so-
bre la pieza de Carlos Arniches; fotografía: Manuel Gómez Urquiza;
música: no tuvo; intérpretes: Domingo Soler, Silvia Derbez, Ángel
Infante, Gustavo Rojo. Teletalía Films, 1954.

El sol sale para todos, de Víctor Urruchúa; argumento: sobre la obra de Felipe García Arroyo; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Raúl Lavista; intérpretes: Gloria Marín, Fermín Rivera, Alicia Neira, Gustavo Rojo. Producciones México, 1949.

El sombrero de tres picos, de Juan Bustillo Oro; argumento: sobre la novela de Pedro Antonio de Alarcón; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; intérpretes: Joaquín Pardavé, Sofía Álvarez, Ángel Garasa, Manuel Noriega, Roberto Cañedo, Enrique García Álvarez. Filmex, 1943.

La sonrisa de la Virgen, de Roberto Rodríguez; argumento: Roberto Rodríguez; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Raúl Lavista; intérpretes: María Gracia, Jorge Martínez de Hoyos, Prudencia Grifell, Miguel Manzano. Películas Rodríguez, 1957.

Sor Alegría, de Tito Davison; argumento: Julio Alejandro y Jesús Cárdenas; fotografía: Jack Draper; música: Raúl Lavista; intérpretes: Rosita Quintana, Carmen Montejo, Carmen González, Anita Blanch, Prudencia Grifell. Internacional Cinematográfica, 1952.

Sor Juana Inés de la Cruz, de Ramón Peón; argumento: Armando Vargas de la Maza; fotografía: Alex Phillips; música: Manuel Castro Padilla; intérpretes: Andrea Palma, Alfredo del Diestro, Alberto Martí, Peliciano Rueda. La Mexicana, Elaboradora de Películas, 1935.

El sordo, de René Cardona; argumento: Pascual García Peña; fotografía: Agustín Jiménez; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Antonio Espino Clavillazo, Irma Dorantes, Cesáreo Quezadas, Oscar Púlido. Producciones Zacarías, 1958.

Soy mexicano de acá de este lado, de Miguel Contreras Torres; argumento: Miguel Contreras Torres; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez; intérpretes: Rosa Carmina, Roberto Cañedo, Rodolfo Acosta, Eduardo González Pliego. Hispano Continental Films, 1951.

Soy puro mexicano, de Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández; fotografía: Jack Draper; música: Francisco Domínguez; intérpretes: Pedro Armendáriz, David Silva, Raquel Rojas, Charles Roemer. Raúl de Anda, 1942.

Susana (Carne y demonio), de Luis Buñuel; argumento: Manuel Reachi; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Raúl Lavista; intérpretes: Fernando Soler, Rosita Quintana, Víctor Manuel Mendoza, Matilde Palou. Internacional Cinematográfica, 1950.

Tal para cual, de Rogelio A. González; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Jorge Negrete, María Elena Marqués, Luis Aguilar, Rosa de Castilla, José Pidal. Mier y Brooks, 1952.

Talpa, de Alfredo B. Crevenna; argumento: sobre el cuento "Talpa" de Juan Rulfo; argumento: Rosalío Solano; música: Lan Adomán; intérpretes: Víctor Manuel Mendoza, Lilia Prado, Jaime Fernández, Leonor Llausás. Cinematográfica Latina, 1955.

Tan bueno el giro como el colorado, de Jaime Salvador; argumento: Mario García Camberos y Luis Reyes de la Maza; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Luis Aguilar, Flor Silvestre, Demetrio González, Rosa de Castilla, Carlos Riquelme. Producciones Rosas Priego, 1957.

El tejedor de milagros, de Francisco del Villar; argumento: sobre la pieza de Hugo Argüelles; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Carlos Jiménez Mabarak. Sagitario Films, 1961.

El tesoro de Chucho el Roto, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Ulises Petit de Murat y Felipe Mier, Jr.; música: Luis Hernández Breón; intérpretes: Ana Bertha Lape, Joaquín Cordero, Rosa Elena Durgel, Tony Carbajal; fotografía: Raúl Martínez Solares; Felipe Mier, 1959.

