

LA CONQUISTA DE MÉXICO EN EL CINE: EL CASO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

Rafael de España
Universitat de Barcelona

Resumen: Una de las constantes del cine histórico mexicano es la leyenda de la Virgen de Guadalupe, que ha sido llevada a la pantalla en varias ocasiones desde los primeros tiempos (*Tepeyac*, 1917) hasta la actualidad. El modo de presentar el hecho varía según la época en que se rodó la película: reverencial y patriótico entre 1942 y 1960 (*La Virgen que forjó una patria*, 1942), revisionista a partir de la década de los setenta (*Nuevo Mundo*, 1976) y de nuevo conservador en la por el momento última aproximación al tema, *Guadalupe* (2006).

Palabras clave: Virgen de Guadalupe, México, Cine, Construcción nacional.

Abstract: One of the constants of Mexican historical cinema is the legend of the Virgin of Guadalupe, which has been brought to the screen several times since the early days (*Tepeyac*, 1917) until today. The way of presenting this fact has changed according to the time the film was shot: reverent and patriotic between 1942 and 1960 (*La Virgen que forjó una patria*, 1942); obliquely revisionist in later, more free-thinking decades (*Nuevo Mundo*, 1976), and again from a conservative point of view in the latest contribution to date, *Guadalupe* (2006).

Key words: Virgin of Guadalupe, Mexico, Cinema, National identity.

1. La Virgen de Guadalupe, raíz del mexicanismo

La filmografía sobre la Historia de México comprendida entre la llegada de los españoles y la Independencia no es muy abundante ni muy variada, generalmente se limita a historias de capa y espada inspiradas en los folletones de Riva Palacio y evocaciones de determinados personajes históricos...; no muchos, todo hay que decirlo: sor Juana Inés y pocos más. Lo que sí es un auténtico *leitmotiv* de este «subgénero» del cine histórico (y del cine mexicano en general) es la leyenda de la Guadalupana, auténtico mito fundacional del país, «la Virgen que forjó una patria», como muy bien proclamaba el título de una de las obras más conseguidas de un ciclo que comienza con los albores del cine.¹

1. Para un completo estudio sobre la América colonial vista por el cine, véase España, 2002.

Una de las características más originales e increíbles de la explotación española del Nuevo Mundo es la libertad de acción de que disfrutó el clero. La triunfadora de la Conquista fue la Iglesia Católica, no la Corona española: mientras los hombres de armas pasaron a la Historia como los genocidas y saqueadores, los sacerdotes supieron hacerse desde el principio con el papel de «buenos» de la intriga, siempre dispuestos a proteger al indígena de los abusos del encomendero de turno, aprendiendo su idioma en vez de enseñarles el castellano y decididos a llevarlos con la mayor dulzura al camino de la salvación. Y hay que hacer constar que esta situación —tan tópica pero al mismo tiempo muy cierta, como todos los tópicos—, que a la larga sería uno de los puntales de la «Leyenda Negra», siempre fue apoyada y fomentada por las más altas autoridades peninsulares: las quejas de Las Casas, por ejemplo, tuvieron una respuesta inmediata en las Leyes de Indias, normativa única en su momento y que de hecho no hacía más que seguir la supuesta voluntad de Isabel la Católica, que quería ver a sus súbditos de ultramar viviendo felices en Cristo. Una derivación peculiar pero, al mismo tiempo, muy lógica de este *modus operandi* fue el desarrollo de una devoción específicamente autóctona en la que la iconografía cristiana se superponía a la de la primitiva religión. Hoy día nos cuesta creer que mayas, aztecas, incas, etc., comprendieran realmente todas las complejidades de la doctrina cristiana, y todavía más que los buenos frailes quedaran realmente convencidos de la sinceridad de sus educandos; sin embargo, a pesar de todas las objeciones que podamos hacer, la huella dejada por la predicación de la Iglesia Católica en la América actual es innegable.

Quizá la demostración más palpable sea el caso de la Virgen de Guadalupe en México, especialmente por tratarse de un país cuyos sucesivos gobiernos, desde la revolución de 1910, han gustado de adoptar una postura «librepensadora», a veces fuertemente anticlerical. El culto a esta virgen aparece a los pocos años del asentamiento de los españoles y va arraigando con gran rapidez y firmeza a pesar de la desconfianza de los propios franciscanos, que ven en la imagen adorada una peligrosa identificación con la diosa local Tonantzin. Pero las dudas de una gran parte del clero van siendo superadas por el sentir popular, que le atribuye milagros y va elaborando toda una compleja leyenda en torno a la Guadalupana: la de su aparición en 1531 al indio Juan Diego, al que hablaba en su lengua y al que se presentaba explícitamente como la defensora de su raza.²

2. El guadalupanismo ante la revolución

Una prueba más de ese arraigo profundo sería esa abundante filmografía que comentábamos antes y que se inaugura en 1917 con *Tepeyac*, que por otra

2. Sobre la Virgen de Guadalupe y su contexto socio-histórico hay una abundante bibliografía. Entre otros, Maza, 1953; Lafaye, 1977; Torre Villar y Navarro de Anda, 1982.

parte es una de las muestras del cine mexicano más antiguas que se conservan. Dirigido por José Manuel Ramos y Carlos E. González, la originalidad principal de este filme — muy primitivo en todos los sentidos — es que la narrativa «histórica» está encuadrada en una intriga contemporánea, al modo que haría famoso a Cecil B. DeMille. Tras una portada en que los intérpretes se nos muestran primero vestidos de calle e inmediatamente después con su ropa de época (tras presentarse con traje y corbata, el actor Gabriel Montiel hace un mutis para reaparecer caracterizado de Juan Diego), vemos al héroe de la historia moderna, un funcionario del gobierno llamado Carlos, despidiéndose de su novia Lupita ya que debe embarcarse hacia Europa en misión oficial. El móvil de su viaje no queda demasiado claro pero tampoco tiene especial importancia, pues el *deus ex machina* de la intriga es que el barco en el que viaja es torpedeado y hundido por un submarino alemán. Los diarios publican la noticia y hablan de varios muertos y desaparecidos, lo que provoca la desesperación de Lupita; inquieta por la suerte de su amado, la chica sufre un pertinaz insomnio que intenta distraer leyendo libros piadosos. Uno de ellos cuenta la historia de la Virgen de Guadalupe, y al mismo tiempo que ella lee volumen, el espectador ve escenificados los aspectos más representativos y conocidos de la historia que narra.

Una secuencia introductoria nos muestra la inquina de los indígenas hacia los conquistadores: un grupo de indios ataca un destacamento de españoles entre los que se encuentra el inevitable fraile; los españoles, rabiosos por la insolencia de los indios, se disponen a hacer una escabechina (los posibles rasgos épicos de esta situación quedan un tanto desmerecidos por el hecho de que entre los de un bando y los del otro apenas contamos una docena de figurantes), pero el fraile los disuade de sus propósitos vengativos. Sin excesiva continuidad pasamos al asunto de las apariciones, que se desarrolla de la forma más esquemática y tradicional posible: presentación de Juan Diego, aparición de la Virgen, visita infructuosa al obispo, segunda aparición, nueva visita al obispo, desaparición milagrosa de Juan Diego ante los frailes enviados a espiarle, nueva aparición con el incidente de las rosas y curación de su tío enfermo, definitiva convicción del obispo al ver grabada en la tilma del indio la imagen de la Madre de Dios en versión «morena». Aquí acaba la evocación de los milagrosos hechos y volvemos a la habitación de Lupita, donde comprobamos que los efluvios mariológicos de la historia no le han eliminado su insomnio sino algo mejor: un telegrama de su novio en el que declara estar sano y salvo. Nada más volver, la pareja (junto a la futura suegra de Carlos) va al santuario a demostrar su agradecimiento a la Señora. Un letrado nos indica (en boca del protagonista) que en aquel sagrado lugar se gestó la Independencia de la patria.

