POLÍTICAS DE LA MÍSTICA Y EL BARROCO MEXICANO EN EL CINE DEL EXILIO REPUBLICANO: *CANTAR DE LOS CANTARES* (MANUEL ALTOLAGUIRRE, 1959)

MARI PAZ BALIBREA

INTRODUCCIÓN

Cantar de los cantares[1], último y malogrado proyecto cinematográfico dirigido por Manuel Altolaguirre es, aunque prácticamente desconocido, el más próximo a sus intereses estéticos y religiosos. *Cantar* recrea y reinterpreta en un entorno mexicano un texto cumbre de la mística adaptado por Fray Luis de León de la tradición judía. Altolaguirre pensó que *Cantar* le permitiría establecer un puente, si no de vuelta a España, sí, por lo menos, de cooperación con sus instituciones, cuando sus colaboraciones literarias, especialmente con la revista *Papeles de Son Armadans*, dirigida por Camilo José Cela, ya se habían iniciado. La película fue invitada a presentarse fuera de concurso en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en julio de 1959, presentación a la que acudió el mismo Altolaguirre con su segunda esposa, María Luisa Gómez Mena. Acabada su estancia en la capital donostiarra, de camino en coche con la cinta a la Málaga natal del poeta, un accidente de carretera en la provincia de Burgos acabó con la vida de los dos cónyuges. Altolaguirre tenía cincuenta y cuatro años.

Hay que tener en cuenta, cuando vemos *Cantar* e interpretamos sus sentidos y las intenciones de su director, que, para Altolaguirre, el film que conservamos no era la versión definitiva ni estaba acabado. La primera versión se escribe y produce en 1958. En 1959, junto con Gilberto Martínez Solares, el poeta rehace y amplía el guion (Valender, 1989a), y a su sobrino Julio le dice, en 1958, que tiene planes para que se ruede en Salamanca, Valladolid y Ávila (Vílchez Ruiz, 2022). Es con la intención de conseguir financiación para esta nueva versión y aprovechando el viaje, que quiere mostrar el largometraje en el Festival de San Sebastián en julio de ese mismo año (Valender, 1989b). En su carta a Martínez Solares desde San Sebastián, habla de «nuestro Cantar» y de cómo «he sentido mucho [...] que no hubiéramos terminado juntos la

película» (Altolaguirre, 1989b: 294)[2]. Está claro que lo que Altolaguirre muestra en San Sebastián es un *work in progress* y que su intención era ampliar el proyecto en la dirección de añadir a *Cantar de los cantares* la adaptación de Fray Luis de *El libro de Job* y *De los nombres de Cristo*, para hacer una lectura de la mística en Fray Luis mucho más estructurada y erudita en lo teológico.

Para complicarlo todo un poco más, no solo es que haya dos guiones, sino que lo que sabemos que Altolaguirre consideraba el primer guion, y que conservamos (Valender 1989a), no se corresponde con la película[3]. En esta, se ha omitido el marco inicial que explica la injusta encarcelación de Fray Luis por la traducción del *Cantar de los Cantares* —censurada por la Inquisición y no publicada hasta 1798—. En lugar de un Fray Luis a la defensiva o en horas bajas, tenemos, en palabras de Sánchez Vidal, un Fray Luis «en una especie de trance o serena epifanía, escribiendo con sosiego en una luminosa celda» (2003: 229). También se han omitido la mayoría de las partes del diálogo atribuidas al Esposo/Dios y, con ello, la multitud de requiebros amorosos que se intercambia con la Esposa/Iglesia que constan en el guion. En el film, la Esposa, interpretada por la actriz negra cubana Isolina Herrera, interpela y se dirige a él, pero en la estructura cinematográfica de plano/contraplano, la respuesta del Esposo es representada principalmente en la parte auditiva a través de la música y sin uso de la voz humana[4]. En lo visual, la posición del Esposo no la ocupa un actor, sino elementos de la naturaleza, especialmente flores y árboles. La voz masculina dominante es la de Fray Luis, interpretada por el actor mexicano y mestizo Julio Bracho, quien glosa y nos guía como espectadores en la interpretación de *Cantar* que contemplamos. En los momentos en que aparece como personaje, su voz se oye en *off*, y no saliendo de la boca del actor.

