

# EL CAMPO SIMBÓLICO-RELIGIOSO EN EL CINE MEXICANO ACTUAL

The symbolic religious field  
in the current Mexican cinema

Aleksandra Jablonska Zaborowska  
Universidad Pedagógica Nacional

**Resumen:** En el artículo se analizan algunas tendencias en la representación de las actitudes sociales hacia la religión católica, y la institución que la representa, en el cine mexicano en el periodo de los últimos 25 años. Dicho periodo ha tenido en México características singulares marcadas, por un lado, por el acercamiento entre el Estado nacional y el Vaticano y, por el otro, por una serie de escándalos de corrupción en que se vio envuelta la propia institución. Visto el problema desde lado social, en México se ha podido observar una creciente secularización de la sociedad, así como el desarrollo de formas de religiosidad particulares cada vez más alejadas de la ortodoxia religiosa. Las películas analizadas han sido producidas entre 1998 y 2012 y se han escogido estas en particular con el objetivo de mostrar algunas tendencias contrastantes: las denuncias de corrupción de la jerarquía eclesiástica *versus* la presencia de los sacerdotes vinculados con la Teología de la Liberación y la defensa de los derechos humanos. La presencia del fanatismo religioso que lleva a la destrucción moral, espiritual y hasta física *versus* formas diferentes de apropiación de la religiosidad, que permiten una liberación espiritual de los sujetos.

**Palabras clave:** Religión católica, Cine mexicano, Simbolismo

**Abstract:** The article discusses some trends in the representation of social attitudes towards the Catholic religion and the institution that represents, in Mexican cinema in the period of the last 25 years. This period has unique characteristics in Mexico marked, first, by the rapprochement between the national government and the Vatican and on the other by a series of corruption scandals that engulfed the institution itself. From a social perspective, in Mexico has been observed a growing secularization of society and the development of particular forms of religiosity, increasingly out of religious orthodoxy. The films analyzed were produced between 1998 and 2012 to show some contrasting trends: allegations of corruption against the ecclesiastical hierarchy, versus the presence of the priests associated with liberation theology and defense of human rights. The presence of religious fanaticism, leads to moral, spiritual and even physical de-

struction, versus different forms of appropriation, of religiosity, allowing a spiritual liberation of subjects.

**Keywords:** Catholic religion, Mexican cinema, symbolism

## Introducción

En el presente artículo empleo un enfoque hermenéutico de análisis, centrado fundamentalmente en la consideración de las culturas como sistemas simbólicos relativamente consistentes. Puesto que su objetivo específico es estudiar cómo el catolicismo es representado en las películas mexicanas producidas recientemente, entre 1998 y el momento actual, esta perspectiva tiene la ventaja de examinar de qué manera un sistema simbólico afecta al otro o, dicho con mayor precisión, cómo el simbolismo religioso se manifiesta en las películas, entendidas en su dimensión interpretativa y simbólica.

En este sentido consideraremos los films como determinadas formas de conocimiento del mundo que no copian una supuesta *realidad externa* sino que la *constituyen* dando cuenta de nuestro modo de vida. En otras palabras, la premisa de la que partimos es que los cineastas incorporan el simbolismo religioso en sus películas no necesariamente de forma consciente y premeditada, sino que, muchas veces, este aparece ligado a su forma de percibir el mundo y a su inserción en un contexto social particular.

Ahora bien, las transformaciones que ha sufrido el catolicismo en México no pueden ser comprendidas cabalmente con las categorías conceptuales provenientes de Occidente, puesto que su configuración histórica ha obedecido a factores particulares de su recepción y a diversos momentos de cambio; por un lado, las relaciones entre la Iglesia y el Estado y, por el otro, las transformaciones sociales y culturales que fueron alterando las formas de lealtad institucional de los creyentes y sus formas de experimentar la religiosidad en la vida cotidiana.

Dichas categorías, como plantea Elio Masferrer (2009: 29), solo consideraban como legítimas las instituciones y propuestas religiosas que provenían de los centros hegemónicos y consideraban como «religiones populares» las demás manifestaciones propias de las culturas colonizadas. Esta homogeneización de diversos sistemas religiosos no ha permitido comprender cabalmente su configuración específica. Dicha variedad puede encontrarse justamente en las películas mexicanas que dan cuenta de una diversidad de actitudes frente a las creencias en lo sagrado, distintas formas de recrear lo religioso.