Realizado con notoria escasez de medios y de imaginación, *Tepeyac* tiene un tono decididamente ingenuo que lo hace agradable a ratos, pero está claro que no se trata precisamente de una obra maestra. Los autores (productores y directores a la vez) no tenían ninguna experiencia cinematográfica y eligieron el tema porque suponían que todo lo relacionado con la Guadalupana estaba abocado al éxito seguro; aunque dicha suposición pronto se reveló temeraria (el filme

pasó con más pena que gloria), no deja de ser una ilustración fidedigna del grado en que este culto formaba parte integral de la vida mexicana.³ Quizá lo que más sorprende en la actualidad es la ausencia, en el episodio contemporáneo, de cualquier referencia a la situación política de México en 1917, todavía no plenamente estabilizada tras la eclosión revolucionaria de siete años antes, y la forma como se presenta el tema religioso, que nunca se aparta de un enfoque totalmente tradicional, como sugiriendo —o deseando— que las recientes convulsiones sociales no han de repercutir en las esencias más sagradas de la nación. Teniendo en cuenta que todos los personajes «actuales» responden a una imagen de burguesía conservadora media alta, no queda claro que los autores del filme tuvieran alguna premonición de las medidas que tomó unos años más tarde el presidente Calles contra los privilegios de la Iglesia y que llevarían a un nuevo estallido de violencia interna, la Guerra Cristera. Lo que sí está claro es que durante el período más «anticlerical» de la política interior mexicana (de Calles al más prudente Cárdenas) la Virgen de Guadalupe desaparece discretamente de las pantallas; incluso durante la celebración del IV Centenario de las apariciones, los festejos del 12 de diciembre de 1931 fueron saboteados con contundencia por el gobierno pero, a cambio, entusiasmaron al cineasta soviético S. M. Eisenstein, que por aquellas fechas estaba recogiendo documentación para su proyecto (finalmente inconcluso) *¡Que viva México!*⁴

3. México vuelve a ser católico

Presentada veinticinco años después de esa primitiva aproximación que acabamos de comentar, *La Virgen que forjó una patria* (1942), de Julio Bracho, es probablemente la mejor versión cinematográfica de las apariciones guadalupanas. Lo de «mejor», desde luego, conviene matizarlo: la película tiene más defectos que virtudes, pero merece la atención por un par de circunstancias. Una es el haberse estrenado cuando todavía estaban recientes dos producciones sobre el mismo tema: *La Reina de México* (1939) de Fernando Méndez y *La Virgen Morena* (1942) de Gabriel Soria; la otra es su voluntad épica y globalizadora ya implícita en el significativo título. La intriga de *La Virgen que forjó una patria* reúne todos los elementos colaterales de la leyenda: la insoportable opresión de los indios, la bondad de los frailes, la maldad de los encomenderos, todo ello enmarcado en los acontecimientos de 1810, con el cura Hidalgo lanzándose a la rebelión a los gritos de «¡Viva la Virgen de Guadalupe!». Mas antes de hablar del filme de Bracho convendría recordar sus inmediatos precedentes. *La Reina de México* era un filme de cortísimo metraje (unos 40 minutos de duración) que

3. «*Tepeyac* gustó más por el sentimiento católico que por su buena realización»: José Alberto Casillas, «El cine mudo en México y sus precursores», *Excelsior*, 9 de septiembre 1972.

4. Según el especialista Aurelio de los Reyes, Eisenstein se compró (o por lo menos consultó) todos los libros publicados con motivo de la conmemoración (Reyes, 2006: 177-178).

combinaba tomas documentales en la basílica con una recreación sumaria de los hechos milagrosos, y que no despertó una especial atención ni de público ni de crítica, quizá por esta aproximación tan híbrida como modesta. Por ello pasemos a comentar brevemente lo que fue *La Virgen Morena*, contemporánea de la versión de Bracho y que disfrutó de notable éxito comercial.⁵

La Virgen Morena fue una empresa semieclesiástica, en la línea del resurgir religioso consentido por el gobierno de Ávila Camacho. El inspirador fue el jesuita Carlos María de Heredia, que en aquella época se había hecho cierto nombre literario como autor de opúsculos de formación religiosa. A juzgar por unas declaraciones durante el rodaje, el sacerdote tenía unos criterios muy *sui generis* sobre la importancia y actualidad del argumento: «La situación del pueblo mexicano en 1531 era muy semejante a la del yugoslavo en la actualidad: estaba sometido, pero no identificado con sus conquistadores. Y como eso solo podría lograrse con un milagro, vino el milagro de la aparición de la santísima Virgen de Guadalupe, milagro que unió a los mexicanos, que hizo, por decirlo así, nuestra patria».⁶

El guión, que no denota un trabajo profundo de investigación, intenta buscar la concordia entre españoles e indios, dando una de cal y otra de arena para que todo el mundo quede contento. Doña Blanca, la hija del virrey, se desvive por ayudar a los pobres indios, víctimas de las brutalidades del capitán Delgadillo. El joven caudillo azteca Témoc dirige, con más voluntad que resultados, un movimiento de resistencia al invasor. En una escaramuza consigue raptar a doña Blanca, y parece ocioso decir que pronto surge el amor entre ellos, un improbable idilio interracial que ya era el *primum movens* de filmes anteriores, como *Tabaré* de Luis Lezama (1919; según el poema de Juan Zorrilla de San Martín, que fue llevado de nuevo a la pantalla en 1947) o *Tribu* (1935) de Miguel Contreras Torres. El virrey, hombre comprensivo y tolerante (aunque en realidad no sabemos a quién se refiere, pues no hubo virrey en la Nueva España hasta 1535), llega a un acuerdo con Témoc y, paralelamente a esto, el violento Delgadillo muere en noble combate a manos del caudillo azteca. Al mismo tiempo, Juan Diego ha tenido ya sus entrevistas con la Virgen y con el obispo y ha tenido lugar la curación milagrosa de su tío. El clímax tiene lugar en una escena de fuerte sabor teatral, en la que la impresión milagrosa en la saya del indio se revela en presencia de todo el reparto, especialmente aquellos que interpretan a las autoridades (el virrey a la cabeza). La única innovación aportada al asunto es la enfermedad del tío de Juan Diego, habitualmente imprecisa y de causas naturales: aquí es producida por un flechazo envenenado de Témoc, ansioso de vengar la dedicación proselitista del indio a la propagación de la fe cristiana.

5. La popular revista de Los Ángeles *Variety* la cita como uno de los filmes más taquilleros de 1942: Douglas L. Grahame, «42 Was Most Important Year for Mexican Pic Industry», 16 de enero 1943. Para ampliar información sobre el realizador de la película, Gabriel Soria, remito al libro fundamental de Vega Alfaro, 1992.

6. *El Redondel*, México D.F., 6 de septiembre 1942.

La película resultó bastante pesada y torpe, con los restos del Imperio azteca representados por escuálidas reconstrucciones de estudio, salpicadas por toques *déco* muy coyunturales. La interpretación era en general bastante mala, empezando por José Luis Jiménez, que encarna a Juan Diego con todos los rasgos ridículos que se atribuyen habitualmente al personaje (incluido el poner voz aflautada para decir aquello de «señora y niña mía»). El único detalle creativo del filme (aunque pasó bastante desapercibido) fue la participación del músico Julián Carrillo, que introdujo unas tonalidades ultramodernas en los momentos de las apariciones de la Virgen. Realmente la incorporación de un elemento tan audaz contrasta con el convencionalismo que impregna toda la narración.

