

## **Carlos Carrera: *El crimen del padre Amaro* (2002)**

Matthias Hausmann  
(Universität Wien)

### **Introducción: escándalo y éxito**

*El crimen del padre Amaro* causó en el año 2002 uno de los más grandes escándalos que ha visto el cine en México, y se convirtió al mismo tiempo en uno de los mayores éxitos de la historia cinematográfica mexicana. Permanentemente acompañada por protestas masivas de la Iglesia católica y grupos conservadores, la película de Carlos Carrera, basada en la decimonónica novela homónima del portugués Eça de Queiroz, recaudó unos 16 millones de dólares en México y constituye hasta hoy en día la película más taquillera dentro de las fronteras nacionales. Sin embargo, el resultado mundial no fue muy espectacular, ya que sobre todo en otros países latinoamericanos y en Europa el filme no tuvo mucho éxito. De esta manera, se puede constatar que *El crimen del padre Amaro* tiene un sitio especial dentro de la producción cinematográfica mexicana: un triunfo económico que se limita sobre todo a México mismo, y está estrechamente ligado a la controversia simultánea generada alrededor del filme.

Explicar este fenómeno es el objetivo del presente artículo, que se estructura de la siguiente manera: después de dar un resumen de la trama e informaciones sobre los actores, el director y el guionista, se presentará la novela de Queiroz con el fin de comentar los cambios introducidos por los responsables en el filme. Esto nos llevará a analizar el carácter anticlerical de la película, que constituye una de las razones principales de su impacto en la sociedad mexicana y su importancia histórica, temas en los cuales nos centraremos después. Finalmente, se analizarán los recursos fílmicos y estéticos, considerando particularmente el uso del melodrama.

### **Resumen del argumento**

*El crimen del padre Amaro* narra una historia sencilla: la corrupción de un joven sacerdote por los miembros y las estructuras de la Iglesia católica en México. Al comienzo de la película, el recién ordenado padre Amaro (Gael García Bernal) está viajando a la pequeña ciudad de Los Reyes cuando, de pronto, su

autobús es asaltado por bandidos armados. Amaro ayuda a un viejo pasajero mostrando así una misericordia y un interés para los demás que inicialmente parecen formar parte integral de su naturaleza. En Los Reyes, Amaro tiene que apoyar al viejo padre Benito (Sancho Gracia), quien atiende la parroquia desde hace mucho tiempo. Rápidamente el joven sacerdote se da cuenta de que Benito no respeta muchas de las prescripciones de la Iglesia: no solo tiene una relación amorosa con la Sanjuanera (Angélica Aragón), sino, y sobre todo, una vinculación especial con los poderosos narcotraficantes de la comarca. El padre Benito se encarga de officiar todas las ceremonias católicas en las propiedades privadas de los narcotraficantes e incluso, les ayuda a lavar dinero tras la fachada de la construcción de un hospital. Por esta relación secreta con los criminales, Benito también lucha contra las iniciativas de otro padre de la región, Natalio (Damián Alcázar), quien atiende una comunidad bajo las enseñanzas de la teología de la liberación en el campo, la cual se opone a la violencia de los narcos.

En poco tiempo Amaro se enamora de Amelia (Ana Claudia Talancón), la hija de la Sanjuanera, que tiene dieciséis años. Amelia, que es muy católica (enseña el catecismo a los niños de la parroquia) deja a su novio Rubén (Andrés Montiel) para iniciar una relación con Amaro, con quien está fascinada desde el primer momento en que lo vio. Rubén, quien aspira a ser periodista, escribe —ayudado por informaciones de su padre, un ateo convencido— un artículo en un periódico regional que pone al descubierto las relaciones del padre Benito con los narcos. El obispo empuja a Amaro a escribir una réplica en la prensa negando todas las acusaciones en contra de Benito y la Iglesia. Aunque sabe que las incriminaciones son justificadas, el joven padre sigue las instrucciones del obispo porque se vuelve cada vez más ambicioso y es consciente de que solo un alto funcionario eclesiástico puede hacer posible su ascenso dentro de la Iglesia. Después del éxito de la réplica, el obispo le hace entender a Amaro que él podría ser el sucesor de Benito pero solo con la condición de que no haya más escándalos en la región y que Amaro continúe acatando sus órdenes sin reservas. Por eso, Amaro lleva al padre Natalio el acta de excomunión firmada por el obispo, aunque interiormente está convencido de que Natalio actúa justamente.

Más importante aún es que Amaro decide ocultar a toda costa su relación con Amelia, que se ha hecho más y más íntima entretanto: en un cuarto del sacristán, quien tiene una hija con retraso mental llamada Getsemaní, Amaro y Amelia se encuentran y se acuestan regularmente. Cuando Amelia queda embarazada Amaro, quien teme por su carrera eclesiástica, le convence para abortar en una clínica clandestina. Enfrente a esta clínica, Amaro vuelve a encontrar al viejo hombre a quien ayudó en el autobús al comienzo. El aborto sale mal, por lo que Amaro decide trasladar a Amelia a un hospital, ya que está sangrando fuertemente, pero no llegan a tiempo; la joven muere en los brazos del sacerdote. Este logra ocultar

las verdaderas circunstancias de la muerte de Amelia y así puede seguir gozando del respeto de la parroquia entera. El filme termina con la misa de entierro de Amelia celebrada por Amaro. Solo el padre Benito intuye la verdad, pero sale de la iglesia sin decir nada.

### **El equipo: productor, actores, director y guionista**

La película fue producida por Alfredo Ripstein (1916-2007), quien en el año 1950 fundó Alameda Films, una de las productoras más prolíficas de México, y puede ser a su vez considerado como uno de los productores más importantes de la historia del cine mexicano. Ripstein había leído la novela de Queiroz en su juventud y llevarla a la pantalla fue un deseo suyo durante muchos años, el cual se cumplió finalmente en 2002 tras algunos intentos anteriores frustrados (Leñero 2003a: 11). Alameda Films realizó el filme con la ayuda de productores europeos. La película es una coproducción mexicana con España, Francia y Argentina, lo que subraya una vez más la importancia de las coproducciones para el cine latinoamericano en los últimos años. En este contexto hay que destacar especialmente una iniciativa que también formó parte de la financiación de *El crimen del padre Amaro*: el programa Ibermedia, formado por España, Portugal y la mayoría de los países de América Latina, e iniciado en 1998, el cual ha apoyado muchas producciones cinematográficas del mundo iberoamericano desde entonces. Justamente el hijo de Alfredo Ripstein, Arturo, resaltó en 2008 su importancia diciendo que “programas como Ibermedia han propiciado que se haya filmado una parte importante del buen cine de nuestros países” (Elena 2013: 153)<sup>1</sup>.