El periodo elegido para este estudio está altamente impregnado de cambios que afectaron directa o indirectamente las prácticas religiosas. Por una parte el Estado mexicano, tradicionalmente alejado de la Iglesia, decidió estrechar sus lazos con el Vaticano y la jerarquía católica nacional, a partir del reconocimiento de que el modelo de gobierno postrevolucionario se había agotado y bajo las presio-

nes de la globalización. Es importante señalar que, en junio de 1926, el presidente de México Plutarco Elías Calles promovió una ley que limitaba la influencia de la Iglesia Católica Apostólica y Romana en México. En su lugar se promovió la creación de la Iglesia Católica Apostólica Mexicana, una iglesia cismada de la autoridad de Roma y del papa. Asimismo se crearon diversas leyes anticlericales estatales, que decretaban que todos los sacerdotes debían estar casados y tener más de cuarenta años de edad, y limitaban el número de sacerdotes a uno por cada seis mil habitantes. Dicha ley era una expresión del jacobinismo revolucionario del llamado Grupo Sonora, sector político que al imponer su poder se caracterizó por un extremo anticlericalismo como forma directa de establecer su hegemonía (Avitia, 2000). En 1992 se puso fin a estas leyes mediante una serie de reformas constitucionales, restableciendo las relaciones con el Vaticano (en realidad estas se restablecieron en 1979, fecha de la primera visita del papa Juan Pablo II a México) y devolviendo a las asociaciones religiosas el derecho de poseer bienes raíces y dotándolos de algunos derechos políticos (Masferrer, 2009: 90-96).

Por otro lado, los movimientos sociales indígenas, el creciente desempleo y las consecuentes migraciones, la cada vez mayor inseguridad provocada tanto por la debilidad del Estado como por la expansión de diversos grupos criminales en el territorio nacional, fueron generando experiencias inéditas para millones de personas que habitaban el territorio nacional. El horror se volvió cotidiano. Los feminicidios, los secuestros y asesinatos de los migrantes, todos impunes, llenaron las primeras planas de los periódicos, los noticiarios televisivos y las pantallas de cine. Los aparatos de procuración de justicia voltearon para el otro lado. La Iglesia contestó de diversas maneras. Una gran parte de ella con indiferencia, pero otra parte intentó aliviar el creciente malestar y se puso del lado de las víctimas.

Tampoco los creyentes reaccionaron de la misma manera: algunos se alejaron de la institución y de sus rituales aunque conservaron algunas prácticas que ahora realizaban en la intimidad; otros abandonaron todas las prácticas que dictaba la Iglesia y se refugiaron en una suerte de espiritualidad que tenía diferentes fuentes, desde el cristianismo antiguo hasta las cosmovisiones indígenas. Pero también hubo quienes permanecieron en la Iglesia y fueron adaptando sus rituales a las nuevas necesidades y circunstancias. Finalmente, algunos se acercaron a los sacerdotes que les ofrecían ayuda material y jurídica, no tanto por sus creencias, sino por encontrarse en una situación de desamparo total. Veamos cómo ha hablado de ello el cine mexicano.

## **1. La Iglesia católica y sus protagonistas: de la corrupción a la redención**

En el periodo estudiado la Iglesia católica en México fue sometida a un mayor escrutinio por parte de los medios de comunicación y de la feligresía. Algunos escándalos relacionados con las finanzas de la Basílica de Guadalupe, otros

relativos a los presuntos nexos de la jerarquía católica con los cárteles de droga y con la pederastia, provocaron una creciente desconfianza hacia la institución.

La película que dirigió una mirada mordaz a la Iglesia fue *El crimen del Padre Amaro* (2002), dirigida por Carlos Carrera y guión de Vicente Leñero, basada en la novela homónima de Eça de Queirós (1875). El film adaptó el contexto portugués del siglo XIX al del México actual. Este film narra la historia de un joven cura que es asignado a una diócesis para aprender su oficio inmediatamente después de haber concluido sus estudios. El padre Amaro (Gael García Bernal) llega a Los Reyes recomendado por el obispo (Ernesto Gómez Cruz) y es puesto bajo la custodia de un sacerdote *gachupín*, el padre Benito (Sancho Gracia). Gachupín es un término que refiere a españoles peninsulares vistos en Hispanoamérica con cierto desprecio. Al parecer, la palabra se extendió con éxito a partir de los siglos XVI y XVII para designar al español advenedizo, en contraposición al criollo establecido; según algunos autores reflejaba el «resentimiento criollo» (Dorantes, 1987).

Amaro es presentado al inicio del film como un joven bienintencionado, desprendido y sinceramente interesado en trabajar para el pueblo al que fue asignado. Sin embargo pronto descubre que los curas que lo rodean difícilmente se conducen de acuerdo con las enseñanzas del Evangelio. Su superior, Benito, comparte su recámara con una mujer y tiene relaciones estrechas tanto con las autoridades civiles y religiosas, como con una familia de narcotraficantes, lo que le permite hacer jugosos negocios.

