

Santos del cine mexicano: biografías autorizadas para un cine industrializado

Saints of Mexican Cinema: Authorized Biographies for an Industrialized Cinema

Santos do cinema mexicano: biografias atualizadas para um cinema industrializado

Saints du cinéma mexicain : biographies autorisées pour un cinéma industrialisé

Святые мексиканского кино: официальные биографии индустриального кино

Flores, Silvia

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
 Universidad de Buenos Aires
 Argentina
silvana.n.flores@hotmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar dos films de temática religiosa, *San Francisco de Asís* (Alberto Gout, 1944) y *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949), producidos por los mexicanos Pedro y Guillermo Calderón, respectivamente. Estas películas, que analizaremos comparativamente, forman parte de un corpus limitado en la extensa trayectoria de estos productores, volcado al desarrollo de hagiografías audiovisuales. Partiendo de las características prototípicas de la cinematografía de corte industrial, ofrecen una variante en la filmografía de estos productores: el empleo y explotación de géneros diversos para la captación de públicos diferenciados. A través del análisis de su narrativa, daremos cuenta de la versatilidad de estas propuestas, considerando que, a la par, los Calderón explotarían masivamente el cine de rumberas, marcando estas dos películas un objetivo contrastado en cuanto a sus públicos destinatarios.

Mientras en este último caso los Calderón hacían transitar a sus espectadores por las vías de la espectacularización de lo “profano”, en el corpus a estudiar, situado en el otro extremo de su programación, existe una raigambre ejemplificadora y didáctica basada en la sublimación religiosa, cuya representación intentará obtener la misma adhesión en otro rango de público.

Palabras clave: México, públicos, cine de géneros, hagiografías.

Abstract

The purpose of this article is to examine two films with religious themes: *San Francisco de Asís* (Alberto Gout, 1944) and *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949), both produced by the Mexicans Pedro and Guillermo Calderón, respectively. These films, which we will analyze comparatively, form part of a limited corpus of audiovisual hagiographies within the extensive trajectory of these producers. Drawing from the prototypical characteristics of industrial cinematography, they present a departure from the usual filmography of the Calderón brothers: the deliberate use and exploitation of diverse genres to engage different audiences. By dissecting their narratives, we aim to highlight the versatility of these cinematic endeavors, considering that they would, simultaneously, heavily capitalized on rumberas cinema in other works. While in the latter case, the Calderón brothers made their viewers sensationalize the “profane”, the films under scrutiny here represent a contrasting objective: rooted in religious sublimation, they seek to evoke a similar response across a different spectrum of viewers.

Keywords: Mexico, audience, genre cinema, hagiographies.

Resumo

O objetivo deste artigo é estudar dois filmes de temática religiosa, São Francisco de Assis (Alberto Gout, 1944) e O capitão de Loyola (José Díaz Morales, 1949), produzidos pelos mexicanos Pedro e Guillermo Calderón, respectivamente. Estes filmes, que analisaremos comparativamente, fazem parte de um corpus limitado na extensa trajetória destes produtores, voltados ao desenvolvimento de hagiografias audiovisuais. Partindo das características prototípicas da cinematografia de corte industrial, oferecem uma variante na filmografia destes produtores: o emprego e a exploração de gêneros diversos para a capacitação de públicos diferenciados. Através da análise da sua narrativa, daremos conta da

versatilidade destas propostas, considerando que, à par, dos Calderón explorariam massivamente o cinema de rumbeiras, marcando estes dois filmes um objetivo contrastado em relação aos seus públicos destinatários. No entanto neste último caso os Calderón faziam transitar aos seus espectadores pelas vias da espetacularização do “profano”, no corpus a estudar, localizado no outro extremo da sua propagação, existe um raizame exemplificadora e didática baseada na sublimação religiosa, cuja representação tentará obter a mesma adesão em outra faixa de público.

Palavras chaves: México, públicos, vinema de gêneros, hagiografias

Résumé

L'objectif de cet article est d'étudier deux films à thème religieux, San Francisco de Asís (Alberto Gout, 1944) et *El Capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949), produits respectivement par les Mexicains Pedro et Guillermo Calderón. Ces films, que nous analyserons comparativement, font partie d'un corpus limité dans la longue trajectoire de ces producteurs, dédié au développement d'hagiographies audiovisuelles. Partant des caractéristiques prototypiques de la cinématographie de coupe industrielle, ils offrent une variante à la filmographie de ces producteurs : l'emploi et l'exploitation de genres divers pour attirer des publics différenciés. À travers l'analyse de son récit, nous nous rendrons compte de la polyvalence de ces propositions, en considérant que, parallèlement, les Calderón exploiteraient massivement le cinéma de « rumberas », marquant ces deux films un objectif contrasté quant à leurs publics cibles. Alors que dans ce dernier cas, les Calderón faisaient transiter leurs spectateurs par les voies de la spectacularisation du "profane", dans le corpus à étudier, situé à l'autre extrémité de leur programmation, il existe un enracinement exemplaire et didactique fondée sur la sublimation religieuse, dont la représentation cherchera à obtenir la même adhésion dans un autre rang de public.

Mots clés: Mexique, publiques, cinéma de genre, hagiographies

Резюме: Цель данной статьи — изучить два фильма на религиозные темы: «Сан-Франциско де Асис» (Альберто Гут, 1944) и «Эль Капитан де Лойола» (Хосе Диас Моралес, 1949), продюсеры которых — мексиканцы Педро и Гильермо Кальдерон соответственно. Эти фильмы, которые мы анализируем сравнительно, являются частью ограниченного корпуса в обширной карьере этих продюсеров, посвященной развитию аудиовизуальных жизнеописаний. Отталкиваясь от прото-типических характеристик индустриального

кинематографа, они предлагают вариант надежной фильмографии этих продюсеров: использование и эксплуатация разнообразных жанров для привлечения дифференцированной аудитории. Анализируя их повествование, мы осознаем универсальность этих предложений, учитывая, что в то же время «Кальдерон» будет массово использовать румберское кино, причем эти два фильма ставят перед собой противоположные цели с точки зрения своей целевой аудитории. Хотя в этом последнем случае Кальдерон заставил своих зрителей путешествовать по путям зрелищизации «профанного», в изучаемом корпусе, расположенном на другом конце их программы, есть образцовый и дидактический корень, основанный на религиозной сублимации, чье представительство попытается получить такую же поддержку в другом диапазоне аудиторий.

Слова: Мексика, зрители, жанровое кино, жития

1. *Introducción*

Los hermanos Calderón han desarrollado una carrera en el ámbito de la producción destacada por la versatilidad genérica, que recorrió las diferentes décadas de su actividad (entre los años treinta y noventa del siglo XX). En una suma de alrededor de 180 títulos, esta familia de productores, compuesta por Pedro, José Luis y Guillermo Calderón, inició su trayectoria con un film de temática regional titulado *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937), para incursionar de forma masiva en lo que se conocería como las películas de rumberas, lanzadas mayormente por Pedro. Estos títulos resultaron de éxito no solamente en México sino también internacionalmente, y aunque no fueron producciones salidas únicamente de ellos, destacaron por la ascendencia generada por su estrella exclusiva, la actriz y bailarina

cubana Ninón Sevilla.¹ También realizaron películas de terror, fantasía y lucha libre, destacando, en esta diversidad genérica, la serie sobre el mito de la “momia azteca” — desarrollada a través de tres films dirigidos por Rafael Portillo: *La momia azteca* (1957), *La maldición de la momia azteca* (1957) y *La momia azteca contra el robot humano* (1958)—y los films de luchadores interpretados por el célebre Santo, el enmascarado de Plata.² Finalmente, distinguimos su trabajo cúlmine en las películas de ficheras, salidas de la mano de Guillermo Calderón con gran éxito popular, y al mismo tiempo, con un fuerte menosprecio de la crítica especializada. Nos referimos a films cómicos con contenido erótico explícito, que generalmente transcurrían en un cabaret. Los títulos iniciales fueron *Bellas de noche (Las ficheras)* (Miguel M. Delgado, 1975) y *Las ficheras (Bellas de noche II)* (Miguel M. Delgado, 1977), y continuaron con una larga lista que culmina hacia principios de los noventa, derivando en un subgénero similar —ampliado a otros espacios narrativos por fuera del cabaret— conocido como sexycomedias.³

¹Entre los títulos más conocidos podemos mencionar *Revancha* (Alberto Gout, 1948), *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1950), *Aventurera* (Alberto Gout, 1950), *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1951) y *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953).