El tesoro del indito, de Joselito Rodríguez; argumento: Jose-lito Rodríguez; fotografía: Jack Draper; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Pepito Romay, Titina Romay, Martha Rangel, Paco Michel, Roberto Meyer. Cinematográfica Romá, 1960.

Tepeyac, de José Manuel Ramos y Carlos E. González; argumen-to: basado en la tradición sobre las apariciones de la Virgen de Guadalupe; fotografía: Julio Lamadrid; subtítulos: Rafael Bermúdez Zararain; Films colonial, 1917.

Tierra muerta, de Vicente Oroná; argumento: Vicente Oroná; fotografía: Agustín Jiménez; música: Raúl Lavista; intérpretes: Víctor Manuel Mendoza, Irma Torres, Carlos López Moctezuma, Beatriz Aguirre. Productores Unidos Mexicanos, 1949.

El tigre de Yautepec, de Fernando de Fuentes; argumento: Jorge Pezet; fotografía: Alex Phillips; música: Guillermo Posadas; intérpretes: Pepe Ortiz, Lupita Gallardo, Adria Delhort, Alberto Miguel. Producciones FESA, 1933.

El tigre enmascarado, de Zacarías Gómez Urquiza; argumento: Luis Manrique; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Luis Aguilar, Flor Silvestre, Pascual García Peña, Aurora Segura. Luis Manrique, 1950.

Tizoc, de Ismael Rodríguez; argumento: Ismael Rodríguez, Manuel R. Ojeda y Ricardo Parada León; fotografía: Alex Phillips; música: Raúl Lavista; intérpretes: María Félix, Pedro Infante, Eduardo Fajar-do, Julio Aldama, Andrés Soler. Producciones Matouk Films, 1956.

El toro negro, de Benito Alazraki; argumento: Luis Alcoriza; fotografía: Enrique Wallace; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Fernando Casanova, Teresa Velázquez, Álvaro Ortiz, Miguel Manzano. Producciones Matouk, 1959.

La torre de los suplicios, de Raphael J. Sevilla; argumento:

Jorge M. Dada; fotografía: Gilberto Martínez Solares; argumento: Jorge M. Dada; música: Haendel, con arreglos de Jorge Pérez; intérpretes: Ramón Pereda, Margarita Mora, José Crespo, Elena D'Orgaz, René Cardona. Rex Films, 1940.

Tras la reja, de Jorge M. Dada; argumento: Jorge M. Dada; fotografía: Víctor Herrera; música: Jorge M. Dada; intérpretes: Antonio Liceaga, Carmen Hermosillo, Emilio Tuero, Manuel Buendía. Producciones Oasis, 1936.

La trepadora, de Gilberto Martínez Solares; argumento: sobre la novela de Rómulo Gallegos; música: Francisco Domínguez; fotografía: Raúl Martínez Solares; intérpretes: María Elena Marqués, Roberto Silva, José Cibrián, Beatriz Aguirre, Arturo Soto Rangel. CLASA Films, 1944.

Los tres angelitos negros, de Fernando Cortés; argumento: Fernando Galiana; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; intérpretes: Miguel Aceves Mejía, Yolanda Varela, Pedro Vargas, Rodolfo Landa. Art-Mex, 1958.

Las tres balas perdidas, de Roberto Rodríguez; argumento: Roberto Rodríguez; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Rosita Quintana, María Victoria, Evangelina Elizondo, Julio Aldama, Javier Solís, Guillermo Álvarez Bianchi. Películas Rodríguez, 1960.

Los tres García, de Ismael Rodríguez; argumento: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana y Fernando Méndez; fotografía: Ross Fisher; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Infante, Marga López, Víctor Manuel Medhpoza, Sara García, Abel Salazar, Carlos Orellana. Rodríguez Hermanos, 1946.

Los tres huastecos, de Ismael Rodríguez; argumento: Ismael Rodríguez y Rogelio A. González; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música:

ca: Raúl Lavista; intérpretes: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Fernando Soto Mantequilla, María Eugenia Llamas, Guillermo Calles, Roberto Corell. Rodríguez Hermanos, 1948.

Los tres mosqueteros de Dios, de Miguel Morayta; argumento: José Elías Moreno; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Joaquín Cordero, Adalberto Martínez Resortes, Javier Solís, Blanca Sánchez, Pedro Armendáriz, Jr. Atenea Films, Jesús Sotomayor; 1966.