Amaro, quien cree que el celibato debe ser opcional, pronto es seducido por Amelia (Ana Claudia Talancón), hija de la amante de Benito. A partir de entonces actúa con doble moral y extremo cinismo y empieza a usar a los habitantes del pueblo de acuerdo con sus intereses personales. Provoca el despido de un joven periodista que había denunciado las relaciones de la Iglesia local con el narcotráfico, corre al sacristán de la iglesia por haber denunciado sus relaciones amorosas con Amelia, convence a la muchacha de abortar en una clínica clandestina, intervención que provoca su muerte. En la escena final, completamente sereno, oficia la misa de defunción de su ex amante.

La edición del film subraya constantemente las transgresiones cometidas tanto por los curas como por los feligreses. En una escena, que causó un escándalo mayúsculo sobre todo en los grupos católicos de la derecha mexicana, Amaro cubre con el manto de la Virgen el cuerpo desnudo de su amante. Hubo peticiones de censurar esta escena e incluso de prohibir la exhibición del film por parte de organizaciones de derecha católica como ProVida, Falange Mexicana, A Favor de lo Mejor (Montaño, 2002).

En otras, los jóvenes se besan apasionadamente en la iglesia: en el fondo de la imagen se ve a Cristo crucificado. Entre los creyentes se encuentra Dionisia, una vieja que asiste siempre a misas, roba dinero del canasto en que se recogen las limosnas, en su casa junta las figuras de los santos con muñecos mutilados que sugieren la práctica de magia negra, le ofrece la hostia, «el cuerpo de

Cristo», a un gato y lleva a los jóvenes a la clínica clandestina, previo pago, donde le práctica un aborto a Amelia.

**Fotograma de *El padre Amaro* (2002). Carlos Carrera, México.**



En suma, la película teje un discurso sobre la corrupción generalizada en México, en que participan las autoridades civiles, representadas por el presidente municipal y su esposa, la jerarquía eclesiástica, los cárteles de narcotráfico y los feligreses. El contrapunto para esta sociedad corrompida lo constituye, por una parte, el joven periodista y su padre, este último, un declarado anticlerical, quien reúne pruebas sobre los actos ilícitos de la Iglesia, y, por la otra, el padre Natalio (Damián Alcázar), adepto de la Teología de la Liberación, quien convive con una comunidad de campesinos buscando su bienestar. Esta actitud, y no la corrupción de la Iglesia, es la que preocupa al obispo, quien finalmente lo despoja de su cargo y lo somete a la excomunión.

Una visión similar aparece en el film *Los pajarracos* (2006, México) de Héctor Hernández y Horacio Rivera, en la que un cura *gachupín* se dedica a los placeres de la carne y usa las limosnas para sus viajes privados de diversión. Él también se relaciona con políticos corruptos y cárteles de droga. Desde luego, es significativo que el cine mexicano deposite las actitudes corruptas y corruptoras en los sacerdotes españoles, de acuerdo con un imaginario de larga data, que expresa probablemente el resentimiento de los mexicanos contra la «conquista espiritual».

El encubrimiento de los crímenes de abuso sexual infantil por parte de los sacerdotes fue abordado por el documental mexicano *Agnus dei, cordero de Dios*, de la directora y guionista Alejandra Sánchez, un extraordinario análisis del

encubrimiento institucional, chantajes religiosos y un diligente control de daños por parte de la más alta jerarquía católica. En estos momentos aparece el libro *Perversidad*, de Ernesto Alcocer, y se estrena la película *Obediencia perfecta* (México, 2014). En el espacio «espectáculos» del periódico *La Jornada* del 4 de julio de 2014, en un mensaje titulado «Obediencia perfecta», el crítico Carlos Bonfil expresó:

Más que una exposición explícita de los abusos o el señalamiento directo de los criminales y sus cómplices [...] lo que importa a Urquiza y a su coguionista Ernesto Alcocer, en cuyo relato homónimo se basa la cinta, es explorar la siniestra manipulación psicológica que padecen las víctimas de abuso. No se quiso insistir en la biografía harto conocida del eminente cura pederasta de Cotija, Michoacán, sino abordar el mecanismo de control espiritual del adolescente seducido que debe agradecer a su violador la ofensa recibida hasta identificarse con él perfectamente y continuar el ciclo de abusos (Bonfil, 2014: 9).