²*Santo en el tesoro de Drácula* (René Cardona, 1969), *Santo contra los jinetes del terror* (René Cardona, 1970), *Santo en la venganza de la momia* (René Cardona, 1971), *Santo y Blue Demon vs. Drácula y el Hombre Lobo* (Miguel M. Delgado, 1973) y *La venganza de la llorona* (Miguel M. Delgado, 1974) son algunos de ellos.

³Para mayores referencias sobre las distinciones entre el cine de rumberas, el cine de ficheras y las sexycomedias, ver Silvana Flores, “El cine de rumberas y ficheras: dos caras alternativas de una misma moneda”, *Fonseca. Journal of Communication*, n° 20 (2020a), y Silvana Flores, “Sexycomedias: alternativas de la crisis del cine industrial en la era del destape”, en *Arruinando chistes. Panorama de los estudios del humor y lo cómico. Tomo II*, comp. por

Las películas que estudiaremos forman parte del período inicial de sus carreras, y están afinadas en la década del cuarenta. En ese momento se estaba asentando la popularidad del cine de rumberas, protagonizado por heroínas trágicas a las que los públicos se adhirieron masivamente, deseosos de hacer catarsis con sus enredos melodramáticos, pero también de disfrutar de las bellezas físicas resaltadas en los contorneos provocados por las rumbas, congas y sambas que estas bailaban. Nos encontramos en estos casos con musicales que apuntan a la exposición de los cuerpos femeninos en una suerte de sublimación de lo “profano”, ante la situación de caída moral de sus protagonistas, en una prostitución velada por el atractivo de las danzas en los abundantes números musicales de los films.

En dicho contexto, estudiaremos dos títulos que se corresponden con un extremo opuesto, pues los Calderón vieron la oportunidad de extender un público ya cautivo a un género de gran adhesión como el de las rumberas con películas que se insertan en otro enfoque de la espectacularización. Nos referimos a films de temática religiosa, siendo nuestras referencias analíticas *San Francisco de Asís* (Alberto Gout, 1944) y *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949). Aunque no apunten a aquel *voyeurismo* del espectador sobre el cuerpo de las rumberas,⁴ estos films son posibles de ser espejados en

Mara Bukart, Damián Fraticelli y Cristian Palacios (Buenos Aires, Teseo Press, 2023), 353-373.

⁴Según Cabañas Osorio, la representación del cuerpo de las cabareteras/rumberas “lleva signos elementales de carga sensual y sexual como materia prima del marco narrativo, creando así un relato de placer y deseo en el espectador hombre”. Esto constituye, según el autor, una masculinización de la cámara y la creación de un fetiche en torno a la cosificación de la mujer. J.

cuanto a sus propósitos didácticos. Así como Francisco de Asís e Ignacio de Loyola —figuras centrales de nuestro corpus fílmico⁵—son entablados como ejemplos a seguir para los espectadores, las rumberas son también erigidas como el cuerpo idealizado de la mujer mexicana (Cabañas Osorio, 2014)⁶ y, en base a los efectos catárticos de la porción melodramática de dichos films, encubrían también un aleccionamiento, volcado al aprendizaje por advertencia, es decir, buscaban explicitar con la caída de la protagonista que “esto es lo que sucede con aquellos que infringen las leyes morales”, acorde con los esquemas del melodrama. Así, en ambos casos, y desde perspectivas iconográficas y narrativas diferentes, los patrones sociales pretenden, desde su moraleja, ser restablecidos a la normalidad deseada por la cosmovisión del México que se está acercando a la segunda mitad del siglo XX.

Las películas que estudiaremos forman parte de un corpus limitado en la extensa trayectoria de estos productores, volcado al desarrollo de hagiografías audiovisuales. Nos

Alberto Cabañas Osorio, *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954* (México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2014), 267.

⁵ Estos son dos de los principales representantes del movimiento monacal de Occidente: Francisco de Asís (1181/2-1226), italiano fundador de la Orden Franciscanamendicante; e Ignacio de Loyola (1491-1556), llamado Iñigo, quien diera origen, desde España, a la Compañía de Jesús, también conocida como los Jesuitas, orden de énfasis misionero erigida como instrumento de la Contrarreforma.

⁶ Cabañas Osorio (*op. cit.*) no solo estudia a las rumberas o cabareteras, sino que hace expansivo su análisis a través de una denominación más global aludida bajo la expresión “mujer nocturna”, en donde incluye diferentes matices, entre los que destaca la prostituta. Esta tuvo su primer exponente en tiempos tempranos como el de la película silente *Santa* (Luis G. Peredo, 1918) y sus sucedáneas, y fue consolidado en títulos como *La mujer del puerto* (ArcadyBoyntler y Raphael J. Sevilla, 1934).

ofrecen, partiendo de las características prototípicas de la cinematografía de corte industrial, una estrategia particularizada en la proyección comercial de los productores referidos, consistente en el empleo y explotación de géneros diversos para la captación de públicos diferenciados. A través de la imbricación del análisis narrativo con los aspectos industriales, daremos cuenta de la versatilidad de estas propuestas, considerando la explotación del cine de rumberas y los objetivos diversificados en cuanto a sus públicos destinatarios. Mientras en este último caso los Calderón hacían transitar a sus espectadores por las vías de la espectacularización de lo “profano”, en el corpus a estudiar, situado en el otro extremo de su programación, existe una raigambre ligada a la sublimación religiosa, cuya representación intentará obtener la misma adhesión en otro rango de público.

2. Hagiografías audiovisuales: instrumentos para la instalación de una cosmovisión

En el contexto del cine de géneros, las hagiografías —variantes de las películas biográficas— han buscado hallar la oportunidad de asumir algún espacio en el reservorio de las grandes epopeyas narrativas que le han dado visibilidad ante los grandes públicos, asegurando el sostenimiento de determinado tipo de discursos culturales y de estereotipos. Como afirma Alma Corona Pérez, la cinematografía abarca los aspectos estéticos que le caracterizan como disciplina artística, pero “también cumple una función social de cohesión estratégica e incluso de difusión de ideas y

posturas”.⁷ Esto implica el seguimiento de una cosmovisión compuesta por valores simbólico-culturales que son evidenciados en la representación audiovisual. Entenderemos, en ese sentido, que en el cine hagiográfico las “imágenes construyen argumentos visuales y narrativos sobre las verdades sagradas”,⁸ constituyéndose el dispositivo cinematográfico en un instrumento de visibilización de aquella cosmovisión que se desea transmitir.

En la cinematografía universal, existen representantes de las hagiografías audiovisuales desde sus propios inicios, los cuales se extienden a través de las múltiples versiones de la pasión de Jesucristo,⁹ así como por la inclusión de narraciones sobre figuras como Juana de Arco,¹⁰ suscitando gran notoriedad entre los públicos. En el caso del cine mexicano, también existen hagiografías, que en ocasiones se vinculan con las gestas patriotas, como sucede con los films dedicados a testificar sobre la vida del cura Miguel Hidalgo, en los que se halla una intencionalidad volcada a

⁷ Alma Corona Pérez, “Jesús elevando a Jesucristo. Dolor, amor y fe en el cine”, en *Ver la historia. Aproximaciones a las relaciones entre el cine y la historia*, coord. por Alfonso Ortega Mantecón (Ciudad de México: Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México, 2022), 223.

⁸ Joaquín Algranti, “Sociología del cine religioso. Análisis de la industria del entretenimiento católico y evangélico en Argentina”, en *Paakat. Revista de Tecnología y Sociedad*, año 9, n° 17(2019): 5.

⁹ Uno de esos títulos tempranos es *Vida y pasión de Jesucristo (La vie et la passion de Jésus-Christ*, Georges Hatot y Louis Lumière, 1898). Italia haría lo mismo con *Passione di Gesù* (Luigi Topi y Ezio Cristofari, 1900). También ha quedado registrado lo que se considera en ciertos círculos académicos como el primer film dirigido por una mujer: *La vie du Christ* (Alice Guy-Blaché, 1906). Pero un lugar destacado en este subgénero lo encontramos en la obra de Ferdinand Zecca que llegaría a conocerse como *Passion Pathé* (1905/07).