Sánchez Vidal (2003), que también ha llamado la atención sobre estas discrepancias entre la película que conservamos y el primer guion, se refiere a la película como «fragmentos acumulativos y dispersos, solo vertebrados por el tabicado de los sucesivos Cantos» (2003: 229). Por el contrario, en el presente estudio se argumenta que *Cantar*, a pesar de estar inacabada, es un proyecto muy coherente. Lo es en tanto que propuesta formal sobre las capacidades del lenguaje cinematográfico aplicadas a un texto clásico de la mística. Pero lo es también en su temática. Aquí es importante mencionar que el film que conservamos da como título de la película *Cantar de los Cantares de Fray de León*, mientras que el primer guion lleva como subtítulo «En la poesía mística y en el arte religioso mexicano». Es teniendo este subtítulo en cuenta que podemos resumir la trama de *Cantar* como, en clave mística —significada visualmente en la ya mencionada identificación del Esposo/Dios con elementos de la naturaleza, y también con muchos movimientos verticales de la cámara—, el recorrido de la Esposa en busca de su Esposo, que la lleva a atravesar diferentes paisajes naturales mexicanos, icónicos elementos de la arquitectura y escultura precolombinas y, sobre todo, del barroco novohispano —de ahí, como veremos, que se la haya comparado con *¡Que viva México!* (Sergei M. Eisenstein y Grigori Aleksandrov, 1932)—. La búsqueda tiene su culminación con la coronación de la Esposa, es decir, con su aceptación de votos perpetuos como monja, que la convierten, según la liturgia católica, en esposa de Dios. Hay, por tanto, sin tener que negar el prurito contemplativo y antinarrativo que hace de la película casi

SU TRAMA REPRESENTA, EN CLAVE MÍSTICA, EL RECORRIDO DE LA ESPOSA/IGLESIA EN BUSCA DE SU ESPOSO/DIOS, LO QUE LA LLEVA A ATRAVESAR DIFERENTES PAISAJES NATURALES MEXICANOS, ICÓNICOS ELEMENTOS DE LA ARQUITECTURA Y ESCULTURA PRECOLOMBINAS Y, ESPECIALMENTE, DEL BARROCO NOVOHISPANO

un objeto vanguardista, una voluntad discernible de continuidad narrativa. Pero, además, con estos elementos, se proyecta una visión coherente sobre el papel del catolicismo y, por extensión, de la conquista española en México. En otras palabras, en *Cantar* se articula, a través de la mística y del barroco novohispano, un discurso en favor de la hispanidad que ayuda a entender que fuera vista con buenos ojos por el franquismo e invitada a presentarse fuera de concurso en el Festival de Cine de San Sebastián de 1959.

ALTOLAGUIRRE Y EL ARTE CINEMATOGRÁFICO

Altolaguirre realizó toda su carrera en la industria cinematográfica una vez en el exilio. Su trabajo incluye «once películas como productor, veinticinco guiones —nueve de ellos rodados y dieciséis que no pasaron a la pantalla— y cinco filmes como director» (Sánchez Vidal, 2003: 221)[5]. Su relación con el cine nos habla de las oportunidades, retos y limitaciones que la vida en el exilio trajo a los intelectuales republicanos. Oportunidad, porque el tener que rehacer su vida en el exilio le dio ocasión de adentrarse en un medio que sabemos le interesaba y admiraba desde siempre[6]. Reto, por la dificultad técnica y estética de lo que, para Altolaguirre, al fin y al cabo, era un medio nuevo de expresión artística. Y limitación, al enfrentarse con la realidad de un arte que es industria —y en México muy constreñida por intereses comerciales monopolísticos—, requiere trabajo en equipo y mucho presupuesto. Las declaraciones que conservamos de él sobre el séptimo arte expresan su fascinación por sus capacidades. Altolaguirre era sensible a esa visión del cine —que los surrealistas movilizaron por primera vez— como un arte nuevo, capaz de replicar en el espectador un estado de trance en el que la conciencia individual racional baja la guardia para fundirse en la experiencia unánime de un «yo» colectivo. Como dice en el artículo «Elogio del cine», de 1946:

> No hay arte que nos embargue hasta este punto, ni poesía como la del cine que nos enajene cabalmente. [...] En un salón de cine, por muy numerosa que sea la concurrencia, se forma en todo el público una conciencia única. En ningún otro espectáculo las muchedumbres se solidarizan hasta formar un solo cuerpo. Ninguna emoción llega a ser tan unánime. Hasta los más rebeldes, hasta quienes queremos colocarnos en una posición independiente, de crítica, nos vemos dominados por su arrebatadora influencia. [...] Quien quiera dejar de ser quien es, quien quiera obtener prestada un alma, que se refugie en el cine. Él le dará memoria, inteligencia y voluntad, siquiera por un rato (citado en Valender, 1992: 374-375).

Altolaguirre es consciente de que ese poder seductor anula voluntades, y crítico con la manera en que hace al espectador vulnerable a la manipulación. En «Recuerdos de un diálogo» (1946), muestra su frustración: «Al cine hay que ir para tragarse la censura, para reprimir los aplausos. [...] Nos gusta mucho el cine, pero las sombras son sombras, y el cine todo lo más es una especie de escritura, una escritura primitiva» (citado en Valender, 1992: 376). Aunque la calificación de «primitiva» parece aquí referirse a todo el séptimo arte, en «Las malas artes del cine» (1948) la crítica es más precisamente atribuida al cine como cultura comercial de masas, cayendo en la contradicción de criticar aquello mismo que, a buen seguro, él había contribuido a producir en varias de sus películas comerciales: «Al público se le deslumbra con una propaganda que lo deja completamente dominado. Es curioso observar el mal efecto que causan las películas anticuadas, por sensacionales que sean, cuando el público las recibe sin la oportunidad de una publicitaria aureola» (citado en Valender, 1992: 381).

Por mucho que nunca llegó a abandonar su trabajo en la industria, y por tanto en el cine comercial, Altolaguirre articuló una ambiciosa poética cinematográfica, en relación con su propia práctica creativa principal, la poesía. Según esta poética, el cine es una forma diferente de conocer,

que expande y multiplica la capacidad reveladora del mundo de la palabra. El cine es la «representación de lo indecible [...] y lo inefable, lo que el poeta, el escultor o el dibujante, o el músico, no pudieron expresar con palabras, notas ni líneas» (citado en Valender, 1992: 374). Es con *Cantar* que Altolaguirre buscó expresar esta capacidad. Por eso, lo llama cinepoema, o poema cinematográfico. Como expresa elocuentemente por carta a su hermana María Emilia:

> [Hice *Cantar*] por la importancia que para un poeta tiene la palabra. La palabra abre todo un mundo completo de representaciones. [...] Yo, humildemente, lo que he intentado es que cada palabra de Fray Luis tenga una proyección externa y una belleza plástica y espiritual independiente. No he intentado ayudar a la palabra por la imagen. Lo que he intentado es que la imagen prolongue la palabra y, a ser posible, la sustituya. En el fondo, creo yo, lo que he intentado es iluminar las palabras (citado en Valender, 1989a: 344).

Clave también para entender su poética cinematográfica es la afirmación de que el verdadero medio del cine es el tiempo:

> Mientras más profundice en ese temporal espacio, en ese tormentoso mundo interior humano, mejores, más felices, serán sus resultados. [...] Poner en pie recuerdos, edificar historias, es la misión del cine. [...] Con esa sustancia palpitante del tiempo se mantienen los recuerdos, con ella está amasado el cine. El cine, o es vida interior, o no es nada (citado en Valender, 1992: 374).