Gracias a este apoyo financiero Ripstein fue capaz de contratar actores muy conocidos, lo que vale especialmente para el rol del protagonista: este fue dado a Gael García Bernal (1978-), quien se había vuelto famoso en los dos años anteriores a *El crimen del padre Amaro* con sus primeros largometrajes: *Amores perros* e *Y tu mamá también*<sup>2</sup>. Particularmente a causa de su participación en *Y*

---

<sup>1</sup> El artículo de Alberto Elena da una buena sinopsis de la cooperación cinematográfica entre España y América Latina, y sobre todo del programa Ibermedia; sus observaciones son interesantes porque muestran que hay también otras opiniones, más negativas que la de Ripstein, de creativos que declaran que Ibermedia prolonga un discurso neocolonial y que solo España tiene ventajas de la cooperación. Para la importancia y los desafíos de coproducciones en el cine actual, véase también la reciente publicación de Palacio y Türschmann (2013), que reúne muchos estudios que, aunque centrados en Europa, tienen también importancia para el caso de América Latina.

<sup>2</sup> Para ambos filmes, véanse también los artículos de Juan Pellicer y Patricia Torres San Martín en el presente volumen (pp. 323-337 y 501-517).

*tu mamá también* su tercer gran rol causó un fuerte interés y fue sin duda una razón para el éxito comercial del filme. Ya que García Bernal estaba asociado a escenas escabrosas y ruptura de tabúes, el público mexicano estuvo muy interesado en saber cómo actuaría como sacerdote en una situación sexualmente comprometida.

Por el contrario, el rol de la protagonista femenina fue asumido por Ana Claudia Talancón (1980-), la cual no había sido muy conocida hasta entonces. Había trabajado, sobre todo, en telenovelas y debutó en la gran pantalla dos años antes en la película *El cometa* (directores: José Buil y Marisa Sistach). A pesar de algunos roles posteriores en producciones *hollywoodenses* (por ejemplo *Alone with her*, 2006), *El crimen del padre Amaro* ha sido su actuación más importante hasta hoy en día. De los otros actores hay que destacar a Sancho Gracia (1936-2012), un actor español que apareció en muchas películas de su país, latinoamericanas y de Hollywood, el cual asume el papel del padre Benito, el superior de Amaro, quien se convierte en su antagonista cuando el joven padre aspira sustituirle en la parroquia.

La decisión más importante del productor Ripstein fue, sin embargo, la elección del director y del guionista, quienes trabajarían juntos estrechamente. Como director, Ripstein escogió a Carlos Carrera (1962-), quien ya era famoso a causa de sus cortometrajes, sobre todo por sus cortos animados, entre ellos *El héroe*, con el cual ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1994. Este corto lúgubre sobre la vida en las metrópolis modernas ya puede ser visto como un clásico de este género poco común en México antes de Carrera<sup>3</sup>. Después de *El crimen del padre Amaro* volvió a ocuparse de un tema altamente conflictivo en su país natal con *El traspasío* (2009), un largometraje sobre la serie de asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Actualmente ha vuelto a la animación y está preparando su primer largometraje digital titulado *Ana*.

La adaptación de la novela de Queiroz y su transposición a un guión cinematográfico fue tarea de Vicente Leñero (1933-), un guionista prolífico cuyo interés por temas controvertidos se podía comprobar ya desde su participación en *La ley de Herodes* (1999), una película satírica que atacaba la corrupción del PRI. Leñero parecía un guionista muy indicado para la traslación del argumento de la novela de Queiroz al México contemporáneo —lo que fue una de las ideas principales de Alfredo Ripstein— porque ya había adaptado varias novelas para el cine y, sobre todo, trasladado argumentos novelísticos situados en otros países a México. Este es, por ejemplo, el caso de *El callejón de los milagros*, otra cooperación entre Leñero y Ripstein, en la cual la acción novelística de El Cairo de los años cuarenta se ve transpuesta al México de fines del siglo xx<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Para un análisis detallado de este corto, véase Navarro Herrera (2013).

<sup>4</sup> Véase el artículo de Friedhelm Schmidt-Welle en el presente volumen (pp. 441-457).

Este interés de trabajar con fuentes literarias está vinculado con la propia producción literaria de Leñero, quien también escribe obras teatrales y narrativas. Tuvo gran éxito con su novela *Los albañiles*, con la cual ganó el prestigioso Premio Biblioteca Breve en 1963, solo un año después de que Mario Vargas Llosa obtuviera el mismo galardón con *La ciudad y los perros*. A causa de su interés por las interrelaciones entre cine y literatura, Leñero no solo convirtió la novela de Queiroz en un guión, sino que a su vez transformó el guión en una novela, la cual fue publicada un año después del estreno de la película bajo el título *El padre Amaro* para indicar una diferencia con las obras de Carrera y Queiroz. Así, hizo un “ejercicio al revés” que forma un caso interesante para quienes quieren estudiar diferentes pasos de una evolución multimedial<sup>5</sup>.

### **El modelo literario y algunos de los cambios introducidos**

La obra en la cual se basa el guión de Leñero es la novela portuguesa *O Crime do Padre Amaro* de José Maria Eça de Queiroz (1845-1900), la cual fue publicada por primera vez en 1875 por fascículos en la *Revista Ocidental*. Un año después, en 1876, apareció la novela en una primera versión de libro y la versión definitiva se publicó en 1880. Entre estas diferentes versiones hay cambios importantes, de los cuales nos ocuparemos luego cuando nos centraremos en los aspectos melodramáticos de la película. Antes, vamos a presentar los considerables cambios argumentales que fueron introducidos por los responsables del filme.

Como ya se ha dicho, hay que destacar que —impulsados por Ripstein— Carrera y Leñero trasladan la acción del Portugal del siglo XIX al México de nuestros días, como ya lo muestra la primera indicación de la película, la cual presenta el lugar y el tiempo de la acción de la siguiente manera: “Aldama, México 2002”. En el prólogo de su versión novelística, Leñero justifica esta transposición al México contemporáneo, diciendo que esa “gran novela [de Queiroz] denota una innegable vigencia para los lectores de este siglo que empieza sin ver resueltos aún muchos de los pecados de un clero de mentalidad similar a la del clero del diecinueve” (2003a: 11). Esta cita ya muestra claramente la actitud anticlerical de los productores, tema sobre el que nos ocuparemos con más detalle en el apartado siguiente.