¹⁰ Para la misma época silente temprana, se conoció el film *Exécution de Jeanne d’Arc*, Georges Hatot, 1898), de la compañía Lumière.

la rememoración de las luchas de independencia.¹¹ Esto también se hace presente en películas despojadas de esa vertiente de reivindicación de la historia nacional y ya volcadas meramente a las vidas de santos, como *Milagros de San Martín de Porres* (Rafael Baledón, 1963), sobre la figura del fraile dominico del título; o con otros volcados a manifestar una perspectiva heterodoxa, como el irónico *Simón del Desierto* (Luis Buñuel, 1965); y, finalmente, más cercano a nuestro tiempo, en films como *Mirando al cielo* (Antonio Peláez, 2023), en torno a la vida de José Sánchez del Río (San Joselito), y el contexto de la guerra cristera.

Dada la extensa tradición religiosa de un país como México —mayormente arraigada en el catolicismo romano— despierta cierta peculiaridad el hecho de que las hagiografías no hayan formado parte de un corpus más extenso y, principalmente más temprano, que el que finalmente ha demostrado tener, puesto que la mayor cantidad de sus títulos se han dado entre los años cuarenta y sesenta, fenómeno coincidente en Hispanoamérica.¹² A ese conciso corpus sumamos los dos films de los Calderón que serán objeto de nuestro análisis, ante los cuales comenzamos preguntándonos: ¿cómo convive el

¹¹ Entre ellos vale citar por su relevancia *La virgen que forjó una patria* (Miguel Contreras Torres, 1942).

¹² Destacamos, en cuanto al cine español, un corpus de cine hagiográfico coincidente con el final de los años cuarenta y los comienzos del siguiente decenio, en base a lo que puede considerarse una necesidad de relectura del pasado. Este tipo de títulos, así como los del cine de reconstrucción histórica, proporcionaron aquella particularidad en los tiempos del franquismo y la Segunda Guerra Mundial, para beneficio precisamente del gobierno de Francisco Franco. Fernando Samz Ferreruela, "El cine hagiográfico y la apología del pasado católico español durante el franquismo (1947-1951)", en *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, ed. por Gloria Camarero (Madrid: T&B Editores, 2011).

género hagiográfico con los melodramas que pululaban por la cinematografía nacional en aquel mismo tiempo? ¿Existe en las biografías de santos un efecto de complementariedad frente a la popularidad que suscitaban las madres sacrificadas y las prostitutas redimidas de la Edad de Oro del cine mexicano?

Estas preguntas tal vez puedan responderse entendiendo que el cine hagiográfico suele tener entre sus características distintivas un alto contenido de ejemplaridad, que también se encuentra en el melodrama, cuyas tramas derivan en un efecto de instrucción moral. El cine, como medio de gran llegada a las masas, sirve, en ese orden, como instrumento eficaz para la difusión de valores (Bernstein, 2019). Por eso podemos deducir de los films hagiográficos sus componentes didácticos, dirigidos a sus destinatarios, contemplados como espectadores interesados en la religiosidad desplegada en las obras. Como establece Borja Gómez, los santos significan “más que devoción: histórica y culturalmente, son una representación del sujeto ideal para una sociedad”.¹³ Podríamos añadir también que son parte de un proceso de reconstrucción de la historia mediante la cinematografía, como medio y arte influyente de la sociedad de masas. De ese modo, funcionan en base a la instalación o reafirmación de determinados valores, comportamientos e ideologías, para los cuales el cine de géneros ha sido un instrumento funcional, puesto que está alentado por la pregnancia de los grandes relatos épicos y el usufructo del sistema de estrellas, algo certero para la exaltación de las

¹³ Jaime Humberto Borja Gómez, “Historiografía y hagiografía: vidas ejemplares y escritura de la historia en el Nuevo Reino de Granada”, en *Fronteras de la Historia*, n° 12 (2007): 55.

figuras a representar. En ese respecto, conforme relata Eduardo De la Vega Alfaro, en el folleto publicitario de *San Francisco de Asís* se incluyó una carta del arzobispo de México Luis M. Martínez, quien habría escrito: “En el nombre de Dios, bendigo la obra del cine nacional, cuando es piadosa y fecunda para el bien de las almas, y pido a todos los fieles cristianos, vean, admiren y aprovechen los frutos espirituales de la película *San Francisco de Asís* y procuren que nadie deje de verla”.¹⁴

Efectivamente, quizás el melodrama, hermano profano de esta tendencia, puede apuntar en una misma intensidad al emocionalismo y a la apelación a lo primigenio que suscitan las hagiografías. Aquella particularidad es compartida y expandida en la biografía de próceres o figuras históricas no religiosas pero que buscaron ofrecer una imagen idealizada de dichas personalidades. Así surgieron los santos de la espada, como el presentado desde el mismo título en la biografía del general José de San Martín realizada en Argentina por Leopoldo Torre Nilsson.¹⁵ Del mismo modo, la figura sagrada ha sido secularizada en títulos como el estadounidense *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973), con su iconografía ligada al movimiento *hippie*, o puesta en entredicho al quitársele el propósito de su misión, en films como *La última tentación de Cristo* (*The last temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988). Una mención aparte merecen el cine

¹⁴ Eduardo de la Vega Alfaro, *Alberto Gout (1907-1966)* (México: Cineteca Nacional, 1988), 18.

¹⁵ Nos referimos precisamente a *El santo de la espada* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968). La figura de San Martín ha sido envuelta en ese mismo manto solemne ya desde títulos silentes como *La revolución de mayo* (Mario Gallo, 1909), o en el período clásico, con *Nuestra tierra de paz* (Arturo S. Mom, 1939).

danés y el sueco, con las experiencias cinematográficas de Carl T. Dreyer e Ingmar Bergman, respectivamente, en las cuales la temática religiosa tuvo un lugar de preeminencia, ya sea para la reflexión teológica o para una obsesiva puesta en duda. En lo que respecta a la hagiográfico debemos destacar *La pasión de Juana de Arco* (Carl T. Dreyer, 1928), aunque dicho film puede sumarse a un subgénero vinculado precisamente a la noción de “pasión”, usualmente relacionada con el proceso de muerte, crucifixión y resurrección de Jesucristo. También vale revisar la filmografía del francés Robert Bresson: *Les anges du péché* (1943), *Diario de un cura rural (Le journal d'un curé de champagne)*, 1950), y en la línea de las “pasiones”, *El proceso de Juana de Arco (Le procès de Jeanne d'Arc)*, 1962). Por último, también reconocemos la importancia de las transposiciones de las historias bíblicas en el cine de Hollywood, incluyendo también los relatos de la Pasión de Cristo.

México ha hecho lo suyo con el ya mencionado héroe de la Independencia Miguel Hidalgo, que combina en su propia figura la sacralidad de sus hábitos religiosos con la hazaña patriota de la fundación de una nación. Este tuvo su representación en la pantalla desde la primera década del siglo XX, con *El grito de Dolores* o *La independencia de México* (Felipe de Jesús Haro, 1907), en donde el líder religioso/revolucionario está de continuo ligado al pueblo en la batalla. Y en el caso de una de las películas que aquí estudiaremos, *El capitán de Loyola*, las destrezas militares serán la antesala de la consagración a la causa religiosa por parte de su protagonista, combinando o incluso fusionando

ambos valores: el de la espada y el de la cruz, el honor militar y la vocación espiritual.¹⁶

Un segundo aspecto de interés para nuestro análisis refiere a lo iconográfico, en torno a la representación de la imagen de la santidad. Es sabido que lo religioso, particularmente si nos ajustamos a la vertiente del catolicismo, está cargado de una simbología icónica recurrente. Las imágenes de santos y crucifijos pueblan los edificios en lo que se lleva adelante el culto, extendiéndose a los espacios privados de los feligreses, adornados con objetos que les recuerdan su práctica devocional. El cine como cultura de lo visual, desde su especificidad como discurso de imágenes, es un instrumento idóneo para la réplica de talimagética, transformándose en un moderno heredero de las representaciones iconológicas que en tiempos previos a su aparición se circunscribían al entorno de las artes plásticas. Considerando la función ejemplificadora y didáctica que esas imágenes pictóricas cumplían, y la que generalmente