Altolaguirre articula aquí el concepto que Gilles Deleuze llamaría más tarde, en el segundo de sus volúmenes de teoría y filosofía de la imagen cinematográfica, *l'image-temps*. La imagen-tiempo define una forma nueva de hacer cine que en Europa inicia el neorrealismo y donde prima lo visual y auditivo como medio de comunicación, desprendido de las exigencias de hacer avanzar una trama narrativa (Deleuze, 1985). Por ello, *Cantar* sintoniza muy bien con la sensibilidad del nuevo cine europeo en plena formación desde los años cincuenta. En efecto, es una película en la que no pasa apenas nada y que nos invita a la contemplación y la introspección espiritual, no al entretenimiento derivado de seguir una peripecia. Dice la voz en *off* de la Esposa al principio: «Esta película, *Cantar de los cantares*, no tiene otro argumento que la peregrinación de un alma cristiana en busca de Dios» (00:02:43-00:02:51). Eso explica la crítica que a la película le hace José Francisco Aranda en su reseña para *Ínsula*, insistiendo en su carácter vanguardista. La llama «una de las obras más personales, más osadas y exquisitas que ha dado el cine hispánico» (1959: 11). Llama a sus imágenes «intoxicantes» (1959: 11). Aunque le critica el montaje —que el mismo Altolaguirre quería recomponer—, la compara, para concluir que es mejor que ella, con *¡Que viva México!* Tratándose de un crítico ya muy conocedor de este nuevo cine europeo neorrealista y de la incipiente *Nouvelle Vague*, Aranda sabía ver, precisamente, lo que *Cantar* tiene de profundización en la imagen-tiempo a través de la recreación del cine como explosión visual. Esta sintonía con una forma nueva de hacer cine la detecta también De la Vega Alfaro cuando afirma que *Cantar* es «filme precursor en México de las tendencias neovanguardistas que habrían de surgir en la siguiente época» (2005: 71).

CANTAR SINTONIZA MUY BIEN CON LA SENSIBILIDAD DEL NUEVO CINE EUROPEO EN PLENA FORMACIÓN DESDE LOS AÑOS CINCUENTA

Pero Altolaguirre había llegado por su propio camino a esta conceptualización del cine: el camino de la poesía y, en particular, el uso en ella de la alegoría como vehículo de la mística. Son estos tres pilares —cine, poesía, mística— los que sostienen la propuesta de *Cantar*. No debe sorprendernos que Altolaguirre escogiera el tema de la mística para su película más ambiciosa. En la medida en que el

cine en la plenitud de sus capacidades es, para él, la «representación de lo indecible [...] y lo inefable» como citábamos más arriba, está a su alcance representar la experiencia mística. Por ende, el interés por esta corriente filosófico-religiosa y estética es central en su poesía, expresado en la exploración de las correspondencias entre lo material y lo espiritual y el uso del símbolo (Vílchez Ruiz, 2022). Altolaguirre publicó antologías de poesía clásica española incluyendo a los místicos desde 1930 y participó activamente en el homenaje a Fray Luis, en 1927 y 1928, junto a otros poetas principales, como Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Juan Larrea o Gerardo Diego, homenaje que, en 1942, en el exilio, se repetiría en torno a la figura del otro gran místico español, San Juan de la Cruz (Vílchez Ruiz, 2022).