Para expresar un mensaje anticlerical fuerte, Leñero y Carrera se propusieron integrar algunos de los problemas actuales del clero de su país para

---

<sup>5</sup> Así lo describe el propio Leñero: “Es un ejercicio literario al revés. El guión nació como versión libre de una novela, y ahora esta pequeña novela nace como versión libre de este guión” (Leñero 2003a: 13).

radicalizar el argumento original. Añadieron en particular dos aspectos altamente conflictivos para la Iglesia mexicana contemporánea: los contextos de las narcolimosnas y de la teología de la liberación, creando así “una actualidad pocas veces vista en la historia de los guiones de novelas llevadas a la pantalla” (González Lara 2007: 641).

La teología de la liberación tiene una importancia particular para Leñero, quien declara: “Introduje el tema inventando al padre Natalio [...] y debo decir que el tratamiento de este personaje, la conformación de su breve y dramática historia, fue lo que más me satisfizo en la escritura del guión” (Leñero 2003c: 123). Es interesante comparar el destino del padre Natalio en el filme con el de su modelo en la novela: en la obra portuguesa, el padre Ferrão, quien es el único cura con valores positivos, no sufre consecuencias negativas, mientras que su doble fílmico Natalio es excomulgado; así, se subraya que en la Iglesia mexicana actual no hay sitio para los verdaderos valores cristianos ni para la teología de la liberación.

Aún más significativos son los cambios introducidos en el carácter de Amaro, los cuales sirven otra vez para reforzar el anticlericalismo de la película<sup>6</sup>. La novela de Queiroz recurre a una estructura elaborada al presentarnos al personaje principal: en el primer capítulo otras personas conversan sobre Amaro; en el segundo, se relata su llegada a Leiria. Finalmente, en el tercer capítulo se narran en una analepsis su juventud y su tiempo de estadía en el seminario, así el lector recibe una impresión abarcadora y matizada del joven sacerdote. Gracias a los pasajes sobre su pasado personal el lector descubre que Amaro es un personaje francamente problemático desde su niñez, que tiene muchos lados negativos y que decide entrar al seminario a pesar de no tener una vocación verdadera. Está caracterizado como un personaje afeminado, sin iniciativa propia, amante del lujo y la comodidad. Estos rasgos de su personaje se mantienen durante su estancia en Leiria y se manifiestan, por ejemplo, al querer oprimir totalmente a Amelia y gozar de un dominio absoluto sobre una muchacha sin experiencia y con falta de confianza en sí misma. Por lo tanto, es evidente que los deslices de Amaro no solo son causados por la influencia de la Iglesia, sino que también tienen su origen en su propio carácter.

La película mexicana por el contrario, es narrada de una manera totalmente lineal, sin analepsis ninguna, lo que no solo simplifica la estructura de la novela, sino que reduce al mismo tiempo la complejidad del carácter de Amaro, que en el filme tiene una evolución simplista: se muestra la corrupción por parte

---

<sup>6</sup> También hay grandes cambios en los personajes de Amelia y Rubén que trataremos en el apartado sobre el uso del melodrama en la película, porque la introducción de la forma melodramática y el anticlericalismo están estrechamente vinculados y explican ambos los cambios respecto al modelo de Queiroz, tal como vamos a mostrar a continuación.

del clero de una persona originalmente buena, una “caída moral del personaje” (Mercado 2008: 470). Por eso no se llega a conocer nada sobre la historia personal de Amaro, quien aparece de golpe en la primera secuencia como una persona naturalmente generosa ayudando al viejo señor quien ha perdido todo en el asalto con el que comienza el filme<sup>7</sup>.

Durante el transcurso de la cinta se describe la corrupción de esa bondad por culpa de los clérigos con los que Amaro tiene contacto, sobre todo por iniciativa del obispo. Esa evolución negativa se muestra en una serie de escenas poco sutiles: por ejemplo, Amaro despidió al sacristán Martín porque este reveló su relación secreta con Amelia al padre Benito. Así castiga a un ser débil, que además tiene que ocuparse de una hija discapacitada —la misericordia inicial de Amaro se ha convertido en todo lo contrario—. Por supuesto, el hecho de que Amelia y Amaro tengan relaciones íntimas en la habitación al lado de la de la joven enferma Getsemaní es muy blasfemo, y subraya que el dogma ya no tiene ninguna importancia para Amaro, quien sigue el “ejemplo” del padre Benito no solo con la relación corporal con una mujer de Los Reyes. Además, degrada también a Amelia, quien tiene que explicar sus visitas en la casa del sacristán diciendo que quiere enseñar el catecismo a la joven —su tarea con los niños se ha vuelto un mero pretexto para tener sexo con el padre que le instiga a la mentira—. La muchacha también siente las consecuencias de la corrupción de Amaro, porque este la golpea cuando ella le manifiesta que no quiere renunciar a su hijo. Finalmente, Amaro convence a Amelia de someterse a un aborto, alejándose lo más posible de las prescripciones de su confesión. La escena en frente a la clínica de abortos completa la imagen de la degradación del protagonista: ahí encuentra al señor al que ayudó al inicio. Esta doble aparición del viejo hombre obliga al espectador a darse cuenta del proceso de corrupción que Amaro ha sufrido<sup>8</sup>. Se puede añadir que el aborto tiene lugar un día viernes: así Amelia se convierte en el sacrificio inmolado por las aspiraciones del joven cura, como él mismo subraya diciendo que no vino a la clínica para aliviar a Amelia, sino “vine acá a que me alivien a mí” (1:41:30, véase también Martins 2008: 494). La declaración de Amaro resalta el hecho de que la joven muchacha es una víctima de su egoísmo.

---

<sup>7</sup> Se puede señalar otro aspecto más: el filme comienza antes del asalto con una escena muy corta de unos niños jugando juntos. Estos representan la inocencia, aquella que Amaro pierde rápidamente a causa de la influencia de los otros clérigos.

<sup>8</sup> Evidentemente, esta doble aparición del viejo no es un recurso muy sutil y, en general, la comparación de la película de Carlos Carrera con la novela de Queiroz muestra la falta de sutileza de la cinta.

## Un anticlericalismo agudo y marcado

Esto hace vislumbrar que el verdadero crimen de Amaro, que se nombra ya en el título de la película, no es el acto sexual con una menor de edad, sino su pacto con el poder y su deseo de ascender a toda costa en la institución eclesial. Para no comprometer su posición, Amaro traiciona todos los ideales católicos e incluso sacrifica la vida de la joven<sup>9</sup>. El guionista subraya este aspecto escribiendo que “el problema del padre Amaro no es, al fin de cuentas, un problema sexual. Es un problema político. [...] Es una] unión adúltera con el poder” (Leñero 2003c: 124).