Antes hemos indicado la importante participación de los estamentos eclesiásticos en la producción del filme. Por si hubiera alguna duda al respecto, el arzobispo de México, monseñor Luis M. Martínez, hizo insertar en los periódicos una carta en la que animaba a los fieles a ver la película; el diario tapatío *El Informador*, que publicaba la carta, remachaba: «Recomendamos a nuestros lectores que no falten a sus deberes de mexicanos y católicos dejando de ver esta magna obra».⁷ El realizador Soria, instalado en España como distribuidor (al frente de la empresa Rey Soria Films), presentó la cinta en Barcelona en agosto de 1947, pero la acogida fue muy poco entusiasta: «Se advierte en todo el film una excelente intención, aunque desde el punto de vista puramente cinematográfico contiene numerosos defectos. La interpretación es muy teatral».⁸

La Virgen que forjó una patria tiene mayores pretensiones, como corresponde a su director, Julio Bracho, casi siempre sobrado de ellas.⁹ Si en el filme anterior el guión lo suministraba un jesuita, aquí es obra de un seglar, pero con unas ideas muy peculiares: René Capistrán Garza, uno de los inspiradores del movimiento cristero de los años veinte, surgido como reacción al anticlericalismo del presidente Calles. El guionista inserta la historia de las apariciones a modo de *flashback*, comenzando el relato en 1810 con las actividades conspiratorias de Hidalgo, Allende y la Corregidora de Querétaro. Descubierta el complot y en peligro su cabeza, Allende tiene todavía tiempo de ponerse a charlar un rato con el padre Hidalgo en la morada de este; el cura, que en lo que parecería un alarde de despiste antimexicano es encarnado por el *gachupín* Julio Villarreal,¹⁰ le explica con un robusto ceceo la historia de la Virgen de Guadalupe

7. *El Informador*, Guadalajara (Jalisco), 16 de abril de 1943.

8. Víctor Pascual, *Imágenes*, Barcelona, núm. 28, septiembre de 1947.

9. Para más información sobre este cineasta, remito al documentado estudio de García Riera, 1986.

10. A pesar de sus modales un tanto teatrales, la crítica fue sumamente elogiosa con el actor español: «(Don Miguel Hidalgo y Costilla) “revive”, esa es la palabra, en la estupenda interpretación de Julio Villarreal, héroe indiscutible del filme. No es posible ni mayor verismo ni una mejor compenetración. Su Hidalgo “habla”». Reseña anónima en *Cinema Reporter*, México D.F., 18 de diciembre de 1942.

a fin de levantarle la moral. La anécdota tradicional viene decorada con incidentes que contribuyen a evocar el ambiente local en los primeros tiempos de dominio español. Asistimos, por ejemplo, a las vejaciones que tienen que sufrir los aztecas bajo la bota española, celebrando sus ritos en secreto y a merced siempre del capricho de desalmados encomenderos como don Pedro de Alonso, que al igual que muchos de su clase hace vida marital con una indígena pero sin demostrarle excesivo respeto, ya que delante de ella no duda en meter mano a cuanta hembra se cruce en su camino. Para contener esos abusos y salvaguardar el pudor de las nativas, siempre aparece oportunamente fray Martín esgrimiendo su austero crucifijo, única arma que detiene al cristiano: el siempre solvente Domingo Soler repite aquí el papel de fraile «arreglalatodo» que ya había compuesto con gran propiedad en el anterior filme de Bracho, *Historia de un gran amor* (1942).

Pero a pesar de los buenos oficios del padre, los indios no acaban de asimilar la religión del hombre blanco y, cansados de aguantar humillaciones, deciden organizar una matanza de españoles. Uno de los pocos indios que comienza a ver la luz de la fe y que ha sido bautizado con el nombre de Juan Diego, da el soplo al fraile y la conspiración se frustra. Fray Martín, decidido a acabar con los malos tratos al indígena, se embarca hacia España para hablar nada menos que con el emperador Carlos, el cual, convencido por la oratoria del cura, sienta en un momento los cimientos de lo que será el México virreinal: Leyes de Indias, universidades, imprentas y demás aditamentos culturales. Desgraciadamente, el buen fraile no sobrevive a la travesía de regreso, con lo cual se pierde no solo el inicio de la prosperidad novohispana sino también las escenas culminantes de la película, las de la aparición de la Virgen a Juan Diego. Concluida la narración, Hidalgo y Allende se lanzan a la insurrección enarbolando el estandarte de la Virgen de Guadalupe. En vez de la palabra «Fin» vuelve a aparecer el título de la cinta superpuesto a la imagen de los insurgentes, por si alguien no había captado el mensaje.

Lo acartonado y solemne de la realización no es óbice para no reconocer algunos momentos inspirados del filme. Una escena relativamente acertada es aquella en que el príncipe azteca, ante la cruda realidad de su fracaso, estrangula a su hijo primogénito con sus propias manos para que no se convierta en un esclavo: si por un lado reproduce una situación auténtica, por otro refleja la mentalidad criolla que en el fondo tiene a la población precortesiana respecto a unos salvajes sin ley ni moral. En otra escena interesante vemos al despiadado encomendero acariciar tiernamente a su hijo recién nacido hasta que se da cuenta de que, por ser india su madre, es tan esclavo como los que habitualmente marca al fuego: ni corto ni perezoso, don Pedro agarra el hierro al rojo y se lo hinca en el entrecejo ante el pasmo de los presentes.

Detalle a valorar es que el papel de Juan Diego está interpretado por Ramón Navarro, actor nacido en México que fue estrella indiscutible de Hollywood en la gran época del cine mudo (su creación más recordada es el *Ben-Hur* de 1925). Ciertamente que en 1942 su prestigio ya se había eclipsado, pero también lo es que

los buenos modos adquiridos en los estudios norteamericanos parecen haber influido benéficamente en su trabajo, pues compone su personaje de un modo serio y contenido que es de agradecer, ya que, como hemos apuntado antes, las personificaciones de Juan Diego tienden siempre a exagerar las características de ignorancia y humildad hasta hacerlo ridículo. Al volver a los Estados Unidos, Navarro se llevó una copia del filme para promocionarlo pero no parece que consiguiera nada: una crítica aparecida en *Variety* le dedica algunos caritativos elogios pero acaba sentenciando que la producción está, en general, muy lejos de los estándares cualitativos de Hollywood.¹¹

Si *La Virgen Morena* había contado con el *nihil obstat* del arzobispo de México, para *La Virgen que forjó una patria* también se buscó una recomendación eclesiástica, esta vez personificada en el padre José A. Romero, S.J., gerente de la editorial Buena Prensa, que en una carta dirigida a los autores del filme agradecía la invitación al preestreno y loaba las virtudes de su obra: «Los felicito, pues, de todo corazón, y es mi deseo más sincero que esta hermosísima película recorra toda nuestra querida América española y haga sentir a nuestros hermanos de las repúblicas hispanoamericanas lo que sentimos los mexicanos al contemplar el alma de nuestra misma nacionalidad, puesta con tanto tino en la pantalla».¹² Es de suponer que la película recorrería la América española con mayor o menor éxito (más bien lo segundo, ya que ni en su país de origen tuvo mucha aceptación), pero desde luego no consiguió acceder a la «Madre Patria». A pesar de explotar la temática religiosa tan acorde con la mentalidad peninsular de aquellos años, su denuncia de la explotación del indígena y las alusiones a la independencia no debieron caer bien en la administración, que sin embargo dejó pasar *La Virgen Morena*. Realmente el guión no reflejaba un auténtico sentimiento antiespañol, pero la retórica del franquismo era incompatible con cualquier juicio crítico de la Historia patria.

4. La persistencia de la memoria

Las rosas del milagro (1959), dirigida por el actor Julián Soler, es la primera versión en color de la leyenda guadalupana, para la cual se introdujeron algunas novedades en el desarrollo de la intriga: novedades que, por supuesto, no afectaban a la historia principal, que no podía alejarse de los incidentes conocidos y aceptados por el público. El guión se estructura en dos partes bien diferenciadas: la primera, ambientada en los últimos días del imperio azteca, es la más original, pues la segunda es la descripción de las apariciones de 1531, resuelta con la iconografía tradicional que ya habíamos visto en las versiones anteriores. Otra peculiaridad del guión es que el garce entre las dos historias, con la in-

11. «Wear», *Variety*, Los Ángeles, 7 de junio de 1944.

12. *Novedades*, México D.F., 17 de diciembre de 1942.

tervención de Hernán Cortés, rehúye discretamente cualquier alusión peyorativa a la Conquista, quizá buscando una posible distribución en España, cosa que por cierto consiguió.