Tres palomas alborotadas, de Emilio Gómez Muriel; argumento: Alfredo Ruanova y Emilio Gómez Muriel; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Elvira Quintana; María Duval, Lucha Villa, Marco Antonio Muñoz, José Elías Moreno. Producciones Corra, 1962.

Tres valientes camaradas, de Miguel Morayta; argumento: Fernando Galiana y Oscar J. Brooks; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Manuel Esperón; intérpretes: Manuel Capetillo, Joaquín Cordero, Lilia Martínez Gui Gui, Rosita Arenas. Mier y Brooks, 1956.

Trotacalles, de Matilde Landeta; argumento: Luis Spota; fotografía: Rosalío Solano; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Miroslava, Ernesto Alonso, Isabela Corra, Miguel Ángel Ferriz, Juan Orraca. TACMA, 1951.

Tu hijo debe nacer, de Alejandro Galindo; argumento: Luis de Garay; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Enrique Rambal, Marga López, Carlos Baena, Víctor Junco, Sara Cabrera. Filmex, 1956.

El túnel seis, de Chano Urueta; argumento: Raúl García Travesí; fotografía: Rosalío Solano; música: Jorge Pérez; intérpretes: Víctor Manuel Mendoza, Víctor Parra, Andrés Solar, Carmen Montejo, Wolf Ruvinskis. Alianza Cinematográfica, 1955.

Tuya en cuerpo y alma, de Alberto Gout; argumento: sobre la novela "Las damas blancas de Worcester" de Florencia Barclay; fotografía: Alex Phillips; música: Mario Ruiz Armengol; intérpretes: Lina Montes, Sara García, Crox Alvarado, Arturo Soto Rangel. Pedro y Guillermo Calderón, 1944.

Tuya para siempre, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Juan M. Durán y Casahonda y Maximiliano Blázquez; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Emilio Tuero, Esther Fernández, Eduardo Noriega, Manolo Noriega, Salvador Lozano. Durán y Casahonda-Aristo Films, 1948.

El último chinaco, de Raúl de Anda; fotografía: Jesús Hernández; argumento: Raúl de Anda; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Luis Aguilar, Marga López, Katy Jurado, Carlos López Moctezuma. Raúl de Anda, 1947.

Ustedes los ricos, de Ismael Rodríguez; argumento: Ismael Rodríguez, Pedro de Urdimalas, Rogelio A. González y Carlos González Dueñas; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Evita Muñoz, Fernando Soto Mantequilla. Rodríguez Hermanos, 1948.

Vagabunda, de Miguel Morayta; argumento: Jesús Cárdenas y Mané Sierra, basado en la novela "Zona roja" de Francisco Ibarra; fotografía: Víctor Herrera; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Leticia Palma, Irma Dorantes, Luis Beristáin, Adalberto Ramírez. Mier y Brooks, 1950.

Un vago sin oficio, de Zacarías Gómez Urquiza; argumento: sobre la novela de José Joaquín Fernández de Lizardi "El Periquillo Sarniento"; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Jorge Pérez; intérpretes: Alfonso Pomín Iglesias, Jorge Casanova, Elvira Quintana, José Baviera, Emma Rodlán. Cinematográfica Latino Americana, 1955.

El valor de vivir, de Tito Davison; argumento: Julio Alejandro; fotografía: Víctor Herrera; música: Raúl Lavista; intérpretes: Arturo de Córdova, Rosita Quintana, María Douglas, Julio Villarreal. Internacional Cinematográfica, 1953.

Vaya tipos, de Fernando Méndez; argumento: Gilberto Gazcón; fotografía: Ignacio Torres; música: Rafael Carrión; intérpretes: Joaquín Cordero, José Elías Moreno, Dagoberto Rodríguez, Guillermina Téllez Girón. Cinematográfica Jalisco, 1954.

La venenosa, de Miguel Morayta; argumento: sobre la novela de José María Carretero "El Caballero Audaz"; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Armando Calvo, Gloria Marín, José María Linares Rivas, Fernando Soto Mantequilla. Películas Paricutín, 1949.