A causa de la obediencia incondicional a sus superiores, el ascenso al poder de Amaro se da con rapidez, como se muestra al espectador inequívocamente en las tres entrevistas que tiene durante el filme con el obispo: antes de la primera Amaro tiene que esperar mucho tiempo, y durante la conversación el obispo no le deja hablar. En el segundo encuentro ya lo llevan en seguida al obispo, que esta vez pide su opinión. Para la tercera conversación ni siquiera tiene que ir a ver al obispo: este llama a Amaro por teléfono y le da a entender que va a sustituir a Benito, lo que completa la primera fase del ascenso del joven padre<sup>10</sup>.

En esta conversación, el obispo le da una orden a Amaro, la cual pone al descubierto de manera particular la unión fatal que el joven sacerdote ha contraído con el poder: le ordena llevar un acta de excomunión al padre Natalio. Este es excomulgado porque no deja de respaldar a su feligresía de campesinos amenazados por los narcos, lo que insinúa que el obispo planea continuar la cooperación con los narcos después de la salida del padre rebelde<sup>11</sup>.

El enfrentamiento entre Amaro y Natalio tiene una función clave en el filme: cuando Amaro transmite la decisión de la excomunión a Natalio, este responde que no va a ceder y que se quedará al lado de sus campesinos. Natalio le dice a Amaro: “Yo elegí este camino. ¿Y tú?” (1:34:18). Aquí se pone de manifiesto que

---

<sup>9</sup> Véase también el comentario de Susan Baker Sotelo, que ve aquí un importante paralelismo entre las versiones de Queiroz y Carrera: “Instead of looking to their faith, they [the film and the novel Amaro] look to the power structure when Amelia becomes pregnant” (2009: 254).

<sup>10</sup> Es también importante resaltar que Benito no pierde su posición a causa de sus escándalos, sino solamente porque estos han sido públicamente conocidos, lo que es significativo para la política del obispo.

<sup>11</sup> Así, en la figura de este buen sacerdote Natalio se combinan los temas de la teología de la liberación y de las narcolimosnas, temas que Carrera y Leñero añadieron al argumento original, como hemos explicado antes. Para un análisis más detallado de las relaciones entre narcos e Iglesia en la película y las razones de la excomunión del padre Natalio, véase Rabadán (2002), donde se habla de una verdadera “colaboración narcoclerical” y donde se comenta una de las canciones del *soundtrack*, “El corrido del padre Amaro”, que muestra claramente la relación entre la Iglesia y el narcotráfico descrita en el filme.

Amaro tiene la posibilidad de elegir, y esto hace recordar a una novela emblemática de la cultura mexicana, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), que se presta para analizar más a fondo el filme. Natalio puede ser visto como uno de los posibles dobles de Amaro, como la personificación de una de las alternativas para el protagonista. Sin embargo, este se decide siempre, exactamente como el Artemio de la novela de Carlos Fuentes, por la opción más conveniente para su carrera, actuando en contra de su conciencia. Amaro traiciona todos sus ideales y, como en el caso de Artemio Cruz, otros tienen que morir para que él pueda alcanzar sus metas<sup>12</sup>.

Además, el enfrentamiento de Natalio y Amaro refuerza el mensaje anticlerical de la película, porque enfatiza la idea de que en la Iglesia solo los corruptos pueden ascender en la jerarquía de poder, idea que se ve confirmada con claridad al final de la película: en él vemos a Amaro, quien da la misa de réquiem para Amelia y hace repetir el “Yo confieso” a la feligresía, compartiendo así su propia culpa con todos los demás de una manera altamente perversa. Más importante aún es el hecho de que nadie se oponga a esta misa casi blasfema del sacerdote. Únicamente el padre Benito sospecha la verdadera causa de la muerte de la muchacha, pero al no tener ya ningún poder después de haber perdido el respaldo del obispo, su protesta se limita a abandonar la iglesia sin decir palabra alguna. El silencio de Benito es anticipado por el silencio (por causas corporales) de la hija del sacristán, Getsemaní. Es altamente significativo que las únicas dos personas que conocen la verdad no puedan hablar: así se hace evidente que nadie puede impedir el ascenso de Amaro dentro de la Iglesia, ascenso ilustrado filmicamente en la última escena, que muestra a Amaro en el centro de la iglesia y de la atención. Los respectivos destinos del padre Natalio, que lucha por su feligresía por lo cual es excomulgado, y el del padre Benito, que se arrepiente de sus errores y pierde toda su influencia, deben indicar que en la Iglesia actual se imponen solo los curas sin conciencia como Amaro, poniendo así de manifiesto el carácter anticlerical del filme<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> La comparación con la obra de Fuentes parece aún más justificada teniendo en cuenta que el gran novelista dijo solo dos años antes del estreno de la película de Carrera: “Anstelle der Tragödie haben wir das Melodram bekommen. Der Unterschied zwischen Tragödie und Melodram besteht [...] darin, dass in der Tragödie beide Seiten Recht haben und im Melodram nur eine Seite Recht hat. Es gibt einen Guten und einen Bösen” (Barloewen 2003: 261: “El melodrama ha sustituido a la tragedia. La diferencia entre tragedia y melodrama es que en la tragedia ambos lados tienen la razón, mientras que en el melodrama, sólo uno de los lados posee la razón. Hay una persona buena y una persona mala”). La cinta de Carrera ilustra perfectamente esta opinión de Fuentes, porque se acerca al melodrama con una repartición simplista del bien y del mal, lo que contrasta nítidamente con la novela de Queiroz y será analizado en el penúltimo apartado de este artículo.

<sup>13</sup> Este mensaje anticlerical se ve reforzado aún más por otra figura positiva del filme, don Paco. El padre de Rubén es español, lo que no es una casualidad porque así puede aludir a

## Recepción y significación histórica

La actualidad de los temas tratados y el fuerte anticlericalismo de la cinta llevaron a un escándalo sin antecedente en la historia del cine mexicano, el cual hoy todavía se encuentra muy presente en la mente de la gente. El amplio impacto de la película sobre la sociedad mexicana se notó sobre todo a través de las masivas protestas en contra de su exhibición, las cuales habían comenzado incluso antes del estreno<sup>14</sup>.