En este contexto de multiplicación de las denuncias fílmicas de la corrupción dentro la Iglesia, constituye una excepción el documental de Alejandra Islas titulado *El Albergue* (2012, México), que se centra en la figura del padre Alejandro Solalinde, un sacerdote que se encuentra en abierta confrontación tanto con la jerarquía eclesiástica como con los distintos niveles del gobierno civil para proteger la vida y los derechos humanos de los migrantes centroamericanos que cruzan México en el techo de un tren para llegar a los Estados Unidos de América. El sacerdote se distancia de la Iglesia y adopta a Cristo como su guía y ejemplo para migrantes, afirmando lo siguiente:

No concibo cómo tener a un Jesús misionero migrante por excelencia, migrante más famoso de la historia, y tengamos una iglesia tan instalada, tan cómoda, y esto va a cambiar, pero ahora me duele la situación de la iglesia porque sé perfectamente que se tiene que abrir, que tiene que aceptar a la mujer... La iglesia que integre a otras iglesias, a los que creen, a los que no creen, los hombres y mujeres de buena voluntad. La iglesia tiene que volver a ser lo que era, a partir de la experiencia de caminar con ellos, una iglesia que sea caminante.

«Aquí nunca vas a encontrar unidad arquitectónica, de estilo o acabados», declara ante la cámara. Nombra el albergue, que se construye poco a poco, prácticamente a lo largo del film, «Hermanos en el camino», y busca no solo crear empatía con las personas que llegan, brindarles comida, lugar para dormir y seguridad, sino también les indica caminos más seguros para que no sean secuestrados y/o les convence para que regresen a sus lugares de origen ante las evidencias de que los migrantes son objeto del delito llamado *trata de personas*, que implica un jugoso negocio para los grupos criminales y los políticos que permiten dicho delito.

Solalinde no se cansa de denunciar las agresiones, de proporcionar los datos sobre los secuestradores y sus casas de seguridad, sin que ninguna autoridad esté dispuesta a actuar en contra de los delincuentes. Es mostrado como un hombre humilde, inteligente y comprometido. Solo cuando oficia misas usa el traje ritual, en la vida cotidiana se viste de manera sencilla e interviene en las

diversas tareas de mantenimiento del albergue que tiene a su cargo con el apoyo de unos cuantos jóvenes. Todos ellos portan como distintivo una pequeña cruz de cuero.

**Fotograma de *El albergue* (2012). Alejandra Islas, México.**



Los migrantes, principalmente hondureños y guatemaltecos, hablan de los motivos que los llevaron a abandonar sus lugares de origen, de su «sueño americano» y de los secuestros, a los que algunos de ellos lograron sobrevivir. Están traumatizados por las torturas, por haber presenciado los asesinatos de sus familiares y amigos. Sus evidentes carencias afectivas las va llenando el padre Solalinde con su empatía y con mensajes religiosos que adapta al contexto de los migrantes, y también con las amistades que se tejen durante la estancia en el albergue, o con los animalitos que adoptan.

La cámara muestra rostros apesadumbrados, a veces llorosos o dibujando una forzada sonrisa. Raras veces se escuchan risas amplias, espontáneas. Subraya las partes de cuerpos que son particularmente importantes para los migrantes: las manos con las que se agarran para no caerse del tren que llaman la Bestia, y los pies, unos pies cansados, lacerados, a veces cercenados en los accidentes. Se repiten las imágenes de los tenis gastados, también lavados recientemente, secándose al sol. De las vías del tren. De la propia Bestia a la que los migrantes esperan con ansiedad, a la que odian, a la que temen.

Las imágenes transmiten la idea de una comunidad en que todos participan de diversas formas: en la propia construcción del albergue, en la limpieza, en la preparación de la comida. Solalinde interviene discretamente para reforzar las actitudes de compartir y corresponsabilizarse de la seguridad de todos. Los protagonistas de la comunidad son el sacerdote y la figura del Cristo crucificado colocado en el centro de la capilla del albergue. En algunos planos aparece la imagen de la Virgen de Guadalupe colocada, al parecer, en el despacho de So-

lalinde. Los migrantes no parecen ser particularmente religiosos. Buscan seguridad, consuelo, apoyo, comida y también asisten a misas, cantan y rezan colectivamente. Una imagen semejante transmiten otros films realizados en el periodo estudiado, dedicados al mismo tema, tales como *De nadie* (2005), dirigida en México por Tim Dirdamal; *La Bestia*, de Pedro Ultras (Estados Unidos / El Salvador / Guatemala / México 2009), y *Sin nombre* (2009) de Cary Joji Fukunaga (Estados Unidos de América y México).

## 2. «El desierto crece» o el fanatismo religioso

En el periodo estudiado se han realizado en México dos películas que se remiten a la guerra cristera: *Desierto adentro* de Rodrigo Plá (guión Abby Kohn y Marc Silverstein, México) y *Los últimos cristeros*, de Matías Meyer (guión Israel Cárdenas y Matías Meyer, México/Holanda, 2011). La película se basa en el libro *Rescoldo, los últimos cristeros*, de Antonio Estrada Muñoz, hijo del coronel Florencio Estrada, jefe cristero de Durango que perdió la vida en 1936 (Avitia, 2000).