Primer episodio. En el cielo de la vieja Tenochtitlán (una evidentísima maqueta, por supuesto), Moctezuma observa, alarmado, mucho movimiento estelar, que el sacerdote interpreta como señales de mal agüero. Por otra parte Citlali, hija de Moctezuma, vive un secreto idilio con Nanoatzin, príncipe afable y pacifista de una tribu enemiga: el asunto está condenado al fracaso ya que su padre está absolutamente en contra, igual que el jefe militar azteca, enamorado también de la princesa. Como es habitual en estas evocaciones del México precortesiano, los naturales hablan un castellano solemne y sentencioso y nunca abandonan una insobornable rigidez, como si la naturalidad de movimientos fuera exclusiva de los europeos. Estalla la guerra entre los dos pueblos y Nanoatzin es derrotado y condenado al sacrificio, mientras Moctezuma ofrece la mano de su hija a su general. El día del sacrificio la muchacha se ve obligada a participar en la ceremonia y a contemplar como la sangre de su amado se derrama sobre las rosas blancas colocadas por ella en el altar de la diosa Tonantzin. La misma noche se suicida ingiriendo una pócima mortal y se reúne con su hombre en el Más Allá.

Tras un breve intermedio en que se esboza la llegada de Cortés (interpretado por un actor poco conocido, Manolo Calvo, como un individuo serio y comprensivo) y la liquidación del imperio azteca, se cuenta la historia de Juan Diego, introduciendo en el archisabido relato un detalle que justifique, aunque sea mínimamente, cierta conexión con el capítulo precedente: el indio encuentra las rosas milagrosas en el preciso lugar donde se hallaba el antiguo altar de Tonantzin, allí donde las rosas de la hija de Moctezuma fueron regadas por la sangre de su infortunado amante. De este modo un tanto rebuscado el guión cree establecer una continuidad entre el pasado precortesiano y el México cristiano: el fanatismo y la idolatría que arruinaron el amor puro y noble de dos personas de bien ha sido regenerado por la bendición directa de la Madre de Dios. También alude a un hecho capital en la gestación del sentir religioso mexicano, la identificación más o menos definida de la Virgen María con la diosa Tonantzin. Este filme es uno de los muchos que reflejan la obsesión mexicana por buscar puntos de unión en ambos extremos de esa solución de continuidad que supone la llegada de Cortés. Como hemos dicho más arriba, los hechos del Tepeyac son una especie de infalible solución para todos los problemas dialécticos planteados por las reivindicaciones nacionalistas.

Pasan los años en el cine mexicano pero la devoción guadalupana no cede, como lo demuestra una película de 1976 dirigida por Alfredo Salazar, *La Virgen de Guadalupe*, que lleva de nuevo ante las cámaras la historia con un inmovilismo conceptual y formal que es la mejor explicación de su pervivencia. De hecho, esta versión no es más que un reciclaje bastante literal de *La Virgen Morena* de 1942: la intriga es exactamente la misma, por lo que me remito a líneas anteriores. Aunque ambas versiones rivalizan en pobreza y falta de aliento, la

segunda llega a extremos verdaderamente lamentables. Por ejemplo, el cuartel general del rebelde Témoc es la actual casa-museo de Diego Rivera, el Anahuacalli, y la escena de la batalla está reforzada con *stock shots* provenientes de un filme anterior sobre la Conquista, *Chilam Balam* (1956). También resulta difícil de digerir el *look* «moderno» de los actores, que parecen sacados de una telenovela. Al respecto convendría remarcar que los papeles de azteca son interpretados por actores con rasgos faciales absolutamente europeos; algo común a todas las versiones de la leyenda guadalupana que hemos comentado y que pone tristemente en evidencia las versiones oficialistas que buscan en Cuauhtémoc y sus ancestros las raíces de la mexicanidad.

5. Intentos revisionistas

La aparición en 1976 del remake de *La Virgen Morena* está compensada por otra producción de este mismo año, *Nuevo Mundo*, dirigida por Gabriel Retes. Aunque tiene varios defectos que impiden considerarla una obra maestra, su acercamiento totalmente desmitificador y desintoxicante al sobado asunto lo hace merecedor de atención. La intriga alude claramente a los hechos del Tepeyac, pero cambiando el ambiente y los nombres de los personajes: en un inominado lugar del Nuevo Mundo, en los primeros años de la Conquista, un esforzado fraile comprueba la resistencia de los nativos a abrazar la fe cristiana. En sus conversaciones con el obispo deja clara la disyuntiva que se le plantea a la Iglesia y a España: la conversión a la fuerza o la eliminación total de la población indígena. Lo primero está resultando muy difícil, y lo segundo es de dudosa viabilidad pues supone prescindir de la mano de obra. El fraile (que en el guión se le llama con el impropio —o como mínimo «italianizante»— tratamiento de «don» Pedro) trama un atrevido plan: para atraerse los indígenas a la religión católica necesita crear mitos que ellos puedan asimilar, que interpreten como suyos y no impuestos por el invasor. Convence a un artista nativo para que pinte una imagen de la Virgen dándole rasgos de india y haga creer a sus compatriotas que dicha imagen ha aparecido de forma sobrenatural para protegerles de los abusos, advirtiendo a los españoles que deben portarse bien con los indios pues así lo quiere Ella. El truco surte su efecto: la Virgen Morena queda asimilada a las divinidades precolombinas y los indios pacificados.

De este modo el filme de Retes despoja a la leyenda guadalupana de todo su arsenal divino en aras de una interpretación influida por el materialismo histórico. Los escépticos europeos podemos verlo como una más de las revisiones críticas de la religión católica (o más concretamente, de la organización eclesiástica) producidas en aquellos años por ciertas cinematografías continentales y que habían sido distribuidas sin grandes problemas. Pero en México no lo vieron así: los distribuidores y exhibidores del país, «mexicanos, patriotas y guadalupanos», consideraron que el filme era una ofensa al sentir religioso nacional y le hicieron el boicot más absoluto. De nada sirvió que el director multiplicara

lastimosas declaraciones¹³ negando las similitudes con los milagrosos sucesos tan arraigados en el corazón de los mexicanos: en el D.F. la película tuvo una fugaz explotación en 1978, lo cual supuso como es lógico un descalabro mayúsculo, ya que se trataba de una producción de gran presupuesto; como la financiación corría a cargo de la empresa estatal Conacine, el boicot puede considerarse algo así como un castigo a los devaneos radicales del sexenio echeverrista.¹⁴

Como ya hemos dicho antes, no es un filme redondo. Su peor defecto es el abuso de anacronismos, que acaba por erosionar el conseguido naturalismo de la puesta en escena. Los clérigos razonan con un cinismo muy moderno, y lo mismo puede decirse del personaje de don Diego, ex encomendero decidido a vivir en paz y armonía con los indios, respetando sus creencias. También resulta forzado el final, donde el pintor indígena, la modelo y después el fraile son asesinados a tiros de arcabuz por orden de la autoridad civil y eclesiástica a fin de que no queden testigos de la falsedad del milagro. Además hay abundantes errores de ambientación, como mostrar una bandera española monárquica actual, «roja y gualda», o indios quemados en autos de fe; también es objetable que el fraile se declare miembro de la «Santa Hermandad», que era una organización policial sin atribuciones religiosas (supongo que se refieren al Santo Oficio). Errores tan de bulto desdibujan un poco el rigor del filme, si bien podría ser que fueran deliberados para hacer más fantástico el ambiente. Pero a pesar de estos fallos es una obra muy estimable, con una factura técnica poco habitual en las películas mexicanas. A nivel formal es de una gran brillantez, con uso de planos largos muy elegantes, buen manejo de las escenas de espectáculo y un enfático fondo musical de Raúl Lavista (un superviviente de la gran época del cine mexicano) que mezcla el «Dies Irae» con temas propios creados en 1949 para *Felipe de Jesús*, una pseudobiografía del santo novohispano que realizó Julio Bracho.