¹⁶ Esta simbiosis suscitara algunas críticas incluso desde los aposentos de la institución católica, que no dio el visto bueno a la producción, como demuestra el siguiente comentario del sacerdote jesuita Ángel Pérez Gómez, hablando sobre la presencia del fundador de la Compañía de Jesús en el cine: “sólo ha tenido una biografía cinematográfica y [...] más le valiera no haber tenido ninguna, pues El capitán de Loyola (1948) de José Díaz Morales merece un piadoso olvido [...] con ser, en general, muy malo el cine religioso español de la época, esta cinta es una de las peores” (Fernando SamzFerreruela, *op. cit.*). Aclaramos que, si bien la película es de producción hispano-mexicana, su amplia participación española en el equipo, desde el director y algunos actores, ha hecho que sea identificada en ocasiones como un film exclusivamente español. En relación con *San Francisco de Asís*, en cambio, se ha encontrado evidencia de su aceptación por parte de las autoridades religiosas mexicanas, “pues fué [sic] realizada con el decoro, respeto y dignidad que se merece por su índole especial, así como por las circunstancias especiales que para este género de producciones fílmicas imperan en México” (“San Francisco de Asís”, *Cinema Reporter*, año V, n° 279, 20 de noviembre de 1943).

ofrece el cine hagiográfico, no es desdeñable también entender a estas representaciones como instrumentos para tales fines. La figuración de estos santos de celuloide comparte las características propias de la pintura o escultura, con la salvedad de la inclusión del movimiento y la voz; es decir, el dispositivo cinematográfico, con su capacidad innata para reproducir un fragmento de realidad y generar la impresión de ella, halla grandes posibilidades de identificación con los destinatarios. De ese modo, personalidades como Francisco de Asís e Ignacio de Loyola tienen en el cine la oportunidad de tender esos puentes simbióticos entre el personaje histórico y la construcción de su figura, y entre esa representación y las expectativas de un espectador que mayormente adhiere a dicha elaboración, ya sea por ser un destinatario acostumbrado a la diagramación de un cine industrial como el que han emplazado los productores Calderón, ya sea por ser parte de un perfil de destinatario que, en mayor o menor medida, se identifica con la temática religiosa. Las virtudes de estos personajes—confeccionadas en torno a una centralidad en su figura—requieren una comunicación que se hará evidente más allá de la explicitación de los contenidos; lo harán también por medio de los recursos estilísticos del cine, desde la planificación de los encuadres, hasta el diseño de iluminación y de sonido. La imagen de la santidad debe transmitirse desde un concepto de trascendencia que se ve indudablemente manifestada en decisiones puntuales sobre los aspectos audiovisuales.

Respecto a esta realidad son de utilidad los comentarios del periódico de la industria cinematográfica mexicana *Cinema Reportera* augurando el estreno de *San Francisco de Asís*:

La vida del más humano, pero también del más seráfico de los santos, San Francisco de Asís, no era empresa fácil de llevar a la pantalla. Innumerable cantidad de problemas técnicos se presentaban por la misma calidad de la historia, por la responsabilidad que significa la escenificación de una de las vidas más santas. Llevar a la pantalla las costumbres, tipos, arquitectura del siglo XIII, buscar a los actores que por su sobriedad y temperamento pudiesen encarnar al propio San Francisco, a Madonna Picca, Messer Bernardone y a tantos otros que formaron el ambiente en que viviera este santo, fueron todos sublimados por el empeño de sus productores y director.¹⁷

Este periódico también basaría sus elogios en la consolidación de una suerte de texto-estrella en la figura del actor José Luis Jiménez, que interpreta a Francisco, por su previa encarnación de otro personaje vinculado a la religión católica, Juan Diego, en la producción *La virgen morena* (Gabriel Soria, 1942). Y de algún modo, por dicha referencia previa, este comentario no solo demuestra el beneplácito causado por *San Francisco de Asís* sino también por la existencia de aquella otra producción, demostrando así un interés por reivindicar a través del cine la tradición católica mexicana.

Finalmente, el abordaje del cine hagiográfico precisa de una conceptualización en torno a los valores de lo sublime y lo profano, pues estos se divisan en dichos films, en ocasiones de una manera antitética, y en otras se fusionan para

¹⁷ "San Francisco de Asís", *Cinema Reporter*, año V, n° 276, 30 de octubre de 1943.

presentar una alternancia. En las películas que estudiaremos se representan ambos valores a través de la contraposición de caracteres, situación que, según Pamela Grace, se amolda a los rasgos prototípicos de las narrativas en las hagiografías tradicionales. Estas incluyen “escépticos, o personajes cínicos, que hacen comentarios sarcásticos sobre las creencias religiosas cerca del comienzo del film, solo para comprobarse equivocados al final”.¹⁸ Tales figuras son descritas generalmente como seres mundanos, es decir, anclados a lo terrenal, y en ocasiones realizan acciones degradantes y amorales, que serán confrontadas —en una comparación binarista— con el comportamiento ético del líder religioso. Este último representa los valores de lo sublime: como ser excepcional, aprecia la naturaleza, resalta el amor y la entrega al prójimo, y por sobre todas las cosas, está consagrado a Dios, sobre el cual enfoca el sentido de su vida. Por tener su mirada fija en lo celestial, su paso por la tierra busca ser lo más austero posible, portando una sensibilidad por los sufrimientos de los demás, sobre los cuales ejerce su ministerio.

3. *De guerreros de la espada a santos guerreros: Francisco e Ignacio en el celuloide hispanomexicano*

Partiendo de estos tres rasgos básicos de las hagiografías cinematográficas, estudiaremos a continuación las particularidades que ofrecen las dos cintas de nuestro corpus, con el fin de distinguir su funcionalidad en medio

¹⁸ Pamela Grace, *The religious film. Christianity and the hagiopic* (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009), 13.

de la versatilidad genérica que ha sabido proyectar la trayectoria de los productores Calderón. Siendo estos agentes impulsores de vínculos transnacionales notorios, no solamente por el lanzamiento del ya mencionado cine de rumberas sino también por sus transacciones de co-producción y de distribución y exhibición de films,¹⁹ no es de extrañar la ligazón de títulos como *El capitán de Loyola* con un contexto histórico-geográfico relacionado con España. La filmación en locaciones históricas contribuyó, de hecho, a la promoción de la película como una reconstrucción de los eventos reales concernientes al héroe hagiográfico en cuestión.²⁰

Los vínculos con España trascienden empero la mera localización histórica, ya que no había una lejanía respecto de la cinematografía mexicana de su tiempo. Esta se encontraba marcada por una fuerte raigambre hispanista consolidada por la oleada migratoria que vivió México tras los exilios causados por el franquismo, así como también por la intencionalidad de vincular a ambas naciones en un proyecto cinematográfico hispanoamericano, consolidado desde una serie de congresos sobre cine, en especial el

¹⁹La familia Calderón se desempeñó a lo largo de las generaciones en todas las áreas de la cinematografía, demostrando en cada una de ellas una voluntad de establecer conexiones transnacionales que abarcan países como Estados Unidos, Cuba, Brasil, Argentina y España, entre otros. Para más información, ver Silvana Flores, "Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia del cine regional y transnacional en México", en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 32, n° 3 (2020).

²⁰Con el fin de ofrecer un interés de historización, la película obtuvo el asesoramiento de un sacerdote jesuita mexicano llamado Carlos María de Heredia. Información tomada de Sanz Ferreruela, *op.cit.* y de Pablo Úrbez Fernández, "Tras las pisadas de San Ignacio de Loyola. El influjo de la literatura de ficción y la tradición historiográfica en la película *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949)", en *Trasvases entre la literatura y el cine*, n° 2 (2022).

realizado en Madrid en 1948.²¹Según comenta Ángel Miquel, los productores Calderón tuvieron la intencionalidad de realizar varias películas en España, con el fin, según ellos, de manifestar “el espíritu racial que es el común denominador de nuestros dos países”.²²Y en este film nos encontramos incluso con un intérprete de origen español, Rafael Durán, que ocupa el rol de Iñigo, el joven de la alta sociedad que se convertiría luego en el monje fundador de la Compañía de Jesús. También era español Manuel Luna, el actor que interpretó a su antagonista, don Beltrán de Aráoz,²³ así como un buen número de participantes del elenco.²⁴Asimismo, su director, José Díaz Morales, fue uno de los tantos artistas españoles que hicieron carrera en México después de exiliarse. *San Francisco de Asís*, por su parte, tiene un anclaje más

²¹ Para conocer los extensos vínculos entre las cinematografías de México y España, es sumamente recomendable indagar en los siguientes estudios: Alberto Elena, “Cruces de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina”, en *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*, ed. por José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005), y Ángel Miquel, *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

²² Ángel Miquel, *op. cit.*, 209.