En ambos films la referencia al acontecimiento histórico, que tuvo lugar en México entre 1926 y 1929 y, más tarde entre 1934 y 1938, es un pretexto para reflexionar sobre temas diversos: el fanatismo religioso, el vacío moral, el ideal ascético de la soledad. Aunque solo la película de Rodrigo Plá se refiere al *desierto* en su título y al terminar reproduce la sentencia de Friedrich Nietzsche, el film de Meyer incorpora el simbolismo del desierto a lo largo de todo el metraje: «El desierto crece. ¡Ay de aquel que dentro de sí cobija desiertos!».

Dicho simbolismo tiene en las dos películas diferentes matices. En ambas se refiere a la soledad: la de una familia cuyo padre cree que solo aislándose en medio del desierto con sus hijos y construyendo allí una iglesia puede lograr el perdón de Dios; o la de un grupo de cristeros que se resisten a abandonar la lucha, aun después de conocer la amnistía decretada en 1935 en Durango, donde el film está ambientado. Recordemos que la Segunda Rebelión cristera se prolongó en Durango hasta 1941 (Avitia, 2000).

Las cámaras muestran amplios paisajes despoblados, con una vegetación escasa, propia del desierto mexicano; subrayan la distancia que guardan los protagonistas de las poblaciones del norte, su insignificancia frente a panoramas que los absorben y ocultan (*Desierto adentro*). Los territorios montañosos de Durango, con una vegetación pródiga, encubren a un pequeño grupo de militantes bajo el mando del coronel Florencio Estrada (*Los últimos cristeros*).

Hay algo de heroico en los protagonistas de ambos films, que se empeñan en su lucha contra viento y marea. Pero en este heroísmo hay también mucho de fanatismo religioso. La fuerza destructiva de esta fe llevada a sus límites está mucho más subrayada en *Desierto adentro*. Elías (Mario Zaragoza) obliga a sus hijos a permanecer aislados por muchos años, a sabiendas de que la guerra cristera había terminado. Está convencido de que de este modo expiarían las

culpas de su padre y así evitarían la muerte de todos los miembros de la familia. En realidad, los chicos crecen infelices, mueren en accidentes o víctimas de las pestes, o cuando intentan buscar «la señal» del perdón que Elías ansía recibir, tras haber terminado de construir la iglesia, el regalo para Dios. Ya adolescente, Aureliano (Diego Cataño), el protagonista y narrador de la historia, tiene relaciones sexuales con su hermana Michaela (Eileen Yáñez). La violenta separación entre ambos y la negativa de arrepentirse y pedir perdón llevan a la muchacha a la muerte. Elías se suicida y solo sobreviven dos hermanos, perdidos en el mundo y de sí mismos.

En *Los últimos cristeros*, el heroísmo y el fanatismo se conjugan tal vez de manera más sutil. El pequeño grupo de sobrevivientes realmente no tiene ninguna posibilidad frente a un ejército federal que los acecha. Carecen de municiones y de comida. Algunos tratan de convencer al coronel y a los compañeros de aceptar el indulto que se les ofrece acompañado del respeto a sus vidas y donación de tierras e implementos de labranza. Pero el coronel echa el comunicado al fuego y otro de los milicianos declara: «Yo creo que debemos morirnos por Cristo Rey, aunque se enoje el diablo».

Su conducta no es congruente con las enseñanzas de los Evangelios y con los rezos y declaraciones que suelen hacer. Asesinan cruelmente a un humilde campesino para robarle la comida y el aguardiente. Al salir de su casa el coronel comenta: «Debemos ser duros con los enemigos pero no tiranos como lo son ellos. Tenemos que ser honestos en todo. Esto que hacemos no es un robo, no es una venganza por lo que nos han hecho...».

El desierto en su acepción de «vacío existencial, tedio, nihilismo en su sentido abrumador y negativo» (Royo, 2008: 2) está presente en *Desierto adentro*. Esta es la vida que elige Elías y la que impone a sus hijos, y especialmente a Aureliano, a quien encierra desde pequeño en un cuarto con el argumento de que es el más débil y puede morir. El tedio del niño solo se ve aliviado por las visitas del padre, quien le cuenta la historia de la familia para que el niño la pinte en unos pequeños retablos, que después su familia deposita en la iglesia en construcción. La preservación de la memoria, el sentido de culpa y penitencia, y el objetivo de terminar la construcción de la iglesia son los únicos valores que instaura este padre tiránico en su casa. El vacío existencial va matando a sus jóvenes hijos o los hace transgredir las normas «naturales», lo que provoca una ira aún mayor en Elías. Como señala Royo Hernández, dentro del nihilismo:

aún pueden llegar a crecer hermosas plantas, robustas y de sensibilidad extrema, a pesar de las condiciones adversas... Lo extraordinario es precisamente que en la mayor adversidad pueda surgir lo sublime, pero esto no surge gracias a la adversidad sino a pesar de ella (Royo Hernández, 2008: 2).