POLÍTICA DE LA MÍSTICA Y EL BARROCO

Detengámonos ahora, siguiendo el argumento de Vílchez Ruiz (2022), en los matices ideológicos de la intervención en la tradición mística que hace Altolaguirre. Sostiene Vílchez Ruiz que la mística constituyó, para la generación de poetas que marcharía al exilio después de la Guerra Civil, una manera de conservar su fe católica, pero liberada de su lastre español contrarreformista y reaccionario: sin disciplinas restrictivas, crítica de los dogmas de la doctrina católica, capaz de incluir lo profano además de lo divino, lo popular además de lo culto, y lo hebreo, sufí o neoplatónico además de lo cristiano. Para esta generación educada en los valores republicanos de tolerancia y libertad, la mística significó «símbolo de regeneración ética, estética y también poética» (2022: 433, 435), desde el que era posible integrar a Dios con lo humano, haciendo confluir materia y espíritu, «traduci[endo] la esencia espiritual en lo material» (2022: 463). En particular, Vílchez Ruiz se refiere a la ética de Altolaguirre, que nunca abandonó el catolicismo, como «antidogmática y antipartidista» (2022: 439), firme en su afirmación de lo sensible, en su deseo de contemplar la materia como parte de un camino de purificación. En el exilio, proceso traumático que le llevó al internamiento en una institución mental francesa antes de exiliarse a Cuba, y a una patología conectada con un profundo sentimiento de culpa, su superación pasó por deshacerse de los condicionantes más negativos de su adscripción a la fe católica, lo cual se manifestó, según Vílchez Ruiz (2022), en su obra tanto poética como cinematográfica[7]. Por eso, la religión perdió protagonismo en su primera poesía del exilio, pero volvió con más fuerza en sus últimos años. Para Vílchez Ruiz, es la tradición mística que «permite a Manuel Altolaguirre hacer aflorar un sentido y un sentimiento católico habiendo eliminado aquello que pesaba en su corazón. Se hace siempre desde una posición estrictamente católica, pero también crítica con ciertos valores particulares del catolicismo» (2022: 492). De hecho, para Vílchez Ruiz, en *Cantar* culminan los esfuerzos de Altolaguirre por «comprender lo religioso eludiendo las restricciones negativas del catolicismo» (2022: 448), pues percibe la realidad «mucho más en sintonía con los sentidos y con su sensibilidad [...] [basada en una comprensión de] «Dios mucho más libre, sin la parte negativa de la teología» (2022: 449-450)[8].

El ejemplo más evidente en *Cantar* de este uso de la mística para reescribir un catolicismo sin culpa lo tenemos en la escena que recrea el Jardín del Edén y el momento en que Eva, tentada por la serpiente, come el fruto prohibido del árbol del conocimiento (00:46:05-00:47:28). A diferencia de la lectura bíblica, el jardín en la mística es alegoría del lugar del alma en unión mística, es decir, habiendo adquirido su plenitud. En él, como nos recuerda Vílchez Ruiz, «El árbol de la vida es el símbolo más evidente de la unión de espíritu y materia [...] nace desde la oscuridad, desde la profundidad de esas raíces hasta ir creciendo. Es un símbolo de evolución espiritual consciente» (2022: 475). La escena de *Cantar* nos evoca ambas tradiciones. En primer lugar, la bíblica, invocada en dos paneles que re-

producen los dos cuadros de Alberto Durero de *Adán y Eva* (1507), seguidos por la recreación del momento en que Eva, interpretada por la misma Isolina Herrera, arranca del árbol y come un bocado de la manzana para inmediatamente lanzarla con pesar por haber sucumbido a la tentación. Acto seguido, la mística, con la misma actriz, pero ahora vestida de monja, que aparece estirada en actitud relajada bajo el mismo árbol que la rodea completamente —como se ha dicho, elementos de la flora mexicana son alegoría consistente de Dios a lo largo de toda la película— y del que ella coge sus frutos con liberalidad y placer. Esta segunda lectura, donde el jardín es espacio de gozo con/del amado, reinscribe para la tradición católica —pues su protagonista es el personaje de la Amada vestida de monja— una versión del episodio bíblico exenta de prohibiciones y sentimiento de culpa.

Similar interpretación podemos aplicar a una de las más sofisticadas y complejas escenas de la película (00:03:52-00:05:21). Situada en su principio, la preceden varios encuadres en que la cámara se demora precisamente en los marcos —de ventanas y puertas, de cuadros—, en alusión sutil al aparato cinematográfico mismo y, más en general, a cómo el medio elegido —cine, literatura, pintura—, pero también una diferente perspectiva cultural —europea, americana—, influye en nuestra percepción. Todo ello relevante para la escena que sigue, y para toda la película.