En cuanto al contenido, aunque se le pueden reprochar fallos en lo accesorio, acierta de pleno en la intención, ya que su versión de los hechos tiene grandes visos de verosimilitud y ninguna persona con sentimientos religiosos debe sentirse ofendida: poca cosa sería una fe que necesita imprescindiblemente apariciones sobrenaturales, rosas instantáneas y curaciones milagrosas para mantenerse. Porque lo cierto es que casi todos los puntos «conflictivos» que toca el guión

13. «La película está hecha desde un punto de vista ortodoxo, no es histórica, es una interpretación libre que se ubica en Latinoamérica. De ninguna manera ofende ni falta al respeto a creencia alguna, aunque hay quienes podrían estar de acuerdo o no con ella [...] No es a la Virgen de Guadalupe a la que el filme hace referencia, ni siquiera se trata de establecer similitudes; se trata de la invención de un mito. Cada quien lo interpreta e identifica a su manera, aunque no se puede evitar que el público haga esa referencia», *El Heraldo*, México D.F., 29 de marzo de 1986.

14. En realidad el perjudicado no fue solo el organismo estatal, sino también el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (S.T.P.C.), que participó en la producción. Se preguntaba Retes en 1986: «¿Por qué el Estado no se da la oportunidad de recuperar lo que invirtió en una película que desde el principio estuvo concebida para también generar una buena cantidad de divisas?», *La Jornada*, México D.F., 21 de marzo de 1986.

tienen constatación histórica: ya dijimos antes que los franciscanos siempre desconfiaron de la veracidad de las apariciones, y a esto podemos añadir que en una pesquisa dirigida por el arzobispo de México en 1566, fray Alonso de Montúfar, para precisar las bases del culto guadalupano, se hace constar que la imagen venerada no había aparecido de forma sobrenatural sino que era obra de un pintor indio de gran reputación llamado Marcos; la historia de Juan Diego y las flores fue elaborada posteriormente, recibiendo su forma definitiva en el libro del bachiller Miguel Sánchez *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en México*, publicado en 1648.¹⁵

Tras la polémica generada por el filme de Retes, no extraña que la leyenda de la Virgen de Guadalupe vuelva a desaparecer de los cines. No obstante, en fechas relativamente recientes se han estrenado dos películas que se replantean la misma historia pero desde una perspectiva curiosamente oblicua, evocando el espíritu pero no la letra. La primera de ellas se empezó a rodar en 1992 con el título *La visión absuelta*, pero no se completó hasta mucho más tarde: la primera proyección pública tuvo lugar en Los Ángeles, en el International Film Festival del AFI, el 24 de octubre de 1998, con el título definitivo de *La otra Conquista*. El productor era Álvaro Domingo (uno de los hijos del cantante lírico Plácido Domingo) y el director —además de guionista y responsable del montaje— Salvador Carrasco, un antiguo tenista que estudió cine en su México natal y en Nueva York.

La trama principal de *La otra Conquista* se desarrolla en la Nueva España entre 1526 y 1531. De todos modos, el comienzo, de forma bastante audaz, incluye dos breves secuencias que serían el prólogo y el epílogo; una ambientada en mayo de 1520 en el Templo Mayor de Tenochtitlán, justo después de la matanza perpetrada por los hombres de Alvarado, en la que de entre los cadáveres se levanta un joven azteca que no tardará mucho en encontrar a su madre muerta. Su alarido de dolor empalma con la otra escena, situada en 1548 en Galicia, donde fray Diego de La Coruña ha vuelto de las Indias con la salud muy quebrantada y agoniza murmurando extrañas palabras que los otros religiosos no entienden; una vez muerto, entre sus pertenencias encuentran el fragmento de un códice azteca. Ahora empieza la acción propiamente dicha. Topiltzin —el joven superviviente de la matanza de hace seis años— y lo que queda de su familia intentan seguir con los usos y costumbres de su raza. El joven sigue iluminando los bellos códices por los que estaba tan bien considerado en la corte de Moctezuma y, si los dioses lo requieren, se presta a participar en un sacrificio humano, que en este caso es ni más ni menos que el de su novia, que se despide de él sin el menor aspaviento. Pero justo en el momento de arrancar el corazón a la víctima, irrumpe un destacamento español comandado en lo militar por el brusco capitán Quijano y en lo religioso por el franciscano fray Diego de La Coruña. Escandalizados por lo que han visto, los españoles matan al sacerdote y a la abuela de Topiltzin; y a este, que intenta

15. Estas referencias están tomadas del documentadísimo estudio de Lafaye, 1977, especialmente págs. 328-342.

agredir al fraile, lo llevan a presencia de Cortés. En el altar de la Tonantzin colocan una efigie de la Virgen que mira al indio con expresión indescifrable y queman los códices; un fragmento que volaba es retenido por el fraile.

El interrogatorio al indio se hace con la colaboración de la actual concubina de Cortés, Tecuichpo o, en «cristiano», Isabel, que revela la identidad del detenido: es un hijo bastardo de Moctezuma, o sea, su medio hermano, ya que ella también lo era (aparte de esposa de Cuauhtémoc, el último rey azteca). Como Topiltzin le había pegado una pedrada a fray Diego, Cortés decide suavizar el castigo a cambio de que sea catequizado. No obstante, el castigo se convierte en una cruel tortura por obra y gracia del intransigente capitán Quijano y la intervención del hermano de Topiltzin, que ataca a los españoles y es ejecutado en el acto: en vez de con el látigo, los golpes son con cadenas, y de propina le queman las plantas de los pies, suponemos que como homenaje (de Carrasco, no del capitán español) al conocido suplicio de Cuauhtémoc. La estatua de la Virgen que habían traído para estimular la piedad del indio (la misma que hemos visto en la secuencia del sacrificio) llora desconsolada.

Han pasado cinco años. En el convento de Nuestra Señora de la Luz (en realidad el de Acolman, muy cerca de la capital mexicana, que no fue completado hasta 1540), doña Isabel visita a Topiltzin, que ahora se llama Tomás, para darle clases de español, pero en realidad ambos urden un complot contra Cortés, falsificando cartas con su firma para desacreditarlo ante el emperador. Fray Diego se da cuenta y se las arregla para que Isabel no vuelva más, sobre todo después de la sospecha muy fundada de que los dos hermanastros han hecho el amor en una celda del convento: la circunstancia, que no es mera sospecha sino realidad, tiene por fin perpetuar la especie de Moctezuma. Solo por la intriga política, la india va a la cárcel: el conquistador, que la desea todavía, se queda estupefacto cuando ella le dice que espera un hijo y que no es de él. Al enterarse Tomás/Topiltzin de que Tecuichpo/Isabel se ha suicidado en su mazmorra, enloquece y cae en un profundo delirio en el que confunde a la Virgen María de la estatua con su Diosa Madre, Tonantzin. En aquel momento llega al convento precisamente la dichosa estatua, que calma de momento los delirios de Tomás. A partir de este momento, el indio tiene una auténtica fijación por la imagen, y aprovecha cualquier ocasión para visitarla en la sacristía. Fray Diego no acaba de entender esta atracción, hasta el punto de que ordena atarlo por la noche, pero no sirve de nada: en una escena de difícil credibilidad narrativa, Tomás se desata ante las narices de sus guardias, se quita el sayal, recupera el taparrabos que era el «traje típico» de su gente y, subiendo paredes y atravesando ventanas, llega hasta su amada estatua y se la lleva a hombros. En la huida se le cae encima y sufre un tremendo golpe en la cabeza a resultas del cual, muere. Con grandes esfuerzos consiguen separarlos, ya que Tomás tenía sujeta con fuerza sobrehumana a la Virgen; ante la estampa de los dos «amantes» juntos por fin, fray Diego solloza: «¡Que le digan a don Hernando Cortés cómo dos almas tan diferentes pueden fundirse en una a través de la tolerancia y el amor!».