Este es el caso de Aureliano, que pinta sus retablos, y cuyo atractivo radica más en el sentido que el niño le da a lo que conoce principalmente de oídas y a su empeño para registrar las historias de su familia, que a su calidad «artística». En ocasiones los dibujos se animan y podemos ver los árboles agitados por el

viento, a sus hermanos jugando fuera de la casa, o la iglesia construyéndose hasta ser acabada. Aureliano y su hermana se enamoran y se rebelan contra el padre. Deciden huir juntos, pero Elías los sorprende y encierra a cada uno por separado hasta que no se arrepientan y pidan perdón. Aureliano accede a hacerlo con tal de salir del encierro, pero Michaela es más sensible. Ella representa el alma que al habitar desiertos extremos, en vez de salir robustecida, sufre un deterioro que acaba por matarla.

### 3. La muerte y las creencias religiosas

En los países católicos hegemónicos la presencia de un sacerdote a la hora de la muerte es imprescindible. Pero como decíamos en la introducción a este ensayo, la sociedad mexicana fue colonizada y por tanto sus relaciones con la muerte son más complejas, atravesadas tanto por los elementos de la cultura católica como por los de las diversas culturas originarias. Por si fuera poco, esta peculiar relación de los mexicanos con la muerte fue convertida en un símbolo nacional en la época de la Revolución mexicana de los años 1910 a 1920. La Revolución fue un baño de sangre, que la prensa y los cines extranjeros utilizaron para presentar la violencia mexicana como un defecto nacional proveniente directamente de los aztecas (Leal y Jablonska, 2014). Sin embargo, siguiendo a Lomnitz, la generación de los artistas revolucionarios:

hizo suyas precisamente esas imágenes —del sacrificio azteca, la hilera de calaveras azteca y la vida y la muerte como pareja caprichosa— y encontró en ellas, y en su elaboración ritual durante los «días de muertos», una fuente de orgullo y un proyecto para la revolución modernista de México. Para los artistas del decenio de 1920, la valencia simbólica de la intimidad de México con la muerte fue antitética de la violencia del colonialismo, el imperialismo y la explotación capitalista (Lomnitz, 2006: 42-43).

Por otra parte, en los años recientes los vínculos entre el simbolismo de la muerte y el nacionalismo revolucionario han generado críticas de diversos intelectuales, Guillermo Sheridan y Carlos Monsiváis entre ellos (Sheridan, 2001; Lomnitz, 2006: 50). El cine se ha sumado a estos cuestionamientos en las películas que tratan de la pérdida de un ser querido. El film *El sueño de Lú*, de Hari Sama (México, 2012), nos confronta con la pérdida de un hijo pequeño. Lucía (Úrsula Pruneda) intenta suicidarse y al no conseguirlo prueba a vivir. El proceso es muy doloroso. Lú no consigue trabajar ni salir de casa. Finalmente acude a un grupo de apoyo para madres y padres que han perdido hijos y ahí, poco a poco, logra expresar lo que siente, escucha narraciones de otras tragedias y con altos y bajos consigue hablarle al padre del hijo muerto y juntos realizar un ritual de entierro que consiste en lanzar las cenizas del niño en el Mar de Cortés, donde nadan alegremente las ballenas. Su proceso de elaboración de duelo no tiene ninguna relación con la religión. En un principio Lucía le hace una especie de pequeño altar a su hijo, en cuyo centro está la cajita con sus cenizas,

detrás de la cual coloca la imagen de la Virgen de Guadalupe. Pero en un momento de furia destruye la imagen y la pisotea.

En el grupo de apoyo que sesiona bajo la supervisión de una tanatóloga, hay una pareja cuyo hijo fue secuestrado. Este grupo funciona realmente y lo que ahí declaran los diversos participantes corresponde a sus experiencias reales. No saben si vive o no, no tienen idea de dónde se encuentra él o su cuerpo. El padre expresa en dos ocasiones su insatisfacción con la religión. En la primera ocasión declara sentirse mejor en el grupo de apoyo que en misa. En la segunda, se refiere a la torpeza de los consuelos basados en la creencia en Dios. «¿Por qué Dios quiso llevarse a mi hijo y no al de los que intentan consolarme?», se pregunta.