²³ Rafael Durán fue un actor de gran trascendencia en el cine español, constituyéndose en uno de los principales galanes del período clásico. Además, fue co-fundador, junto con Joaquín Romero Marchent, de la productora Intercontinental Films que participó en la producción de esta película. Manuel Luna, por su parte, tuvo una filmografía extensa en el cine español, que transita entre 1923 y 1958, coincidente con el año de su muerte, destacándose también en la escena teatral.

²⁴ *El capitán de Loyola* se realizó en co-producción con Intercontinental Films, y fue rodada en los Estudios Sevilla Films. Otros títulos producidos por los Calderón tuvieron también su propia impronta hispanista, como es el caso de *Seda, sangre y sol* (Fernando A. Rivero, 1942) y *Los amores de un torero* (José Díaz Morales, 1945).

mexicano, pero adaptado por supuesto en la ambientación europea de la que emergió el personaje protagonista.²⁵

Ambos títulos remiten a una reconstrucción histórica sobre dos personalidades fundadoras de órdenes religiosas de gran repercusión en Occidente, ofreciendo su proceso de transformación como inspiración para la vida, tal como reza el cartel de inicio de *San Francisco de Asís*: “No es un personaje creado por la imaginación de ningún novelista. Por eso, su Doctrina ejemplar, que aún influye en los destinos humanos como ninguna otra, DESPUÉS DE CRISTO, encuentra reflejos en todos los Corazones”. De hecho, esta película, distribuida por Calderón Films, halló ciertas formas de promoción que buscaban alentar una mayor recepción de público en base a la ejemplaridad de esta figura histórica. En dicha promoción se involucró la supuesta aprobación del Vaticano, conforme al testimonio de Guillermo Calderón en el documental *Perdida* (Viviana García Besné, 2009). Según este, el productor Pedro Calderón habría falseado el sello del Papa para obtener, con esa treta, una mayor difusión de esta película.

San Francisco de Asís se introduce con el nacimiento del personaje central. Aquel elemento inaugural en su biografía asienta la razón de ser del género hagiográfico, que es la consideración de aquel individuo como alguien

²⁵ Como destaca De la Vega Alfaro, el director Alberto Goutemprendería con su proyecto sobre Francisco de Asís un plan novedoso en su filmografía, el de abordar de la manera más fiel posible el ambiente de la Italia medieval, asemejando el rodaje a las producciones ambiciosas del cine industrial, e incentivando la participación de técnicos de calidad, como el fotógrafo Alex Philips. Sin embargo, comenta el crítico, “los resultados no fueron óptimos; Gout cayó en la trampa del acartonamiento y de la pomposidad, rasgos muy típicos del cine religioso mexicano, y la película parecía una fatigosa sucesión de estampas medievales” (Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.*, 17-18).

predestinado para una misión especial. Se muestran así las dificultades de su parto, que provocan la intervención de un ser misterioso, el cual ordena trasladar a la parturienta a un establo, orden obediencia sin reparos. La escena es planteada como una especie de emulación del nacimiento de Cristo, ante la abnegación de la madre de Francisco y la particular localización de su alumbramiento.

Temática de gran representación en las artes plásticas, en especial en la iconografía medieval y en variados soportes y técnicas, la anunciación²⁶ se constituye en un motivo visual que en este caso el cine hagiográfico posiciona como parte de su herencia, para dirigirse hacia la configuración de los personajes. Aquella figura misteriosa obra cual anunciador angelical que marca el futuro profético del niño, instalando una dicotomía que guiará la estructura narrativa en base a los valores del bien y del mal: esta se encontrará constituida a través de la comparación entre Francisco y su contrapartida, el conde Hugolino, nacidos el mismo día. El primero asumirá desde aquel instante el rol de la santidad, mientras que el segundo, complementario al primero, es constituido como un ser sumido en la mayor vileza. Hay así una conformación de la otredad basada en la distinción entre lo santo y lo profano como característica distintiva del protagonista y el antagonista. Si leemos esta secuencia inicial desde la narratología, descubrimos que hay en estas dos tipologías una intención de plantear identidades en pugna para evidenciar las etiquetas que los distinguirán, e instalar con ello la moraleja. Francisco y Hugolino serán

²⁶ Laura Rodríguez Peinado, "La Anunciación", en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n° 12 (2014), <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciaci%C3%B3n.pdf>.

desde entonces dos facetas espejadas, instrumentos que, en base a su evolución como personajes dinámicos, culminarán convergiendo, aunque por supuesto con la predominancia del influjo victorioso del primero.

La oposición entre Francisco y el conde se materializa desde el plano formal del film, con el objetivo de visibilizar dicha alteridad: en una de sus secuencias desfila una sucesión de imágenes alternadas, en donde se contrastan las obras piadosas del primero con el perverso accionar de Hugolino, imágenes que confluirán ambos destinos hacia el final de la narración, con la conversión del conde aquejado con lepra y su transformación en monje. La publicidad del film en periódicos como *Cinema Reporter* ensalza esta diferenciación, promoviendo que tiene de “sorprendente esta soberbia producción, la forma rica en matices, de contrastar las virtudes de Francisco, con todas las pasiones humanas que lo rodearon: lujo, avaricia, lujuria, odios, envidias y un delicado romance, que culmina con la fundación de la Tercera Orden Franciscana”.²⁷ Sin embargo, este contraste no solamente se realiza por medio de la diferenciación entre protagonista y antagonista sino también en las propias disyuntivas que se presentan en Francisco: si por un lado en su infancia y juventud se encuentra en un ambiente opulento,²⁸ vinculado con la nobleza y coronado con los planes de su propio padre —un

²⁷ “San Francisco de Asís”, *Cinema Reporter*, año V, n° 279, 20 de noviembre de 1943.

²⁸ Su amigo Honorio, de hecho, lo nombra “rey de la juventud de Asís”, mote por el cual se lo ha conocido históricamente. Dicha denominación es emplazada en el film en base a la simpatía que a Honorio le generaban los despilfarros de dinero de Francisco a favor de sus allegados. Esta actitud será aprovechada, a su vez, para adelantar su posterior desprendimiento de las posesiones materiales.

comerciante que lo nombró así por su apego a Francia—por el otro, en su adultez se produce un vuelco radical, sintetizado en el voto de pobreza que asumirá ante la revelación celestial, voto que caracterizará a la orden religiosa que pronto lideraría. Ese contraste se manifiesta también en el pensamiento del ya monje Francisco tras la muerte de su padre, pues se presentan voces en *off* que le recuerdan su pasado, las cuales entablan la marcada diferencia con la vida monacal que ahora está desarrollando. La comparativa se cierne también en sus plegarias, al confrontar sus difíciles sufrimientos con los mayores de Cristo. Francisco es así una figuraintermedial entre ese camino a la perfección divina que aspira impulsar el movimiento monacal con su ascetismo espiritual²⁹ — representado en Jesús el Hijo del Hombre como modelo fundamental— y la crueldad e iniquidad de Hugolino.

El film localiza su contexto histórico en la época de las Cruzadas, asociándose el tono belicoso de aquel largo evento con el mote dado al llamado “guerrero de Asís”, por su breve participación en dichos enfrentamientos. Y he aquí que se da el otro contraste, el que contrapone la figura del guerrero con la del restaurador espiritual, en la respuesta al llamado celestial que le ordena reconstruir la Iglesia. Así, la caridad y el amor al prójimo que se expresaban en la personificación temprana de Francisco se convierten en una decisión de vida que cambia el rumbo del personaje, generando la animadversión de su padre y del pueblo (defraudados por las expectativas sobre él y por una extraña concepción del honor). El uso del primerísimo

²⁹ García M. Colombás, *El monacato primitivo* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004).

primer plano funge en esta determinación como medio de expresión para la emergencia de la figura del restaurador, recurso vital para el establecimiento de su retrato psicológico, o como estableciera Marcel Martin, “la más válida tentativa de cine interior”³⁰. Se dispone, en suma, un binarismo entre el guerrero de la espada (idealismo que formaba parte de la expectativa de su padre) y el conquistador en el espíritu por medio de los votos de pobreza.