Ya hemos dicho que la producción de este filme fue muy accidentada: con lo rodado en 1992 se pudo montar poco más de media hora, y con este material los esforzados Carrasco y Domingo intentaron conseguir financiación. En 1995, y gracias especialmente a los buenos oficios de Plácido Domingo, se pudo finalizar el rodaje; la posproducción —que se llevó a cabo en Estados Unidos— fue también muy laboriosa, no completándose hasta 1998. Curiosamente, estas vicisitudes no quedan especialmente reflejadas en el resultado final, que aunque sea discutible desde el punto de vista artístico, no se puede negar que tiene un tono bastante homogéneo. La puesta en escena es muy cuidada, con momentos de cierta fuerza formal; ambientación y fotografía son también muy estimables y solo es de lamentar el poco afortunado diseño de la estatua de la Virgen, que parece un cruce entre el maniquí de una tienda de ropa de los años cincuenta y la muñeca inflable del filme de Berlanga *Tamaño natural*; por otra parte, la banda sonora es excelente, sobre todo las contribuciones de Samuel Zyman.¹⁶ La dirección de actores no pasa de discreta, pero la composición de Damián Delgado como Topiltzin es todo un hallazgo, con un físico muy verosímil que no tiene nada que ver con los improbables galanes de telenovela a los que se suele recurrir para encarnar a los indígenas americanos.

Pero si en el plano formal el filme aprueba con nota, el contenido no acaba de convencer. Algunas situaciones del guión tienen unas referencias cinematográficas, deliberadas o accidentales, algo embarazosas: las visitas de Topiltzin a la sacristía para ver a la Virgen nos traen el impropio recuerdo de *Marcelino pan y vino*, y su desafortunado secuestro de la estatua nos recuerda —todavía peor— ¡a *King Kong*! En otro orden de cosas, la tergiversación de los hechos históricos es a veces demasiado tramposa para surtir efecto: especialmente llamativa es la forma tan idealizada de presentar a Tecuichpo/Isabel como princesa orgullosa y resentida, fiel al recuerdo de su heroico marido Cuauhtémoc, vilmente asesinado por Cortés (al que aquí se le llama Hernando, esto sí con buen rigor histórico ya que la contracción «Hernán» es muy posterior). De entrada conviene advertir que el caudillo azteca, nada más casarse con ella, lo primero que hizo fue asesinar sin contemplaciones a su hermano tullido, lo cual no es precisamente una prueba de buenos sentimientos; y por lo que se refiere a Isabel como amante de Cortés, murió en 1551 (o sea, *veinte años después* de los hechos narrados en el filme) en desahogada posición económica, pero como estos datos biográficos no le convienen a Carrasco, le inventa un trágico y truculento destino, víctima de la crueldad española.

De todos modos, estos detalles pueden considerarse secundarios. Lo más difícil de digerir de *La otra Conquista* es su mensaje, que además no queda nada claro por culpa de un léxico confuso y anacrónico: el término «tolerancia»

16. Tanto en la escenografía como en la música, no obstante, se cuelan anacronismos: los escenarios naturales escogidos son casi todos posteriores a la época, y lo mismo puede decirse de la utilización de Bach. En los títulos del final, Plácido Domingo canta una preciosa aria con versos del propio Salvador Carrasco.

en boca de un fraile del siglo xvi, por ejemplo, produce una extraña sensación de incomodidad. La manera de afrontar el hecho religioso es también desconcertante: Carrasco denuncia la imposición del cristianismo a los indígenas americanos —y en algunos momentos, con bastante agudeza—, pero nunca se llega a una auténtica crítica de la religión, entendida esta, valga la aclaración, como un «concepto genérico». La tesis básica de la película no es, desde luego, nada marxista: el sentir religioso es fundamental para el ser humano, aunque no se ajuste a los patrones de ortodoxia de una religión en particular; que Topiltzin ame a la Virgen María porque la identifica con su Diosa Madre es tan legítimo —y necesario— como lo sería que fray Diego, llegado el momento, adorara a un dios azteca. En el fondo, parece decir Carrasco, todas las religiones son iguales y todas son buenas, razonamiento que no puede convencer a los agnósticos, pero tampoco a los seguidores fervientes de un determinado credo...

En México, *La otra Conquista* fue distribuida con cierto éxito unos meses después de su presentación en Los Ángeles. La crítica fue sorprendentemente elogiosa, aunque también bastante imprecisa; solo el siempre incisivo y barroco Ayala Blanco puso el dedo en la llaga de las contradicciones inherentes al mensaje emitido por el filme: «un alucine de cine esteticista, [...] una ilustración perfecta del aforismo “los bárbaros son los otros” que equilibraría la mutua inculpación a las crueles costumbres precortesianas y a la crueldad voraz de los civilizadores españoles [...], un delirio grandilocuente sin atenuantes, una serie de inofensivas bienintencionadas ejemplares mistificaciones místico-históricoficcionales que remiten más a Laszlo Passuth (*El dios de la lluvia llora sobre México*) que a *best sellers* mundiales tipo *Azteca*, una recreación azteca con mentalidad de extranjero internacionalista (o mexicano acomplejado) respondiendo a una arcaica (o demasiado avanzada) concepción no-realista del cine, un indigesto amasijo de idealistas idealizantes patrióticos lugares comunes clasedieros sobre la Raza de Bronce...».¹⁷

Pese a las objeciones apuntadas, la obra de Carrasco y Domingo puede considerarse una obra maestra comparada con otra realizada inmediatamente después de tema similar, *Ave María* (1999), coproducción mexicano-española dirigida por Eduardo Rossof¹⁸ remotamente inspirada en *Yo la peor de todas*, aquella espléndida evocación de la vida de sor Juana Inés de la Cruz rodada en la Argentina por María Luisa Bemberg nueve años antes. La acción comienza en 1659, en una misión de un lugar innominado de la Nueva España. Un grupo de frailes se dedica a elaborar mapas terrestres y astronómicos bajo la dirección de la bella y sabia María Inés, hija del duque de Cádiz, protector del

17. Jorge Anaya Blanco, «Carrasco y el oratorio flamígero». *El Financiero*, México D.F., 5 de abril de 1999.

18. Judío mexicano formado en Tel Aviv, más conocido como productor; su segunda realización, *Sangre de familia*, tuvo una gestación muy atribulada: comenzó en julio de 2009 y no vio la luz hasta marzo de 2012, cuando fue presentada en el Festival de Guadalajara.

establecimiento. En realidad, María era el fruto de unas relaciones no reglamentadas del duque con una indígena, pero la muchacha supo cautivar al padre con su gracia e inteligencia y consiguió ocupar un puesto de favor en la misión, donde, a pesar de ser novicia, puede lucir vestidos tan elegantes como escotados. Según dicen otros personajes, es la mujer que más sabe de astronomía, matemáticas y ciencias naturales en el país, pero esta sabiduría no es bien vista por algunos de los frailes que se ven obligados a trabajar a sus órdenes, en especial el adusto padre Cuña, que no soporta que una mujer tenga más categoría social y poder que él. Tampoco despierta demasiada simpatía en una de las cuatro monjas que hacen de criadas y cocineras de los padres, sor Adelina, que no duda en chivarse al padre Serra, el superior, sobre supuestos pecados de lascivia y orgullo. La situación de María, sin duda tensa pero aliviada por la dependencia que los curas tienen de su padre, se trunca definitivamente cuando llega una carta de la metrópoli informando que el duque de Cádiz ha perdido el favor del rey y se ha suicidado. María no solo tiene que sufrir el dolor de su orfandad sino también ser degradada de su privilegiada posición: es obligada a hacer las tareas más bajas y sus libros e instrumentos científicos son destruidos. El shock es tan intenso que le hace perder, aparentemente, la razón: empieza a escuchar voces que le hablan en la lengua de su madre y experimenta la imperiosa necesidad de volver a la aldea indígena donde viven sus familiares. A cambio de ceder la relativamente cuantiosa fortuna que el duque le ha dejado en herencia, consigue que el padre Serra la deje marchar.