Primero, organizaciones no eclesiásticas, sobre todo el grupo ultra conservador Pro Vida, atacaron la película y hasta presentaron una solicitud de censura a la Presidencia. Poco después, el alto clero de la Iglesia católica se unió a las protestas y trató de evitar la exhibición del filme. Uno de sus representantes dijo: “Ojalá que nuestras autoridades muestren capacidad de discernimiento y sentido común, y no permitan que esa película se exhiba en público” (Henríquez 2002)<sup>15</sup>. Dos escenas suscitaron protestas particularmente vehementes: la primera es la secuencia en la que Dionisia, una especie de bruja del pueblo, hace comulgar a una de sus gatas. La otra es la escena en la que Amaro hace vestir a Amelia con una túnica tomada de la imagen de la Virgen diciendo que ella es más hermosa que la madre de Cristo (01:12:08).

Las protestas condujeron a un resultado absolutamente opuesto al deseado por la derecha ultra conservadora: *El crimen del padre Amaro* no solo pudo ser exhibida, sino que, además, la polémica llevó a la distribuidora a aumentar el número de copias. Después de su estreno, se mantuvo cuatro semanas consecutivas como la más taquillera en los cines del país y se convirtió en el mayor éxito de la historia de filmes mexicanos dentro del propio país.

Es preciso relacionar la polémica con el discurso anticlerical mexicano en general. En este contexto hay que remarcar que el filme fue estrenado en una época en la que las relaciones entre la Iglesia y el Estado habían cambiado profundamente. Con el concordato de 1992 fueron borrados algunos artículos anticlericales de la Constitución. En los años siguientes, la influencia de la Iglesia se

---

las relaciones del clero con regímenes autoritarios. Así, don Paco compara la agitación contra su persona (a causa de sus ataques contra los curas corruptos) con la situación bajo Franco.

<sup>14</sup> Para una sinopsis de la historia del escándalo y de sus protagonistas, véanse los artículos de Mercado (2008: 473-475) y, sobre todo, el de Vertiz (2002), el cual indica claramente las posiciones de los diferentes grupos y de sus representantes más importantes.

<sup>15</sup> Otro alto representante del clero, el obispo Inda, declaró que preferiría morir antes de ver esta película (Luley 2003). Sin embargo, hay que añadir también que hubo voces más razonables y moderadas del lado de la Iglesia católica en México. El reconocido crítico Roger Ebert cita al padre Rafael González, quien declara que la película era “an honest movie [...] a wake-up call for the church to review its procedure for selecting and training priests and being closer to the people” (Ebert 2002).

volvió cada vez más visible en la presencia de obispos en instituciones estatales y, sobre todo, en los medios de comunicación. Con la llegada al poder del PAN, que es visto frecuentemente como un partido confesional, la influencia de la religión sobre la política pareció intensificarse aún más. Estos cambios pueden ser interpretados como el punto que marca el fin de la fuerte laicidad de las instituciones públicas mexicanas. Esta sería la razón por la cual diversas reacciones anticlericales se han ido manifestando más y más en los últimos tiempos (Savarino/Mutolo 2008: 6 s.; Mercado 2008: 472).

*El crimen del padre Amaro* fue producida poco tiempo después de la elección de Vicente Fox como presidente. A pesar de que la idea de tal proyecto había existido ya desde mucho tiempo atrás, los acontecimientos anteriormente descritos pueden haber reforzado la intención de los responsables de realizar el filme en este momento. De todos modos, Savarino y Mutolo, quienes llevaron a cabo una reciente y minuciosa investigación sobre el anticlericalismo en México —tema que no había sido examinado a fondo anteriormente<sup>16</sup>—, ven una clara relación entre el éxito del filme y su contemporáneo contexto histórico. Escriben:

No es casualidad que la película anticlerical *El crimen del padre Amaro* (2002) haya tenido una buena acogida del público en México, pues refleja sensaciones y aprensiones muy difundidos [sic] entre largos sectores de la población (2008: 7).

Muchos comentaristas vieron en el hecho de que *El crimen del padre Amaro* se pudiera exhibir sin cortes de edición un signo positivo para la democracia en México; escribieron por ejemplo periodistas de *Newsweek* un año después del estreno: “The defeat of the PRI in 2000 seemed to usher in a new era of democracy and freedom of expression, and the release of ‘Padre Amaro’ bolstered those hopes” (Contreras/Johnson 2003: 50).

En cuanto a la acogida pública, se puede añadir que *El crimen del padre Amaro* ganó nueve Premios Ariel en el año 2003, entre ellos, el de mejor película. Cabe preguntarse si este éxito remarcable con la obtención del premio de cine más prestigiado de México no revela también una intención política, lo cual mostraría el grado de extensión del anticlericalismo en el país en ese entonces.

---

<sup>16</sup> Los dos científicos subrayan la falta de investigaciones detalladas sobre el tema: “[D]estaca la ausencia de un verdadero debate enfocado en el anticlericalismo” (Savarino/Mutolo 2008: 5).

## Recursos estéticos y uso del melodrama

La calidad de la película no parece justificar tantos premios, y eso nos lleva a analizar los recursos estéticos con los que el mensaje anticlerical ha sido dirigido. Estos son de alto interés porque revelan cambios en comparación con la novela de Queiroz, los cuales son tan importantes como la integración de aspectos de la realidad mexicana contemporánea y como esta sirven para intensificar el mensaje anticlerical. Una comparación entre la novela y la película revela que es, sobre todo, una decisión que explica las diferencias entre ambas obras y que tiene consecuencias extensas: la adaptación se acerca al melodrama.

Es sumamente interesante que haciendo un melodrama, los productores del filme invierten en cierta manera los cambios que Queiroz realizó en la versión definitiva de su novela. Las diferencias entre las versiones de *O Crime do Padre* de 1875, 1876 y 1880 son considerables<sup>17</sup>, y muestran una clara evolución hacia una novela más realista; se ha dicho con razón que “la versión de 1880, aunque más detallada, se vuelve menos melodramática” (Martins 2008: 492). La adaptación de Carrera y Leñero sigue exactamente el camino contrario y se aproxima a la versión de 1876. Esto ya se puede ver en algunos aspectos de la trama: por ejemplo, la misa con la que termina la película se encuentra en la versión de la novela de 1876, pero ya no existe en la versión de 1880.

Pero aún más importantes son otros aspectos que ponen de manifiesto el carácter melodramático de la película de Carrera y Leñero. Antes de comentarlos es preciso recalcar que el melodrama se entiende en este artículo según las nociones que elaboró Peter Brooks y que parecen especialmente adecuadas para analizar la adaptación de una novela del siglo XIX, época en la que se basa el estudio de Brooks. Los autores decimonónicos crearon el melodrama con recursos que hacen ya pensar en la película de Carrera:

Within an apparent context of “realism” and the ordinary, they seemed in fact to be staging a heightened and hyperbolic drama, making reference to pure and polar concepts of darkness and light, salvation and damnation. They seemed to place their characters at the intersection of primal ethical forces and to confer on the characters’ enactments a charge of meaning referred to the clash of these forces (Brooks 1995: xiii).