En *El capitán de Loyola* también hay un juego de contrastes resultante de la transformación de su protagonista, quien en su juventud presentara una vida abocada a las andanzas militares, para luego hacer un vuelco tras la conversión durante su convalecencia por las heridas en batalla. Su primer estado implicaba los sueños de caballería y el amor de una infanta, cuestiones que denotan que la posibilidad de transformarse en un monje no estaba entre sus opciones de vida. Pero más allá del contraste del personaje consigo mismo en sus diferentes etapas, la película presenta el antagonismo del mencionado don Beltrán aun antes de la transformación de Iñigo. Mientras el último aboga en pos de los valores de la honra y el heroísmo bélico, don Beltrán los desdeña, recibiendo por parte de Iñigo el mote de cobarde. El sentimiento de la honra forma parte de las normativas subyacentes de quienes perseguían conquistas bélicas en la Edad Media, y su violación implicaba un desarraigo de la valoración social para aquellos que aspiraban a formar parte o a permanecer en el estatuto de la nobleza.³¹ Ese

³⁰ Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1984), 45.

³¹ Elsa Otilia Heufemann-Barría, “La honra y su omnipresencia en los relatos de los conquistadores”, en *Proceedings of the 2° Congresso Brasileiro de Hispanistas*

mismo sentido de honra que en un inicio Iñigo defiende será el que su propio hermano le reclamará sostener en su nuevo camino, bajo la promesa de “no deshonrar nuestro nombre”. Don Beltrán, por su parte, también protagonizará una transformación hacia el final de la narración, no solo retomando los principios de esa honra, sino también convirtiéndose en un monje franciscano tras el impacto de los escritos de Loyola, confluyendo así con su antiguorival. Como podemos notar, ambos personajes no solo son contrapuestos entre sí, sino también consigo mismos, planteando a dicha contraposición como motivo narrativo principal del film.

Otro aspecto en torno a esta estructura de contrastes concierne a los votos de pobreza de las órdenes mendicantes que ambos personajes fundaron. En *San Francisco de Asís*, la oposición entre la pobreza y las riquezas de la casa paterna circunda la narración. La juventud de Francisco siguió aquella línea de la diferenciación entre la escasez y los lujos, al manifestar un carácter solidario consolidado en el ofrecimiento de múltiples regalos a sus amigos, así como de caridades y limosnas, sustentadas por la riqueza de su padre. Esa miseria que ronda el entorno de la clase acomodada en la cual Francisco había nacido es otro de los esquemas binarios que impulsan la narración, en confrontación con el nuevo camino emprendido. Y es también usado como oportunidad para resaltar su caridad ante los pobres, que lo miran con admiración, dando indicios de su identidad de hombre piadoso.

(São Paulo, 2002), http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300017&lng=en&nrm=abn.

También hay indicios de la futura vida de Francisco como monje en la etapa en la que éste se encuentra confinado en la prisión, por motivos vinculados a la guerra, un lugar en donde obra en una actitud conciliadora ante los disturbios entre sus amigos también confinados. Desde lo lejos, su madre sufre pena por la falta de abrigo y alimento de su hijo, lo cual será precisamente el estilo de vida que elegirá Francisco con sus votos. El presentimiento de su madre, en oposición a las aspiraciones de prestigio y riquezas de su padre, reconocerá en él un destino diferente, más austero, pero tan glorioso como el otro. Esto asocia a Francisco con aquella figura ejemplar y didáctica, aliciente fundamental en los relatos hagiográficos, estableciendo reglas de pacificación en su comunidad. La concordia en medio de los conflictos es introducida también en su intervención ante su despechado amigo Honorio, cortando con el ciclo de venganzas que este estaba dispuesto a ejecutar para con Hugolino a causa de la deshonor perpetrada contra su prometida María.

En el juego de binarismos que propone la estructura actancial del film, hay también personajes asimilables a Francisco. Nos referimos más puntualmente a Clara, que tiene también una referencialidad histórica,³² y que en la trama asiste a la joven María, desprestigiada injustamente por el villano conde, así como por su padre, quien no le da la oportunidad de explicar que es inocente del comportamiento inmoral que le reprochan. La caridad y la comprensión de Clara y Francisco frente a la malicia de

³² Clara de Asís (1194-1253) será la fundadora de la orden franciscana conocida como "hermanas clarisas".

Hugolino y los prejuicios de su padre son entonces parte de la serie de contrastes presentados en la película.

Estas contraposiciones refuerzan entonces el primer aspecto estudiado en el apartado anterior, a saber, el carácter didáctico de las películas, puesto que apelan a entablar un patrón de conducta para los eventuales espectadores. Alonso Escontrela y Pereira Domínguez destacan la capacidad del cine “de sumergirse en la vida perceptiva de las personas, influyendo en sus valores, en sus modos de actuar, en la configuración de modelos referenciales de identidad y en su manera de captar el mundo y todo lo humano”.³³ Basándonos en estas presuposiciones, cuánto más entonces el cine hagiográfico puede ser constituido en esencia como instrumento para la educación moral del espectador, estando sus tópicos tan involucrados con los aspectos más intrínsecos de la espiritualidad humana, y por lo tanto siendo tan afines a establecer modelos normativos.

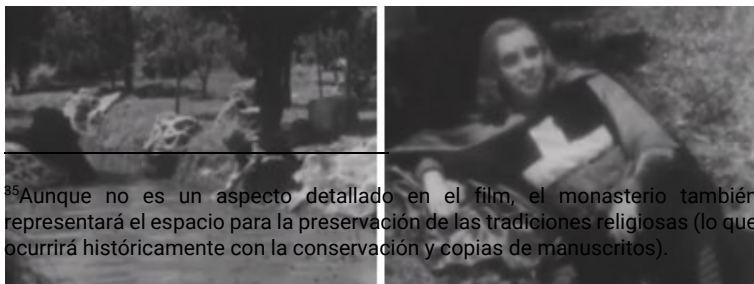
Por otra parte, los contrastes detallados también nos sintetizan el segundo aspecto prototípico de las hagiografías, pues existe una confrontación entre los valores de lo sagrado y lo profano, que es visible además en la configuración iconográfica de estas figuras ejemplares. Notamos así en *San Francisco de Asís* que la casa en donde María —esta mujer calumniada por el villano—³⁴ es refugiada por obra de Clara, será presentada como un lugar de provisión, un adelanto del emblemático espacio del

³³ María Luisa Alonso Escontrela y María Carmen Pereira Domínguez, “El cine como medio-recurso para la educación en valores. Un enfoque teórico y tecnológico”, *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, n° 5 (2000): 128.

³⁴ La puesta en duda de la pureza de María, cuyo nombre no resulta por tanto azaroso, halla en cambio una convicción de inocencia en Francisco.

convento medieval, que será el ámbito de reclusión donde vive la hermandad espiritual, y que, por lo tanto, es representativo de lo sagrado, frente a los profanos espacios habitados y trastornados por Hugolino. El monasterio o convento será aquí aprovechado como reducto de la contemplación y la ayuda al prójimo a través del servicio,³⁵ y ese lugar de resguardo generará el clima alternativo al propulsado por los antagonistas, asociados — podríamos generalizar— a los placeres efímeros como el lujo, el juego y las andanzas pasionales.

Desde el aspecto iconográfico, ambas películas utilizan imágenes de la naturaleza para adelantar o introducir el proceso de conversión de sus respectivos protagonistas. En Francisco, la voz del llamado de Dios se confunde con el ruido del arroyo donde este se detiene a descansar (Fig. 1), resaltando el punto de vista auricular y alternando a la naturaleza —asociada al mensaje del futuro monje— con primeros planos que apuntan a su identificación con el llamado divino.



³⁵Aunque no es un aspecto detallado en el film, el monasterio también representará el espacio para la preservación de las tradiciones religiosas (lo que ocurrirá históricamente con la conservación y copias de manuscritos).

*Fig. 1. Guillermo Calderón, Capturas de pantalla de San Francisco de Asís.
Fusión de la voz del llamado divino con la naturaleza.*

En el caso de Iñigo (Fig. 2), hay un indicio de aquello cuando es trasladado en camilla por sus heridas en batalla: un plano

general con su punto de vista subjetivo de los árboles y el cielo de horizonte nos adelanta la futura mirada del personaje, no más centrada en las cuestiones terrenales sino en las celestiales. Ya en su hogar en Loyola, donde es ingresado para su recuperación, se ofrece un reconocimiento de su humillación, examinando todo desde aquel lugar de postración. Los planos móviles del techo denotan su traslado en camilla y adelantan su doblamiento. Ese espacio de reclusión, unido a su tono del habla pausado, anticipa la serenidad de la futura vida monástica, transformando a ese espacio en una suerte de adelanto de la abadía o monasterio.



Fig. 2. Guillermo Calderón Capturas de pantalla de El capitán de Loyola. Picado y contrapicados del traslado del herido Iñigo como indicio de su doblegamiento.