El vengador, de Rolando Aguilar; argumento: A. Quintero Alvarez; fotografía: Ignacio Torres; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Domingo Soler, Víctor Parra, Perla Aguilar, Emma Roldán. Raúl de Anda, 1948.

La venganza de Heraclio Bernal, de Roberto Gavaldón; argumento: Fausto Antonio Marín Tamayo; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Chula Prieto, Rodolfo Landa. Cinematográfica Cumbre, 1957.

Vértigo, de Antonio Momplet; argumento: sobre la novela "Alberca" de Pierre Benoit; fotografía: Alex Phillips; música: Jorge Pérez; intérpretes: María Félix, Lilia Michel, Emilio Tuero, Julio Villarreal, Arturo Soto Rangel. CLASA Films Mundiales, 1945.

Viajera, de Alfonso Patiño Gómez; argumento: Alfonso Patiño Gómez; fotografía: Jorge Stahl; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Rosa Carmina, Fernando Fernández, Georgina Barragán, Miguel Manzano. CLASA Films Mundiales, 1951.

Víctimas del pecado, de Emilio Fernández; argumento: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Tito Junco, Rodolfo Acosta, Rita Montaner. Producciones Calderón, 1950.

La vida inútil de Pito Pérez, de Miguel Contreras Torres; argumento: sobre la novela de José Rubén Romero; fotografía: Ignacio Torres; música: José Sabre Marroquín; intérpretes: Manuel Medel, Manuel Arvide, Elvia Salcedo, Eduardo Arozamena, Arturo Soto Rangel. Hispano Continental Films, 1943.

La vida no vale nada, de Rogelio A. González; argumento: sobre los cuentos "Malva" y "Los amansadores" de Máximo Gorki; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Infante, Lilia Prado, Rosario Granados, Magda Guzmán, Domingo Soler. Producciones Tepeyac, 1954.

La Virgen de Guadalupe, de Geo D. Wright; argumento: Geo D. Wright; fotografía: D. W. Gobett. Arredondo y Cía., 1918.

La virgen desnuda, de Miguel Morayta; argumento: sobre una novela de José María Carretero "El Caballero Audaz"; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Manuel Esperón; intérpretes: Susana Guízar, Gustavo Rojo, José María Linares Rivas, Conchita Gentil Arcos. Paricutín Films, 1949.

Una virgen moderna, de Joaquín Pardavé; argumento: sobre la pieza "Mademoiselle" de Jacques Deval; fotografía: Jack draper; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Lilia Michel, Abel Salazar, Sagra del Río, Julio Villarreal, Sara Guash. Filmex, 1945.

La Virgen morena, de Gabriel Soria; argumento: R. P. Carlos M. de Heredia; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Julián Carrillo y Jorge Pérez H.; intérpretes: José Luis Jiménez, Amparo Morillo, Luis Alcoriza, Agustín Zen, María Luisa Zea; Alberto Santander y Gabriel Soria, 1942.

La virgen que forjó una patria, de Julio Bracho; argumento: René Capistrán Garza; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Miguel Bernal; intérpretes: Ramón Novarro, Domingo Soler, Gloria Marín, Julio Villarreal, Paco Fuentes. Films Mundiales, 1942.

¡Viva Jalisco que es mi tierra!, de Ramón Pereda; argumento: Ramón Pereda; fotografía: Agustín Jiménez; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Manuel Capetillo, Andrea Palma, Armando Soto la Marina Chicote, Ramón Pereda. Pereda Films, 1959.

¡Viva México!, de Miguel Contreras Torres; argumento: Miguel Contreras Torres; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Max Urban; intérpretes: Paco Martínez, Sara García, Alberto Martí, Joaquín Busquets; Contreras Torres, 1934.

Vivillo desde chiquillo, de Emilio Gómez Muriel; argumento: Juan Bustillo Oro; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Manuel Palacios y Estanislao Schillinsky: Manolín y Schillinsky, Queta Lavat, Delia Magaña, Rafael Banquells. Oro films, 1950.

Vivir a todo dar, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Pancho Córdova; fotografía: Enrique Wallace; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Antonio Espino Olavillazo, Martha Mijares, Manuel Tamés, Arturo Soto Rangel. Cinematográfica Latino Americana, 1955.