---

<sup>17</sup> También son muy ilustrativas de la evolución de Queiroz como novelista, como constata el importante especialista en su obra Jean Girodon: “La comparaison de ces trois états d’une même œuvre offre le plus haut intérêt: on assiste à la naissance d’Eça de Queiroz romancier, on prend conscience de ses exigences d’artiste” (1985: 8).

El aparente realismo evocado en la cita es alcanzado en la película por la integración de diversos aspectos de la realidad mexicana contemporánea. La presencia de los conceptos polarizados del bien y del mal es especialmente fuerte, lo que vamos a analizar más en detalle después de explicar cómo los productores de la película no solo se alejaron de la trama de la versión de 1880, sino cómo eliminaron también tres aspectos decisivos de la novela con la decisión de convertirla en un melodrama.

Primero desaparece la ironía —porque no es compatible con la forma del melodrama<sup>18</sup>—, de la cual no se encuentra huella ninguna en la adaptación, aunque es un componente integral de la obra de Eça de Queiroz. En la novela, la ironía ya es propuesta desde el subtítulo: *Escenas de la vida devota*, con el que comienza en seguida una complicidad entre el autor y sus lectores (Mercado 2008: 465). Otro guiño irónico (entre muchos otros) es el hecho de que el canónigo que corrompe a Amaro y que es la persona más inmoral en la novela, enseña justamente moral en el seminario. Asimismo, se recurre al humor en la caracterización de ciertos personajes y en numerosos diálogos. La fuerte dosis de sátira e ironía lleva a una distancia soberana de la novela hacia el blanco de su crítica, la cual se pierde completamente en la adaptación que no deja sitio para el humor.

La ironía de la novela se muestra de manera particular en la célebre escena final, que narra una conversación entre el padre Amaro, el canónigo y el Conde, el protector de Amaro. Mientras que el Conde alaba elocuentemente la grandeza de Portugal, el narrador describe al mismo tiempo toda una serie de personajes miserables que pasean cerca de los tres, creando un contraste altamente irónico y desacreditando las declaraciones del noble. La técnica de la ironía llega a su cumbre cuando el Conde afirma que Portugal siempre andará bien mientras haya curas honrados como sus dos interlocutores: como el lector ya sabe cabalmente que ellos son todo menos honrados, se pone de manifiesto que el porvenir de Portugal será un desastre mientras la responsabilidad política se encuentre en manos de gente como el Conde, quien no sabe discernir la realidad.

La escena de la versión final de la novela nos permite también destacar un segundo elemento importante, el cual fue cambiado por Leñero y Carrera para acercar la película aún más al melodrama, y al mismo tiempo reforzar el mensaje anticlerical. Queiroz ciertamente fustiga con fuerza a los sacerdotes, pero su crítica es mucho más global: al contrario de la película, que casi exclusivamente ataca al clero, Queiroz agrede también a los periodistas, a las devotas, a los señores feudales, a los liberales y a los que sueñan con una revolución

---

<sup>18</sup> Brooks explica contundentemente que la ironía es uno de los recursos cruciales con los que autores como Flaubert se distinguen del “melodramatic mode” (1995: 198).

de izquierdas. Traza la imagen de una sociedad completamente pervertida, y es preciso señalar que la obra de 1880 pertenece a su ciclo de novelas titulado “Escenas de la vida portuguesa”, que manifiesta una áspera crítica contra la sociedad entera de su país.

Esta crítica contra la sociedad en general se ve reflejada en el hecho de que Queiroz muestra en su gran mayoría personajes malos, y la escena final forma la apología de la presentación de estas figuras negativas. Sin embargo, los personajes principales, aunque todos negativos, están provistos de una psicología elaborada, lo que hace comprensible sus actos. Este es un tercer aspecto que se pierde en la adaptación: el filme muestra personajes positivos y negativos, pero ni los unos ni los otros tienen mucha profundidad psicológica. Una representación en blanco y negro sustituye a la caracterización mucho más refinada de Queiroz, poniendo de manifiesto el esquema esencial del melodrama y su “logic of the excluded middle” (Brooks 1995: 18). Este aspecto ya ha sido analizado en las diferencias de la presentación de Amaro en la película y en la novela y, para ilustrarlo un poco más, vamos a examinar ahora las caracterizaciones de Amelia y de su primer admirador en ambas obras.

En el libro de Queiroz, Amelia comparte ciertas características relevantes con el padre que la seduce: los dos son personas débiles que necesitan de otros que les dirijan. Por eso cada uno tiene a un guía respectivo: Amaro tiene al canónigo, mientras que Amelia tiene a su madre, cuyo rol es sustituido más adelante por Amaro. Además de ser una persona abúlica, la Amelia de la novela tiene otros lados negativos que son revelados cuando el narrador cuenta pasajes de su juventud. En la adaptación, por el contrario, tenemos el mismo caso que el de Amaro: no se sabe nada sobre la historia personal de Amelia antes de la acción de la película. Ella aparece como un personaje muy positivo desde la primera escena, lo cual se hace visible en un diálogo con su novio Rubén, en el cual se muestra su inocencia y sus valores morales. Amelia representa así a la típica heroína del melodrama, un género que “typically opens with a presentation of virtue and innocence, or perhaps more accurately, virtue *as* innocence” (Brooks 1995: 28).

Amelia mantiene esta inocencia durante todo el filme. Eso la distingue claramente de Amaro y demuestra su superioridad moral sobre el sacerdote, lo que la película remarca también a través de medios cinematográficos, y de manera más obvia en una de las primeras escenas en las que los dos están juntos: cuando visitan las obras del hospital, Amelia está más arriba que el padre, lo cual refleja su primacía ética (16:55), como también lo comenta Susan Baker Sotelo: “Her image, above the priest, emphasized by a soft light [...] enhances her stature morally and physically” (2009: 258). Se puede añadir que una distribución espacial análoga se ve en la ya mencionada conversación de Amaro con Natalio, en la cual el sacerdote excomulgado se encuentra en una posición superior a la de

Amaro. Otra vez la superioridad moral se ve ilustrada por las diferentes altitudes. Volviendo a la escena con Amelia en las obras del hospital: esta dice aquí que solo ama a Jesús, lo que es fidedigno, mientras que se ve cada vez más que Amaro solo se ama a sí mismo y no siente un amor verdadero por Dios.