La escena comienza (imagen 1) en una habitación en la que aparecen dos marcos, el de la derecha, visible solo parcialmente, es el de una puerta por la que entra un Fray Luis desde un jardín desértico. Apoyado en un atril y rodeado de libros —marcos de la palabra— y un florero, comienza a escribir. La cámara se acerca al marco de la izquierda, un cuadro que reproduce un fragmento del panel central del *Tríptico de La Adoración de los Magos* (c. 1494), de El Bosco. Como en la escena del Jardín del Edén, Altolaguirre utiliza, para resignificarlo cinematográficamente, un cuadro paradigmático de la tradición europea en el que se recrea un momento clave de la liturgia bíblica, en este caso del Nuevo Testamento[9]. Mientras Fray Luis escribe, los personajes del panel central cobran vida. Las herramientas cinematográficas permiten enfocar ciertos personajes de la pintura y desenfocar a otros. Los pastores en el tejado de la choza donde ha nacido Jesús se muestran gozosos de la epifanía, y no distraídos con sus problemas mundanos como en el cuadro de El Bosco. Los paneles laterales del tríptico, en los que se simboliza la amenaza del pecado sobre el mundo, no se representan en absoluto. La figura amenazante y diabólica en el umbral de la choza solo aparecerá en planos generales y en un plano en segundo término. Por el contrario, el papel protagonista en la adoración lo tienen los personajes racializados, el rey Baltasar y el niño, su paje, enfocados con planos de detalle.



Imagen 1

La escena termina con un primer plano de la Virgen Madre, desde el que directamente se corta al de la Amada/Esposa/Iglesia. Mientras la madre de Dios es blanca, como su bebé, su esposa es indígena. Con esto, la película marca la transición entre una tradición europea católica de representación del nacimiento de Cristo y su inserción en otra plenamente ubicada en lo mexicano, donde va a transcurrir el resto del film. Se resta prota-

gonismo así a la encarnación de Dios en el niño Jesús propia de las epifanías europeas, pues, a efectos de la alegoría, aquí Dios se va a disolver en la naturaleza. En esta nueva dimensión alegórico-mística, la actriz/mujer/Esposa no es solo la Iglesia, como interpreta la tradición cristianizadora del poema *Cantar de los Cantares*, sino que la posición que ocupa es también la de la tierra misma, México. Es decir, no solo estamos ante el vertido a otro medio artístico de la mística —de la literatura al cine, de la pintura al cine—, sino al vertido de sus parámetros, los del cristianismo/catolicismo, al espacio geográfico colonizado en su nombre, donde su resignificación se va a representar a través de la arquitectura del barroco novohispano. Es este elemento adicional de la dimensión alegórica-mística que sostiene la interpretación que sigue a continuación de la defensa de la hispanidad en *Cantar*. En particular, la centralidad del barroco en la película reproduce un discurso que permite inferir en este estilo artístico de gran prestigio y excelencia la destilación de una esencia española católica que se extenderá y dará su sello al Imperio. En palabras de Marzo:

> Para España, el barroco ha sido la metáfora más concreta de lo que significa ser español, y gracias a su imperio, coincidente en el tiempo con el período barroco, el mejor exponente de la capacidad de la nación para ser universal, para vehicular nociones de humanidad válidas no sólo en el estricto marco del país sino incluso en tierras en que lo humano aún se encontraba fuera de la historia, como América (2010: 34).