Vuelven los tres García, de Ismael Rodríguez; argumento: Rogelio A. González; fotografía: Ross Fisher; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Infante, Víctor Manuel Mendoza, Abel Salazar, Sara García, Marga López, Blanca Estela Pavón. Rodríguez Hermanos, 1946

Ya tengo a mi hijo, de Ismael Rodríguez; argumento: Ismael Rodríguez; fotografía: Domingo Carrillo; música: Raúl Lavista; intérpretes: Blanca de Castejón, Fernando Bohigas, Isabela Corona, Carlos Martínez Baena. Rodríguez Hermanos, 1946.

¡...Y murió por nosotros!, de Joselito Rodríguez; argumento: Joselito Rodríguez y Carlos Orellana; fotografía: Domingo Carrillo; música: Nacho García; intérpretes: Carlos López Moctezuma, Andrés Soler, Felipe de Alba, Titina Romay, Manuel Noriega. Astor Films, 1951.

Yo pecador, de Alfonso Corona Blake; argumento: Eduardo Enrique Ríos sobre el libro autobiográfico "Yo pecador", de José Mojica (o R. P. Fray José Francisco de Guadalupe Mojica), publicado por la revista O Cruzeiro; fotografía: Jack Draper; intérpretes: Pedro Geraldo, Libertad Lamarque, Pedro Armendáriz, Andrés Soler, Carmela Rey, Manolita Saavedra, Enrique Rambal. Brooks y Enríquez, 1959.

Yo soy gallo dondequiera, de Roberto Rodríguez; argumento: Carlos González Dueñas, Roberto Rodríguez y Ricardo Parada León; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; intérpretes: Sara Montiel, Joaquín Cordero, Marco de Carlo, Julio Villarreal. Películas Rodríguez, 1952.

El Zarco, de Miguel M. Delgado; argumento: Ramón Pereda, sobre la novela de Ignacio M. Altamirano; fotografía: Víctor Herrera; música: Raúl Lavista; intérpretes: Pedro Armendáriz, Rosita Quintana, Armando Silvestre, Arturo Soto Rangel. Filmadora Chapultepec, 1957.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
1930	1	1			1			Portes Gil.
1932	22	2		2			9.0%	A. L.
1933	21	2			2		9.5%	Rodríguez.
1934	23	7		3	3	1	30.4%	C
1935	22	1			1		4.0%	d
1936	25	9	2	3	4		36.0%	r
1937	38	8		5	3		21.0%	d
1938	57	7		4	3		12.2%	e
1939	37	2				1	5.4%	n
1940	29	7		3	3	1	24.1%	a
1941	37	6	1	1	3	1	16.2%	s
1942	47	9	3		2	4	19.1%	.
1943	70	17		3	11	3	24.2%	.
1944	75	19	1	6	12		25.3%	A
1945	82	21	2	4	13	2	25.6%	C
1946	72	11	1	2	8		15.2%	a
1947	58	9		3	6		15.5%	v
1948	81	14		7	7		19.2%	i
1949	108	32	3	19	9	1	29.5%	l
1950	124	20	4	7	9		16.1%	a

1	2	3	4	5	6	7	8	9
1951	101	22	2	6	13	1	21.7%	á
1952	98	13		4	8	1	13.2%	n.
1953	83	15		7	8		18.0%	A d o l R f u o i C z o r t i n e s
1954	118	23	1	4	17	1	19.4%	
1955	89	19	2	7	9	1	21.3%	
1956	98	19		2	15	2	19.3%	
1957	102	16	1	6	9		15.6%	
1958	136	21	1	5	14	1	15.4%	
1959	113	21	3	7	10	1	18.5%	López
1960	114	23		6	17		20.1%	Mateos

Acotaciones:

Los números que encabezan cada una de las nueve columnas del cuadro, significan lo siguiente:

1. año
2. producción cinematográfica anual.
3. total de películas "religiosas".
4. total de películas de cierta religiosidad.
5. total de películas que "dignifican a la Iglesia".
6. casos sacerdotales.
7. melodramas "independientes" (o histórico-religiosos).
8. porcentaje que arrojan las películas "religiosas" en razón a la producción cinematográfica de cada uno de los años abarcados por la investigación.
9. sexenio presidencial.