En la aldea se encuentra con que la «enfermedad española» (la viruela) está diezmando a sus compatriotas, y se dedica con gran celo a cuidarlos. Mientras, en la misión, el ambicioso padre Cuña envenena a Serra y toma el mando. Las monjas deciden contárselo a María, y sor Adelina se ofrece a llevar el mensaje. Al reencontrarse y ver que la exiliada es una especie de santa para los indios, la monja le pide perdón y ambas mujeres se reconcilian, hasta el punto de quedarse a vivir juntas. La desertión de sor Adelina anima a sus hermanas a seguirla, sobre todo después de que sor Úrsula, la mayor de todas, haya descubierto el envenenamiento del padre Serra al ver que el ratoncito al que el difunto había dado a beber el jerez que le ofrecía el malévolo Cuña también ha pasado a mejor vida. En la misión, Cuña está cada vez más molesto por los rumores que llegan de la conducta de María Inés y de la alta estima en que la tienen los indios, y comienza a tramar para perderla. Se persona en el poblado para asustar a las monjas y vencer la resistencia de María, pero ante su agresiva actitud uno de los indios está a punto de matarlo: es la gota que rebosa el vaso. Acusa formalmente a María de brujería y no cesa hasta llevarla a la hoguera, con la complicidad de la autoridad militar local, un tal «general Guerra».

Un antiguo pretendiente de María y el padre Miguel —un monje que ha caído en el escepticismo, también atraído por la joven—, que no han podido salvarla, intentan vengarla pero alguien se les adelanta: sor Úrsula ya le ha servido a Cuña los restos del jerez envenenado y lo ha enviado al otro barrio. En aquel

momento llega el «prelado» que tanto esperaba el padre Serra para que le diera la autorización para construir una catedral y se encuentra con que los indios adoran a la muerta como una reencarnación de la Virgen. El padre Miguel le sugiere que elaboren una leyenda como la de la Guadalupeana, empezando por un cuadro que represente a la mártir como la Virgen: «Pero María era mestiza», se queja el obispo; «Mejor», le dice Miguel, «porque así tenderemos un puente entre los españoles y los indígenas». Este final, ocioso es decirlo, es un calco torpe y apresurado del antes citado *Nuevo Mundo*.

En esta sinopsis ya se reflejan las insuficiencias del filme, derivadas de un conocimiento muy superficial de la vida en la Nueva España del siglo xvii: imposible encontrar menos verosimilitud en ese convento en el que frailes y monjas hacen vida en común, con ese padre Serra obsesionado por que le permitan construir una catedral en un lugar alejado de cualquier núcleo urbano; además se habla de «colonias», término que no se empezó a utilizar hasta mucho más tarde, y no podemos olvidarnos de la ridícula guarnición de apenas media docena de hombres (de hecho, nunca se ven más de tres juntos) bajo el mando de un llamado «general» de mugroso aspecto. Y lo más improbable de todo, la heroína, esa mujer tan culta como presuntuosa, totalmente fuera de lugar en una época en que el mérito más admirado en el sexo femenino era la discreción, y con el agravante de que la actriz que la encarna es un fallo absoluto de cásting, una guapita de telenovela sin ninguna personalidad y solo pendiente de potenciar sus encantos físicos: especialmente hilarante resulta la escena en que, después de ser degradada, se pone a fregar el suelo de la iglesia con un escote de vértigo.

En realidad no hay nada salvable en esta película, que por cierto fue totalmente despreciada por crítica y público tanto en México como en España. Guión y dirección son de una indescriptible chapucería, culminada con un final sensacionalista destinado a denunciar la crueldad de los conquistadores y que empalma un dislate tras otro: los soldados que dan a los indios, como gran regalo de la Corona, mantas infectadas por enfermos de viruela; la violación de María por el «general» y su posterior quema por bruja, todo ello rematado por el detalle, tan fugaz como alucinante de puro estúpido, del soldado que apuñala a sor Adelina sin el menor motivo. Como colofón, recordar el *coup de grâce* asestado a la versión comercializada en España: el coproductor local, ante la perspectiva de que el espectador abandonara la sala en el momento en que oyera el acento mexicano de los actores —la publicidad estaba engañosamente basada en los nombres de Ana Torrent (sor Adelina) y Juan Diego Botto (fray Miguel)—, puso a todo el reparto voces de castellano de doblaje, con el lamentable resultado que era de esperar. Quizá la única aportación artística de mérito a esta *débâcle* es la atmosférica banda sonora, obra del catalán Carles Cases.

6. La vuelta del integrista

Después de estas aproximaciones, no diremos «descreídas» pero como mínimo críticas, la Guadalupana desaparece de las pantallas hasta 2006,¹⁹ en un *come-back* decididamente «integrista» que no admite el menor desvío de lo que la religiosidad popular admite como cierto: titulada sin la menor ambigüedad *Guadalupe*, esta nueva interpretación de la conocida historia, dirigida por el desconocido Santiago Parra (ecuatoriano nacionalizado francés), se rodó bajo la estricta supervisión del Instituto Superior de Estudios Guadalupanos. Las primeras informaciones aparecidas en la prensa sugerían más bien un enfoque de «fanta-religión» a lo *Código Da Vinci*, cuya versión cinematográfica se acababa de estrenar en aquel momento; por ejemplo, un artículo firmado por César Huerta utilizaba el siguiente titular: «La Guadalupana “revela” secretos. Pretende la cinta de Santiago Parra descubrir la verdad sobre las apariciones».²⁰ Lo que venía después, la verdad, frustraba bastante tan intrigantes premisas y descubría las auténticas intenciones del proyecto en las declaraciones de algunos de sus responsables; primero era uno de los productores, Roberto Giroud, quien afirmaba que «se han hecho muchas películas, pero esta no trata sobre las apariciones, sino de lo que hay detrás. Los protagonistas van descubriendo científicamente que la virgen nos habla de vivir en armonía y en paz, tener fe y esperanza. El Instituto de Estudios Guadalupanos nos ha estado asesorando, el padre Eduardo Chávez ha ayudado mucho para que en nada nos equivoquemos y esté documentado todo», y después el actor Eric del Castillo (que interpretaba un papel de colaboración) se pronunciaba ideológicamente: «Quien no crea en la Virgen, pues allá ellos, es su problema; habemos quienes sí la vemos como una imagen adorable. Cuando me enteré de qué trataba la película, dije: ¡hasta gratis la hago!».

Como si quisiéramos volver a los tiempos de aquel *Tepeyac* de 1917, *Guadalupe* mezcla los hechos de 1531 (narrados de forma bastante lineal y poco imaginativa) con una historia contemporánea, algo más elaborada aunque en definitiva igualmente elemental. Dos hermanos españoles huérfanos, José María y Mercedes, vienen a México como arqueólogos a investigar unas imprecisas teorías científicas sobre las apariciones y acaban descubriendo la verdad sobre el abandono y muerte de sus padres y cómo la Virgen de Guadalupe influyó en los dramáticos antecedentes... La simplicidad de la trama, curiosamente, no le impide caer en la incoherencia más supina a base de introducir una serie de hechos y personajes sin el más mínimo interés (personal y, lo que es peor, narrativo), como no sea el de vehicular de modo transparente una serie de mensajes preconcebidos, básicamente la exaltación de los valores familiares — José María descuida a su mujer y sus hijos y acaba arrepentido en medio de los peregrini-

19. Evidentemente, no incluyo en esta relación *Morenita – El escándalo* (2008) del jalisciense Alan Jonnson, pues por mucho que en la trama tenga un papel importante la Virgen de Guadalupe (su efigie, para ser exactos) no incluye ninguna referencia de tipo histórico.

20. *El Universal*, México D.F., 14 de julio de 2006.

nos de la basílica; su amigo Diego, arqueólogo mexicano hijo de familia numerosa y devotísima, se declara a Mercedes de la forma más honesta posible— y la armonía entre las religiones, incorporando el pintoresco personaje del «judío guadalupano» (que el veterano Pedro Armendáriz compone con encomiable aplomo) así como un neoyorquino musulmán al que se nos presenta como as de la tecnología, en unas incomprensibles escenas, cuadrando con un ordenador galaxias y constelaciones sobre una imagen de la Virgen de Guadalupe de las que después ya no se nos da la menor explicación.