Es muy diferente el tratamiento del duelo por la pérdida de una hija en una película hecha catorce años antes. Hablamos de la película *Santitos*, de 1998 (dirigida por Alejandro Springall, México/EE.UU./Canadá/Francia), basada en la novela homónima de María Amparo Escandón (Jablonska, 2010: 223-232).

Una vez que le comunican a Esperanza (Dolores Heredia) la supuesta muerte de su hija, la protagonista no busca de inmediato consuelo en la religión sino que recurre a las instituciones para demandar que le despejen sus dudas al respecto. Solo cuando se convence de que dichas instituciones no funcionan, y «recibe el mensaje» de san Judas Tadeo, sus creencias religiosas se convierten en la guía de las siguientes acciones. Pero no se trata de una religiosidad pasiva basada en los rezos y los ruegos. Esperanza entiende que las acciones de los santos son limitadas y que, por lo tanto, debe buscar por sí misma el cumplimiento de sus deseos. De ahí que emprenda el viaje en busca de su hija, tome decisiones, actúe. Pide ayuda a los santos, pero también les reclama, los riñe, establece pactos con ellos. Les atribuye fuerzas sobrenaturales pero también actitudes humanas. Cuando duda todavía de su naciente relación con el luchador, reclama: «¡Ay, san Antonio, no me vayas a estar haciendo una broma pesada con el Ángel Justiciero! Que conste que nunca te he parado de cabeza, así que no tienes por qué hacer que me enamore de él y luego vaya a resultar que nomás está payaseando».

No rinde culto a los santos regionales o locales, sino más bien a figuras de identificación nacional, como la Virgen de Guadalupe y santos que cumplen funciones específicas: san Judas Tadeo, san Antonio y Juan Soldado. Este último fue sacralizado por el pueblo del norte de México como protector de los migrantes. No es reconocido como tal por la Iglesia católica.

Esperanza emprende un viaje pensando que su hija fue en realidad secuestrada, llevándose consigo las figuras de los santos. Transita por hoteles y burdeles que sugieren una especie de paso por el infierno. Pero la protagonista «domestica» estos espacios improvisando una especie de altares, donde quiera que se hospede, mientras conjura cualquier posibilidad de «contaminación» mediante las constantes consultas telefónicas al padre Salvador. Esperanza constituye una suerte de emblema de los grupos itinerantes que se desplazan con sus símbolos religiosos. Al instalarlos se apropian del territorio anónimo

para consagrar mundos de vida más heterogéneos respecto a la práctica oficial de la Iglesia. Como explica René de la Torre, las imágenes y los altares que se colocan en los nuevos espacios responden «a la necesidad de generar nuevos mitos institucionales», todos ellos «basados en modos tradicionales de apropiación simbólica de los territorios de vida, que sirvan como referentes de sentido colectivo, ahí donde la velocidad vivida de manera itinerante fragmenta la posibilidad de continuidad de las interacciones de la vida cotidiana». Así, los *santos* de Esperanza son una especie de objetivaciones culturales de la identidad, ligas emocionales con los lugares de arraigo de la tradición, anclajes de la memoria colectiva. Ello no requiere de la mediación de la pertenencia a una comunidad, sino que se logra a través de prácticas con valores simbólico-expresivos de referencia identitaria (De la Torre, 2002: 402-403).

De la ritualidad católica, la protagonista fílmica acepta las visitas a la iglesia (pero no asiste a misas), la confesión y el culto a los santos. Pero sus «confesiones» no son del todo ortodoxas: se trata más bien de pláticas con un hombre de su confianza y no propiamente de arrepentimientos ni manifestaciones de culpa. Muchas de ellas se hacen por teléfono. Esperanza necesita más bien compartir sus vivencias y dudas.

## Reflexiones finales

El análisis fílmico no conduce necesariamente a las mismas conclusiones que la sociología o la antropología de las religiones. En nuestro análisis destacamos varias visiones en torno a lo religioso que coexisten en el campo cinematográfico mexicano. Sin embargo, también notamos ausencias. Elio Masferrer, un destacado antropólogo de las religiones en América Latina, distingue 14 categorías diferentes de catolicismo en México. Simplificando un poco, las grandes categorías podrían nombrarse como católicos indígenas, católicos mestizos, católicos de la Teología de la Liberación, católicos del Bajío, yucatecos, integristas de clase alta, carismáticos e influidos por el Concilio Vaticano II (Masferrer, 2004: 68-72).