Así, es evidente para el espectador que una chica honrada, con un amor sin reservas por Dios, echa su vida a perder justamente por el hombre que representa a Dios, porque este no tiene vocación y solo utiliza su posición para adelantar su carrera eclesiástica. Confrontando la virtud con una persona mala, la película adopta la estructura clásica del melodrama, que culmina aquí con el fallecimiento de la heroína. La escena de su muerte subraya el carácter melodramático de la película con vehemencia: Amaro tiene a Amelia entre sus brazos. Lágrimas y desolación dominan toda la escena que se caracteriza por un extremo “acting out” y la importancia de la “language of muteness”, dos aspectos típicos del melodrama (Brooks 1995: viii y 61 s.). Igual de crucial parece que, justamente en el momento de la muerte de Amelia, el sol se levanta y parece iluminar el rostro de la joven, lo que remarca su pureza e inocencia. Aunque no se dé la victoria de la virtud, se muestra ostensiblemente su reconocimiento, lo que es aún más importante para el melodrama como comenta Brooks: “The *reward* of virtue [...] is only a secondary manifestation of the *recognition* of virtue” (1995: 27).

Que la virtud no triunfe se explica por la meta de la adaptación, la cual pone de relieve el impacto fatal que tiene el poder del clero. Aquí se puede registrar un cambio interesante en cuanto a la estructura típica del melodrama: la misa con la que acaba la cinta representa una perversión del final clásico del melodrama, que frecuentemente termina con una escena de tribunal, en donde se revela quién es el personaje malo y se restaura el orden moral: “the tribunal scene [...] represents a final public reading and judgement of signs that brings immanent justice” (Brooks 1995: 45). En la película de Carrera se ve, al contrario, que Amaro logra ser absuelto de su crimen por toda la parroquia. Particularmente en estas últimas escenas, que presentan la muerte glorificada de Amelia y la misa casi blasfema de Amaro, se puede observar la repartición bipolar del bien y del mal que caracteriza el melodrama:

What we must retain from any consideration about melodramatic structures is the sense of fundamental bipolar contrast and clash. The world according to melodrama is built on an irreducible manichaeism (Brooks 1995: 36).

Ese maniqueísmo y el ya comentado “logic of the excluded middle” se aprecian también en el personaje del novio de Amelia, quien es a su vez significativamente cambiado en la película. En la novela de Queiroz el amante es el escribiente João, una persona más bien ridícula con muchas debilidades personales; además, se parece a Amaro en algunos aspectos, lo que es otra ironía del

novelista portugués, quien acerca a estos personajes antagónicos y pone esto de manifiesto, sobre todo, en el capítulo en el que los dos intentan escribir cartas y se muestran igualmente incapaces de algún acto creativo. El Rubén de la película, en cambio, no solo escribe bien como lo demuestra su artículo contra el clero, sino que en general es caracterizado casi únicamente de una manera positiva. Con respecto a esto hay que destacar que en una conversación con Amelia dice que cree en Dios, pero no de la manera como los curas creen. Aquí se confirma que el filme no es anticatólico, sino anticlerical, porque uno de sus personajes positivos es un cristiano, pero uno que critica la política del clero.

### **Conclusión: el sitio de *El crimen del padre Amaro* en la cinematografía mexicana**

La comparación entre la novela de Queiroz y la película de Carrera, que hemos esbozado en algunos de sus elementos importantes, también tiene su interés en el hecho de que *El crimen del padre Amaro* es solo una de varias adaptaciones cinematográficas de novelas clásicas realizadas en los últimos años en México. Estas se ocupan frecuentemente de grandes temas nacionales, como en este caso del anticlericalismo o, por ejemplo, del pasado militar en *El coronel no tiene quien le escriba* de Arturo Ripstein (1999). En este contexto se puede añadir que en el año 2005 se estrenó en Portugal *O Crime do Padre Amaro*, otra película basada en la novela de Queiroz. Esta versión no suscitó mucho interés fuera de Portugal, pero es un complemento interesante para nuestras observaciones, porque probablemente fue realizada gracias al éxito de la película de Carrera e intenta seguir el modelo del director mexicano, intensificando aún más el carácter melodramático del filme<sup>19</sup>. Esto nos lleva a resumir los resultados del presente análisis y, al mismo tiempo, a tratar de demostrar algunas relaciones entre la película de Carrera y Leñero y otros filmes mexicanos.

En primer lugar hay que resaltar que *El crimen del padre Amaro* debe su lugar dentro de la historia del cine mexicano más bien al escándalo que causó que a su calidad estética, ya que esta no alcanza la de obras maestras de años anteriores, como *Amores perros* e *Y tu mamá también*. Comenta un crítico de manera acertada: “Yet, for all the trouble it caused and all the pesos it brought in, *Padre Amaro* is a surprisingly lacking film” (Asaravala 2002).

Su éxito se debe también al marketing realizado, lo que es una diferencia clave con respecto a filmes mexicanos parecidos que hubo antes; no se debe olvidar que *El crimen del padre Amaro* no es la primera película mexicana que cuenta los amores ilícitos de un cura; así, fue precedida, por ejemplo, por *La viuda*

---

<sup>19</sup> Para un breve análisis de esta película portuguesa, véase Martins (2008: 495 s.).

*negra* (Arturo Ripstein, 1977), y sobre todo no es la primera película anticlerical mexicana: Buñuel ya criticó fuertemente al clero en *Nazarín* (1959) y con mayor agudeza en *Viridiana* (1961). Es interesante notar que la crítica eclesiástica de Buñuel parece mucho más eficaz; ello tiene una de sus causas —junto al talento incomparable de Buñuel— en el hecho de que utilizó mucha ironía en sus cintas al incluir mensajes dirigidos contra la Iglesia, una estrategia que Carrera evitó, como hemos visto, aunque era un rasgo central de la novela de Queiroz.

Aún más interesante es el hecho de que los filmes de Buñuel ciertamente no fueron menos anticlericales, pero no se beneficiaron de las mismas estrategias de marketing ni de una campaña mediática comparable a la que acompañó a *El crimen del padre Amaro*. Así, el éxito de la película de Carrera confirma otra vez que cualquier tipo de publicidad es buena publicidad. Además, se verifica que los intentos de censura suelen contribuir casi inevitablemente al éxito de la obra atacada: la calidad estética de *El crimen del padre Amaro* es sin duda limitada, pero la permanente crítica de sectores derechistas la convirtieron en un éxito sin precedente en México.