Por decirlo de una vez, la película es un batiburrillo que no sabes si tomarte en serio o como una parodia involuntaria. Si exceptuamos la muy aceptable composición de José Carlos Ruiz como Juan Diego (al que por primera vez se le hace hablar en náhuatl), no funciona absolutamente nada: del guión ya hemos insinuado su carácter episódico e inconexo, y la dirección es de auténtico principiante; en realidad, no parece que haya ningún profesional en el equipo, y así lo confirman las declaraciones de los principales implicados. El productor Pablo José Barroso reconoce que «no soy productor de cine, soy un empresario mexicano que ha tenido sus dificultades económicas y espirituales para salir adelante. Hace aproximadamente un año tuve una experiencia maravillosa que me acercó mucho a Dios y a la Virgen. Podría decirse que era como el arqueólogo español de la película, yo creyente, pero con un corazón apagado, y que la Virgen lo encendió. A raíz de esta nueva situación, pensé que tenía que hacer algo para la gran pantalla al cumplirse 475 años de la aparición de la Virgen, como homenaje a Ella. Sin duda que ha sido Ella quien puso en mi corazón este proyecto y ha guiado el camino para que se realizara».²¹ La página web del filme (direccionvirtual.com.mx/guadalupe), por otra parte, nos informaba sobre la autora del guión, Tessie Gutiérrez de Picazo, una cubana de clase alta cuyo padre, directivo de la televisión con Batista, tuvo que abandonar el país al triunfar la revolución, aduciendo que «los principios y valores cristianos me impiden manipular la opinión pública y mentir descaradamente sobre lo que realmente está sucediendo en mi país». Instalada toda la familia en México, desarrollaron una fe inquebrantable en la Guadalupana, según explica la propia Tessie: «Mi padre puso nuestras vidas en manos de esta doncella mestiza Madre de Dios y se abandonó a ese amor; [...] enfermó de Parkinson y tenía cáncer en la columna vertebral, le dijeron que tendría grandes dolores y le recetaron unas inyecciones. Siempre encomendado a la Virgen, nunca las utilizó, y falleció contento por él y su familia».

La película se estrenó en México el 30 de noviembre de 2006 y en cines hispanos de los Estados Unidos el 8 de diciembre, al parecer con escasa repercusión (la crítica, por lo menos, la ignoró); de la carrera posterior del director y la guionista no tengo especiales noticias. Aunque una parte del rodaje

21. Entrevista publicada por la agencia de noticias católica Zenit el 11 de diciembre de 2006: «*Guadalupe, una prueba del amor de Dios llevada al cine*». <http://www.zenit.org/article-22031?l=spanish>

tuvo lugar en Cataluña (incluyendo estimulantes vistas de las wagnerianas montañas de Montserrat), con amplia participación de actores locales, en los registros españoles no consta como coproducción. En Madrid se estrenó el 12 de diciembre de 2008 antes de pasar rápidamente al DVD. Barroso y su empresa «Dos Corazones» han seguido promocionando el integrismo católico y en 2012 presentó *Cristiada*, una costosa producción financiada básicamente por los Caballeros de Colón y destinada —como el título ya deja bien claro— a ensalzar la rebelión cristera de los años 1926-1929;²² el elemento más llamativo es el director Dean Wright, cuyo currículum hasta el momento se limitaba al terreno de los efectos infográficos (*Titanic*, *El señor de los anillos*, *Las Crónicas de Narnia...*).

7. Conclusiones

Como corresponde a su carácter de «mito fundacional» del nacionalismo mexicano, la leyenda de la Virgen de Guadalupe ha tenido una presencia importante en el contexto del cine local. Por otra parte, es evidente que algunos de los títulos que hemos comentado responden a una iniciativa ideológica definida. En 1917, *Tepeyac* alertaba sobre el despertar de un sentimiento antirreligioso generado por la revolución, que ciertamente se afirmará en las dos décadas siguientes. Y en 1942, el estreno consecutivo de dos filmes de irreprochable ortodoxia, *La Virgen Morena* y *La Virgen que forjó una patria*, dan constancia de que México «volvía a ser católico» definitivamente.

En el sexenio echeverrista (1970-1976) se fomentará desde el gobierno un cine de tintes progresistas (... pero que no cuestione al partido en el poder, por supuesto)²³ del que es un claro reflejo *Nuevo Mundo*, mientras que en el mismo año 1976,²⁴ *La Virgen de Guadalupe*, reedición sin grandes cambios (aparte del color) de *La Virgen Morena*, podría verse como un nuevo toque de alarma ante un apogeo del escepticismo religioso, esta vez vinculado a cambios espontáneos en la *Weltanschauung* internacional y no a un fenómeno histórico específicamente mexicano.

Finalmente, la *Guadalupe* de 2006 sería la respuesta de los grupos católicos a las tendencias relativistas en materia de religión (cristiana) que han ido imponiéndose en las últimas décadas, aunque su escaso valor artístico y todavía

22. En España se estrenó en abril de 2013 con el título inglés, *For Greater Glory*, para confundirla con un producto hollywoodiano aprovechando la participación de actores como Andy García, Eva Longoria, Rubén Blades y Peter O'Toole.

23. Por ejemplo, hasta 1989 no se pudo rodar una película sobre la matanza de Tlatelolco de 1968, cuyo principal responsable fue precisamente Luis Echeverría, entonces secretario de Gobernación: *Rojo amanecer*, dirigida por Jorge Fons, que a pesar de la muy esmerada discreción con que evocaba el suceso fue muy mal vista por el PRI.

24. A diferencia del filme de Retes, este se estrenó en varios cines céntricos del D.F. en octubre del mismo año, con una aceptable amortización económica.

menor poder de convicción plantean serias dudas sobre la pervivencia de la Guadalupeana en las pantallas.

Bibliografía citada

- ANÓNIMO (1942). *Cinema Reporter*, México D.F., 18 de diciembre.
- AYALA BLANCO, Jorge (1999). «Carrasco y el oratorio flamígero». *El Financiero*, México D.F., 5 de abril.
- CASILLAS, José Alberto (1972). «El cine mudo en México y sus precursores». *Excelsior*, México D.F., 9 de septiembre.
- ESPAÑA, Rafael de (2002). *Las sombras del Encuentro. España y América, cuatro siglos de Historia a través del cine*. Badajoz: Festival de Cine Ibérico.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1986). *Julio Bracho*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara.
- GRAHAME, Douglas L. (1943). «42 Was Most Important Year for Mexican Pic Industry». *Variety*, Los Ángeles, 16 de enero.
- HEREDIA, Carlos María de, S.J. (1942). *El Redondel*. México D.F., 6 de septiembre.
- HUERTA, César (2006). «La Guadalupeana “revela” secretos. Pretende la cinta de Santiago Parra descubrir la verdad sobre las apariciones». *El Universal*, México D.F., 14 de julio.
- LAFAYE Jacques (1977). *Quetzálcoatl y Guadalupe*. México: FCE.
- MARTÍNEZ, Luis M. (1943). Carta publicada en *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, 16 de abril.
- PASCUAL Víctor (1947). *Imágenes*. Barcelona, núm. 28, septiembre.
- RETES, Gabriel (1986). Entrevista en *El Heraldo*, México D.F., 29 de marzo.
- REYES, Aurelio de los (2006). *El nacimiento de «¡Que viva México!»*. México D.F.: UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas.
- ROMERO, José Antonio, S.J. (1942). *Novedades*. México D.F., 17 de diciembre.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la y NAVARRO DE ANDA, Ramiro (1982). *Testimonios históricos guadalupanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (1992). *Gabriel Soría*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara.
- “WEAR.” [seudónimo] (1944). [Sin título]. *Variety*, Los Ángeles, 7 de junio.