El proceso de conversión de Iñigo se desarrolla precisamente durante ese tiempo de convalecencia, teniendo solo a disposición algunos libros con vidas de

santos, precisamente hagiografías. En esa temporada, presenciamos una inevitable comparación entre las hazañas de los santos (que él desdeña por causa de su espíritu aventurero) con las de los caballeros de los libros de ficción (de los cuáles él se había inspirado). Este momento transitivo en la biografía de nuestro personaje está impregnado por la lucha de Iñigo con su deber de honor militar, militarismo que es usufructuado para instalar escenas de batallas entre caballeros medievales, utilizando la iconografía del western y el cine de aventuras, con un empleo frecuente de planos generales de caballos galopando.³⁶

El cambio del capitán al santo se da a través de la humillación de su condición física, rezagada a consecuencia de las heridas en su pierna. Aquello le llevará a ver al mundo desde un dualismo entre lo bueno y lo malo, lo cual será el punto de referencia para instalar la ejemplaridad del personaje. La violencia del guerrero deriva, tras el recogimiento de su conversión, en la radicalidad de la devoción, a tal punto que sus impulsos se ven enardecidos ante las palabras blasfemas que se ciernen alrededor. En la estadía de su recuperación, Iñigo leerá entonces las biografías de personalidades fundadoras de las principales órdenes monásticas de la época —Francisco de Asís y Domingo de Guzmán—, resaltándose su renuncia a las

³⁶ Suele resaltarse la inversión realizada en la reconstrucción de escenarios, que llevó al film a instancias de ser casi una superproducción, como testimonia Ángel Miquel, *op. cit.*, 209: "Se dijo que el set en el que se replicaron las murallas de Pamplona era 'un verdadero alarde de suntuosidad y grandeza', y que la reproducción de batallas con 1500 jinetes y 500 de infantería 'un fiel reflejo de la época en que se ambienta la acción'".

vanidades de este mundo a las que él mismo se empieza a sentir desafiado.

La dualidad naciente de Iñigo es ilustrada en una escena en la que una mujer, detrás de la ventana, descarta mercadería distinguiéndola entre “lo bueno” y “lo malo”, al mismo tiempo que su hermano le marca columnas bajo esos mismos valores para que organice la contabilidad de la casa. El convaleciente Iñigo elige entre esos caminos antitéticos, determinándose a cambiar su rumbo. Para ello, se produce un despojamiento en etapas que redundará, en dicha progresión, en la definición de sus votos monásticos. La primera, tras su consagración, consiste en la adquisición de una ruta de paz y perdón, frente al impulso de vengar la blasfemia de un moro. Ese rumbo se ve definido en una encrucijada de caminos —motivo visual por excelencia del dualismo constituyente de la transformación de Iñigo— cuya inserción sería determinada por la dirección tomada por su caballo, librado a la voluntad divina. A partir de esa instancia, el despojamiento de la antigua vida del personaje comienza con el dinero, que otorga a su acompañante de cabalgata, separándose de él para emprender la nueva etapa. Aquello será una antesala al voto de pobreza, manifestado, entre otras cosas, con la imagen de sus pies descalzos, con la enseñanza del dar y con la acción de pedir y recibir limosnas “con humildad”. Pero el primer voto explicitado verbalmente será el de su compromiso a la castidad. Luego, se muestra a Iñigo visitando a los leprosos, ya en una instancia ermitaña en su vida, así como manteniendo estancias en cuevas, al modo de los monjes del

Oriente en la Antigüedad,³⁷ con penitencias compuestas por laceraciones, ayunos constantes y toda mortificación del cuerpo, prácticas ascéticas que responden a la concepción del acercamiento a Dios por medio de los sufrimientos, según la cosmovisión del movimiento monacal.

La película apunta también a mostrar la singularidad de Iñigo por medio de las dificultades que atraviesa en su lugar de estudios, la Universidad de Salamanca, donde conoce a quien sería uno de sus monjes misioneros, Francisco Javier.³⁸ Allí será incomprendido y acusado de herejía por la difusión de sus luego famosos *Ejercicios espirituales*, de trascendencia en la orden que Loyola pronto fundará.³⁹ Esta orden, de raigambre misionera y envalentonada por las riñas con los moros en el contexto de las Cruzadas, es erigida años después del tercer voto al que Iñigo se compromete junto con sus colaboradores: el de la sumisión al Papa.

Esta representación de la santificación por etapas, comprimida aquí en los diferentes estadios de la narración, responde a una reconstrucción de dicha transformación que combina la revelación (como evento instantáneo) con el emprendimiento progresivo de la nueva vida, a la manera

³⁷Había en la Antigüedad de Oriente diferentes formas de ejercer esa vida monacal: algunos vivían en árboles, otros sobre columnas, otros andaban desnudos. Fue célebre en este sentido el monje sirio Simón el Estilita (390-459), quien erigió varios pilares en los que habría vivido durante 37 años. Ver Pablo Deiros, *Historia del cristianismo. Los primeros 500 años* (Buenos Aires: Ediciones del Centro, 2005).

³⁸Francisco Javier (1506-1552) fue uno de los principales líderes de la Compañía de Jesús, destacándose su obra en Oriente.

³⁹*Ejercicios Espirituales* es un libro publicado por primera vez en 1548 en el que Ignacio de Loyola volcó una suerte de meditaciones devocionales destinadas a la consagración de los feligreses. El film recrea parte del proceso de su escritura y aprovecha su existencia para generar el cambio espiritual del antagonista.

de una ascensión, algo que también sucede en *San Francisco de Asís*. Como remarca Michael Moore, existe una tendencia en las “hagiografías tradicionales”⁴⁰ a indicar la transformación espiritual basándose en irrupciones arrebatadas de gracia que hacen de los pecadores grandes santos al instante. Según dicho autor, algo similar ha sucedido con muchos biógrafos de Francisco de Asís, necesitándose por lo tanto reconstruir los hechos que llevaron a su conversión para establecerlos más bien como un proceso basado en un sinnúmero de encuentros significativos. Moore enumera esta progresión de encuentros de la siguiente manera: “consigo mismo; con los pobres, con el leproso; con el Crucifijo; con el Evangelio; y con los hermanos”,⁴¹ encuentros que también son representados en mayor o menor medida en el devenir de la narración fílmica.

Los dos films que hemos estudiado refuerzan hacia el final de sus tramas la impronta didáctica que los constituyeron. *San Francisco de Asís* lo hace nuevamente por medio de los primeros planos del monje, esta vez en su lecho de muerte, mientras contempla pacíficamente la naturaleza, como en el momento de su conversión, bajo la mirada de sus allegados, pero particularmente de Hugolino, transformado ya en monje, y mostrando así la fuerza del ejemplo de Francisco sobre el otrora incorregible villano. Asimismo, la imagen de Francisco entre las nubes, indicando en una frontalidad a la cámara el lema “Paz y bien” —propio de los franciscanos— consolida así la intencionalidad proselitista

⁴⁰ Michael Moore, “Francisco de Asís: hospedad al leproso, encontrar la salvación”, en *Revista Teología*, tomo LVII, n° 131 (2020): 81.

⁴¹ IBIDEM.

del relato.⁴²*El capitán de Loyola*, por su parte, lo hace por medio de una síntesis documental sobre la obra de los jesuitas en cuanto a las misiones alrededor del mundo, así como también en lo concerniente a la creación de escuelas, hospitales y universidades, a la fundación de iglesias y a los martirios. Esas imágenes, establecidas a modo de condensación y compresión cronológica, están impregnadas de una toma de postura y de valoración que le hace incorporar términos como “la guerra contra los enemigos de Dios”, por medio de carteles que acompañan esas acciones como ilustración. El carácter ejemplar se ve consignado también en la devoción que le debe su antes contrincante Beltrán, arrodillándose ante él, y mostrando así (al igual que con Hugolino en *San Francisco de Asís*) el poder del ejemplo para la transformación de los más duros de los corazones.