Dicho éxito resalta también que el melodrama sigue siendo un género importante del cine mexicano. *El crimen del padre Amaro* puede ser visto como un tipo especial de este género, como un melodrama anticlerical, que utiliza la polarización del bien y del mal, típico del melodrama (un sacerdote corrompido por el clero destruye la vida de una joven muchacha honrada, causando la muerte de la misma y el aborto de su hijo) para reforzar aún más el mensaje anticlerical; este ya de por sí es más intenso que en la novela de Queiroz, a causa de la integración de aspectos de la realidad mexicana contemporánea.

Es altamente significativo la observación de que el cine mexicano no deja de ocuparse de los temas difíciles de la Iglesia católica, utilizando exactamente esta forma del melodrama, como se puede apreciar en *Agnus Dei*, *Cordero de Dios*, el segundo largo documental de Alejandra Sánchez (2011). Este aborda el tema de la pederastia en México de esa manera particular, como comenta Patricia Torres San Martín, quien escribe que *Agnus Dei* es un “‘documental de ficción’, porque la propuesta argumental se nutre del melodrama” (Torres San Martín 2011). Así, se puede constatar que el cine mexicano contemporáneo aborda temas conflictivos de su sociedad sirviéndose frecuentemente del género principal de la Época de Oro, el melodrama.

## Bibliografía

- ASARAVALA, Amit (2002): “*El Crimen del Padre Amaro*”. En: [filmcritic.com](http://www.contactmusic.com/movie-review/elcrimendelpadreamaro), <<http://www.contactmusic.com/movie-review/elcrimendelpadreamaro>> [último acceso: 14 de febrero de 2014].
- BAKER SOTELO, Susan (2009): “Father Amaro’s Crime: from the Portuguese Novel to the Mexican Film”. En: Hall, Ken (ed.): *Studies in honor of Lanin A. Gyurko*. Newark: Juan de la Cuesta, pp. 247-261.
- BARLOEWEN, Constantin von (2003): “Kreolische Odyssee. Das Drama Lateinamerikas und die Mythologie der Zukunft. Ein Interview mit Carlos Fuentes”. En: Dröscher, Barbara (ed.): *Carlos Fuentes’ Welten: kritische Relektüren*. Berlin: edition tranvía, pp. 253-284.
- BROOKS, Peter (1995): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. London: Yale University Press.
- CONTRERAS, Joseph/JOHNSON, Scott (2003): “Mexico’s new wave”. En: *Newsweek International* 24.11, p. 50.
- EBERT, Roger (2002): “The Crime of Father Amaro”. En: [rogerebert.suntimes.com](http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20021115/REVIEWS/211150301/1023), <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20021115/REVIEWS/211150301/1023>> [último acceso: 12 de febrero de 2014].
- EÇA DE QUEIROZ, José María (2000): *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- ELENA, Alberto (2013): “Family Affairs: Coproduction Policies between Spain and Latin America”. En: Palacio, Manuel/Türschmann, Jörg (eds.): *Transnational Cinema in Europe*. Wien: LIT, pp. 147-157.
- FUENTES, Carlos (2010): *La muerte de Artemio Cruz*. México: Santillana.
- GIRODON, Jean (1985): “Présentation”. En: Eça de Queiroz, José María: *Le Crime du Padre Amaro*. Paris: Editions de la Différence, pp. 7-16.
- GONZÁLEZ LARA, Gerardo Salvador (2007): “*El crimen del padre Amaro*: De la obra literaria del siglo XIX al lenguaje cinematográfico del siglo XXI”. En: Mariscal, Beatriz (ed.): *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 3. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 641-649.
- HENRÍQUEZ, Elio/MONTAÑO, Ericka (2002): “*El crimen del padre Amaro* desprestigia a la Iglesia católica: Felipe Arizmendi”. En: *La Jornada*, <<http://www.jornada.unam.mx/2002/08/11/06an1esp.php?origen=espectaculos.html>> [último acceso: 11 de febrero de 2014].
- LEÑERO, Vicente (2003a): “Prólogo”. En: Leñero, Vicente: *El padre Amaro*. México: Plaza y Janés, pp. 7-14.
- (2003b): *El padre Amaro*. México: Plaza y Janés.
- (2003c): “Apéndice”. En: Leñero, Vicente: *El padre Amaro*. México: Plaza y Janés, pp. 115-125.
- LULEY, Wolfgang (2003): “Sex, Lügen, Religion”. En: *Glaube Aktuell*, <<http://www.glaubeaktuell.net/portal/journal/journal.php?useSpr=&IDD=1052951263&IDDParent=1044268014&IDDTyp=&IDDPEXtra=&IDDTExtra=&IDB=1&Aktuell=0>> [último acceso: 11 de febrero de 2014].

- MARTINS, Valdemar (2008): “La muerte de Amelia en *Los crímenes del padre Amaro*: del libro al DVD (tres siglos de cambios)”. En: Romera Castillo, José (ed.): *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 491-499.
- MERCADO MÉNDEZ, María Guadalupe (2008): “De la novela de Eça de Queiroz a *El padre Amaro*”. En: Romera Castillo, José (ed.): *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 463-477.
- NAVARRO HERRERA, Cecilia Mónica (2013): “El espacio de la sobremodernidad en el corto animado *El héroe* (1993), de Carlos Carrera”. En: *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano* 4.7 (enero-junio), <<http://www.elojoquepiensa.net/07/index.php/plano-secuencia/el-espacio-de-la-sobremodernidad-en-el-corto-animado-el-heroe-1993-de-carlos-carrera>> [último acceso: 11 de febrero de 2014].
- PALACIO, Manuel/TÜRSCHMANN, Jörg (eds.) (2013): *Transnational Cinema in Europe*. Wien: LIT.
- RABADÁN, Eliseo (2002): “El crimen del padre Amaro”. En: *El Catoblepas. Revista Crítica del Presente* 10 (diciembre), <<http://www.nodulo.org/ec/2002/n010p19.htm>> [último acceso: 12 de febrero de 2014].
- SAVARINO, Franco/MUTOLO, Andrea (eds.) (2008): *El anticlericalismo en México*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia (2011): “OMISSUS / OMINÏSUS: *Agnus Dei, Cordero de Dios*”. En: *El Ojo que Piensa. Revista de Cine Iberoamericano* 3, 4 (julio-diciembre), <<http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/index.php/pantalla/agnus-dei-cordero-de-dios>> [último acceso: 14 de febrero de 2014].
- VÉRTIZ, Columba (2002): “La protesta, la condena, el anatema...”. En: *Revista Proceso* n° 1346, <[http://www.sectas.org/SeccionesEspeciales/padreamaro/la\\_protesta.asp](http://www.sectas.org/SeccionesEspeciales/padreamaro/la_protesta.asp)> [último acceso: 10 de febrero de 2014].