El cine representa solo algunas de estas tendencias. El catolicismo ferviente se sitúa en el pasado, sobre todo durante las dos rebeliones cristeras. Pero este catolicismo no se representa como un ejemplo a seguir, sino como una forma alienante de vivir la religiosidad, como fanatismo que conduce a la destrucción. El momento actual está marcado más bien por la creciente secularización, por una tendencia a la desacralización del mundo. Dimos cuenta de ello al analizar *El sueño de Lu* y al referirnos a las películas sobre los migrantes centroamericanos que cruzan el territorio de México, pero en realidad muchas películas producidas recientemente prescinden por completo de las referencias religiosas.

En México constituye una novedad que la Iglesia sea criticada, que se señalen los vínculos de sus integrantes con el narcotráfico («narcolimosnas»), y se le acuse de encubrir numerosos casos de pederastia en su seno. Los sacerdotes

que se vinculan con las distintas víctimas de una sociedad profundamente corrompida tienen que alejarse de la iglesia, como lo narra, por un lado, *El crimen del Padre Amaro*, y por otro, *El albergue*. Son cada vez menos las películas cuyos protagonistas buscan el reencantamiento del mundo, la resacralización de la vida y, cada vez con mayor frecuencia, ello se lleva a cabo al margen de la Iglesia católica. Son muy pocas las personas que acuden a la institución y, cuando lo hacen, no necesariamente encuentran el consuelo y la protección que buscan (*El crimen del Padre Amaro*). Es difícil saber si los migrantes que acuden a la capilla construida por el sacerdote Solalinde son realmente católicos practicantes, o más bien van a misa como una forma de agradecimiento por todo lo que hace por ellos el cura y también como un modo de sentirse parte de la comunidad que les ofrece un apoyo prácticamente incondicional. De los albergues son expulsadas las personas que toman alcohol o drogas, o molestan a los demás.

Otro aspecto a subrayar es que la religiosidad que se practica no es pasiva. El padre Solalinde hace todo tipo de gestiones para ayudar a los migrantes, desde denunciar los delitos de los que son víctimas ante las autoridades civiles, hasta señalarles rutas más seguras o conseguirles documentos. Tampoco les recomienda pedirle ayuda a Dios, sino más bien cuidar de sí mismos, no correr riesgos excesivos (*El albergue*). Un caso sui géneris lo representa Esperanza, la protagonista de *Santitos*, quien constantemente dialoga, interpela, establece pactos y regaña a los santos.

En suma, aunque el cine no dé cuenta de todos los cambios y tendencias que ha sufrido recientemente el campo simbólico-religioso en México, muestra una complejidad suficientemente rica como para reconocer que las películas reflejan y difunden algunos de los imaginarios más poderosos presentes en nuestra cultura.

## Bibliografía

- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio (2000). *El caudillo sagrado. Historia de las Rebeliones Cristeras en el Estado de Durango*. México: Impresos Castellano.
- BONFIL, Carlos (2014). «Obediencia perfecta», *La Jornada*, 4 de julio, pág. 9.
- CABALLERO, Rufo (2005). *Cine latinoamericano. Un pez que huye. Análisis estético de la producción entre 1991 y 2003*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- DE LA TORRE, René (2002). «Mentalidades religiosas: cambios y comunidades en la Globalización». En De La Peña, G., y Vázquez, L. (coord.). *La antropología socio-cultural en el México del milenio. Búsquedas, encuentros y transiciones*. México: INI/CONACULTA/FCE.
- DORANTES DE CARRANZA, Baltazar (1987). *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa.
- GAYTÁN ALCALÁ, Felipe (2004). *Las semánticas de lo sagrado*. México: FLACSO / Plaza y Valdés.
- JABLONSKA, Aleksandra (2010). *Cristales de tiempo: pasado e identidad en las películas mexicanas contemporáneas*. México: SEP/UPN/CONACYT.

- LEAL, Juan Felipe, y JABLONSKA, Aleksandra (2014). *La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*. México: Juan Pablos / Voyeur.
- LOMNITZ, Claudio (2006). *La idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MASFERRER KAN, Elio (2004). *¿Es de César o es de Dios?* México: UNAM / Plaza y Valdés.
- (2009). *Religión, poder y cultura*. México / Buenos Aires: Libros de la Araucaria.
- MONTAÑO GARFIAS, Ericka (2002). «El crimen del padre Amaro no es un ataque contra la iglesia católica: Carlos Carrera». *La Jornada*, 23 de julio.
- ROYO HERNÁNDEZ, Simón (2008). «Nihilismo y desierto en Nietzsche». *A Parte Rei*. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>.
- SHERIDAN, Guillermo (2001). «Escriben cuentos del 2 de noviembre». *Reforma*, 1 de noviembre.

---

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2014

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2015