⁴² Como referencia del interés de la prensa sobre esta temática y su aprovechamiento para el aleccionamiento del público, valen los comentarios sobre *San Francisco de Asís* por parte del periódico *Cinema Reporter*: “Sorprendente película [...] que a la inmensa fuerza dramática del argumento, a la fastuosidad de su presentación ceñida con todo rigor al lujoso ambiente de la época y a la magnífica dirección de Tito Gout, suma el valor artístico de presentar al público un nuevo aspecto del arte de José Luis Jiménez, enlazado con la delicada belleza de Carmen Molina en el papel de Santa Clara de Asís [...] Película incomparable [...] es un índice de la altura que ha escalado el cine nacional, abordando temas que contienen la más brillante expresión del espíritu de nuestra raza” (“José Luis Jiménez se transforma en ‘San Francisco de Asís’”. *Cinema Reporter*, año V, n° 231, 18 de diciembre de 1942). En esa misma dirección, y como parte de la publicidad de la película, Pedro Calderón ofreció al público las palabras que habría escrito la autoridad máxima de la orden franciscana de México, Fernando Ortiz: “He visto con sumo agrado la película titulada *San Francisco de Asís* filmada en los Estudios Azteca y producida por usted [...] Muy deveras [sic] deseo que ninguno de los 90 000 terciarios franciscanos de nuestra patria deje de admirar esta película” (Eduardo De la Vega Alfaro, *op. cit.*, 18).

4. Conclusiones

Por medio de este trabajo, hemos delineado algunos de los rasgos que identifican al género hagiográfico en el cine, centrándonos en el caso mexicano-hispano, representado por estas dos producciones de los hermanos Calderón. Con ello, entendimos algunos aspectos básicos para la atracción de las audiencias, marcados por la emisión de valores religiosos proclamados por binarismos que terminan confluyendo como un modo de resolución de los conflictos narrativos. Esto se hace patente en la influencia ejemplar de Francisco e Ignacio —los santos que ilustran estas biografías filmicas— no solo sobre el conjunto de los personajes que les rodean sino especialmente sobre sus antagonistas, el conde Hugolino y don Beltrán, respectivamente.

Nos hemos propuesto trazar estas confrontaciones en la constitución de los personajes con el fin de establecer el carácter didáctico del subgénero, acentuado por el verosímil de la transformación como eje de la experiencia espiritual proclamada por los films. Como en toda hagiografía, estas representaciones generan un impulso educativo utilitario no solamente a los feligreses seguidores de dichas devociones, sino también a la sociedad en general, que también venía siendo redirigida en cuanto a valores a través de otros géneros como el melodrama, y como variante de éste, el cine de rumberas realizado, entre otros, por los propios Calderón, en los que la representación de bellas mujeres con pasado y destino trágicos cierra narrativas que consolidan una mirada aleccionadora desde el sentido inverso que en las películas estudiadas. Es decir, mientras las cabareteras del cine de rumberas nos ofrecían una didáctica basada en el aprendizaje por advertencia, los

héroes de las hagiografías audiovisuales nos enseñaron desde unideal a imitar (ejemplo que es sintetizado en la conversión propia de los antagonistas en santos).

El análisis involucró también la iconografía de estas hagiografías audiovisuales. En efecto, la pregnancia de la imagética en la liturgia cristiana en su variante católica anticipaba su posible aprovechamiento. Sin embargo, son pocas las ocasiones en las que los protagonistas de los films utilizan las imágenes propias del culto católico (Francisco, en su consagración en una iglesia; Ignacio, con un cuadro que lo acompaña en su convalecencia). En coherencia con la austeridad proclamada por ambas figuras, estos títulos no usufructúan la iconoclasia, pero sí establecen su correspondiente representación de lo sagrado como un hecho individual, que es diagramado en la pantalla mostrando el proceso de conversión y santificación de los personajes.

A pesar de que estas dos producciones son una minoría en el rango de géneros en los que los Calderón incursionaron, no por ello son menos relevantes en los propósitos industriales de su trayectoria. Del mismo modo que sus films más célebres, las películas de rumberas (y ya en un período tardío, las de ficheras), las hagiografías se propusieron también el efecto del alcance de un mayor público. Esta relación suena un tanto paradójica cuando pensamos en los diseños iconográficos y en los tópicos mantenidos en cada tipo de films. Sin embargo, en ese contraste —a saber, la espectacularización de lo profano que caracterizó al cine de rumberas, frente a la sublimación de lo sagrado en las hagiografías audiovisuales— los Calderón supieron enarbolar sus estrategias de promoción

para alcanzar rentabilidad e interés en sus pretendidos destinatarios.

Bibliografía

“José Luis Jiménez se transforma en ‘San Francisco de Asís’”. *Cinema Reporter*, Año V, N° 231, Diciembre 18, 1942.

“San Francisco de Asís”. *Cinema Reporter*, Año V, N° 276, Octubre 30, 1943.

“San Francisco de Asís”. *Cinema Reporter*, Año V, N° 279, Noviembre 20, 1943.

Algranti, Joaquín. 2019. “Sociología del cine religioso. Análisis de la industria del entretenimiento católico y evangélico en Argentina”. En *Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad*. Año 9. Num17. 1-18.

Alonso Escontrela, María Luisa y María Carmen Pereira Domínguez. 2000). “El cine como medio-recurso para la educación en valores. Un enfoque teórico y tecnológico”. En *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*. Num 5. 127-147.

Bernstein, Gustavo. 2019. *El rostro de Cristo en el cine. Una lectura cinematográfica del Evangelio*. Buenos Aires: Itaca Ediciones.

Borja Gómez, Jaime Humberto. 2007. “Historiografía y hagiografía: vidas ejemplares y escritura de la historia en el Nuevo Reino de Granada”. En *Fronteras de la Historia*. Num12. 53-78.

Cabañas Osorio, J. Alberto. 2014. *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

Colombás, García M. 2004. *El monacato primitivo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Corona Pérez, Alma Guadalupe. 2022. “Jesús elevando a Jesucristo. Dolor, amor y fe en el cine”. En *Ver la historia. Aproximaciones a las relaciones entre el cine y la historia*, coordinado por Alfonso Ortega Mantecón, 221-234. Ciudad de México: Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México.

Deiros, Pablo. 2005. *Historia del cristianismo. Los primeros 500 años*. Buenos Aires: Ediciones del Centro.

De la Vega Alfaro, Eduardo. 1988. *Alberto Gout (1907-1966)*. México: Cineteca Nacional.

Elena, Alberto. 2005. "Cruces de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina". En *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*, editado por José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui. La Coruña: Vía Láctea Editorial.

Flores, Silvana. 2020. "El cine de rumberas y ficheras: dos caras alternativas de una misma moneda". En *Fonseca. Journal of Communication*. Num20. 163-180.

Flores, Silvana. 2020. "Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia del cine regional y transnacional en México". En *Arte, Individuo y Sociedad*. Vol32, Num3. 581-602.

Flores, Silvana. 2023. "Sexycomedias: alternativas de la crisis del cine industrial en la era del destape". En *Arruinando chistes. Panorama de los estudios del humor y lo cómico. Tomo II*, compilado por Mara Bukart, Fraticelli, Damián y Palacios, Cristian. Buenos Aires: Teseo Press.

Grace, Pamela. 2009. *The religious film. Christianity and the hagiopic*. West Sussex: Wiley-Blackwell.

Heufemann-Barría, Elsa Otilia. 2002. "La honra y su omnipresencia en los relatos de los conquistadores". En *Proceedings of the 2° Congresso Brasileiro de Hispanistas*. São Paulo. http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300017&lng=en&nrm=abn

Martin, Marcel. 1982. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Miquel, Ángel. 2016. *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Moore, Michael. 2020. "Francisco de Asís: hospedar al leproso, encontrar la salvación". En *Revista Teología*, Tomo LVII, Num131. 79-97.

Rodríguez Peinado, Laura. 2014. "La Anunciación". En *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol, VI, Num 12. 1-16. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciaci%C3%B3n.pdf>

Sanz Ferreruela, Fernando. 2011. “El cine hagiográfico y la apología del pasado católico español durante el franquismo (1947-1951)”. En *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, editado por Gloria Camarero. Madrid: T&B Editores.

Úrbez Fernández, Pablo. 2022. “Tras las pisadas de San Ignacio de Loyola. El influjo de la literatura de ficción y la tradición historiográfica en la película *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949)”. En *Trasvases entre la literatura y el cine*. Num 2. 193-217.

La autora

Silvana Flores es Doctora en Historia y Teorías de las Artes - Universidad de Buenos Aires / CONICET

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL/UBA). Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" (IHAAL/FFyL/UBA). Docente de Semiología del UBA XXI y de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL/UBA). Co-directora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CiyNE), perteneciente al IHAAL. Miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), y Co-directora de la revista *Imagofagia*. Autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (Imago Mundi, 2013), y co-editora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014) y de *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado* (Eudeba, 2022).