En efecto, a lo largo de *Cantar* la arquitectura y la pintura barrocas funcionan como evidencia de la perfecta integración de lo autóctono con lo católico, de la aceptación gozosa del catolicismo en la integración formal de localismos. En este sincretismo que pone el énfasis en abrazar el catolicismo desde la diferencia estética, el éxtasis místico lima todas las aristas, entregándose el individuo local racializado, en la película representado por la Esposa, al ausente Dios monoteísta. Esta descorporeización, por supuesto explicable en la alegoría mística, al mismo tiempo reproduce unas relaciones de género, que lo son además de colonialidad. Al esquivar la encarnación del soberano, se borran también las condiciones de exterminio y explotación a través de las que impuso su ley, justificándose, con ello, un espectáculo de tierra conquistada por el catolicismo característico del discurso de la hispanidad. Veámoslo en concreto. El recorrido de la Esposa en busca de su Amado que estructura la película se realiza mayormente a pie y atravesando paisajes rurales —nunca urbanos— inconfundiblemente mexicanos (imagen 2). Dentro de esta categoría se incluye tanto la flora y accidentes geográficos —nopal, maguey, volcanes de Popocatepetl e Iztaccíhuatl— como las ruinas arquitectónicas y monumentales precolombinas —pirámides de Teotihuacán, altar olmeca y cabeza colosal, ambos en Tabasco— junto a los que la Esposa pasa de largo, sin prestarles atención, negándoles, así, cualquier función religiosa o ritual. Muy diferente trato audiovisual reciben las diversas construcciones arquitectónicas del barroco colonial: iglesias y conventos —Iglesia de San Francisco Javier en Tepozotlán (Estado de México); Basílica de Ocotlán en Tlaxcala; Iglesia de Santa María Tonantzintla en Puebla; Convento de Santa María de los Ángeles, levantado sobre un monumento dedicado a Huitzilopochtli, en Ciudad de México; Templo de San Francisco Acatepec de Cholula—; monumentos —cruz atrial del convento de San Agustín en Acolman, uno de los primeros hechos para la conversión de indígenas en el siglo XVI, que funde elementos prehispánicos y católicos—; y cuadros —*La Anunciación* (1559), de Juan de Correa de Vivar, pintor afrohispano que incluía figuras indígenas y de raza negra en sus cuadros—. Cada uno de ellos escalona un ascenso hacia la culminación donde la Esposa deviene monja coronada. Como en un documental de historia del arte, la cámara se deleita en la observación detallada de fachadas, ábsides y retablos que hacen evidente el sincretismo y la contribución indígena al barroco novohispano,






Imágenes 2, 3, 4 y 5

contra cuyo fondo se funde devota la Esposa racializada. Ejemplo culminante es la Iglesia de San Francisco Javier Tepozotlán, que tiene en lugar de honor un retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe, donde la Esposa se coronará monja, rodeada de bajorrelieves de querubines negros (00:41:27) (imagen 3). La idea central, la fusión sin fricciones de la realidad indígena en la iconografía católica, está particularmente bien conseguida visualmente en la escena en que la Esposa, gracias a un efecto óptico, se integra literalmente en un cuadro de la Anunciación a la Virgen[10] (01:05:00) (imagen 4); como también es el caso en la superposición de la Esposa, ya monja coronada, con el cuadro de una monja blanca coronada, que realza sus similitudes (01:07:13) (imagen 5). Cuando la película concluye, la culminación en la trayectoria de la Esposa no solo ha supuesto la unión mística con Dios, sino la perfecta incorporación a través de ella de las idiosincrasias mexicanas en el catolicismo.

Todas estas consideraciones nos obligan a matizar la interpretación del interés de Altolaguirre por la mística como un proyecto que, entre otras cosas, al permitir incorporar otras religiones y tradiciones no católicas, es tolerante y aperturista. En *Cantar*, tolerancia y aperturismo llevan a la representación de las relaciones coloniales como una convivencia entre iguales, fertilización mutua o aceptación voluntaria de lo que propone una de las partes. Es este un discurso que entronca con una genealogía reaccionaria y antimoderna interesada en ocultar el objetivo de someter lo autóctono que definió el proyecto civilizatorio del imperio católico español en las Américas. En la medida en que *Cantar* facilita esta lectura blanqueadora de la conquista, «camufla [...] responsabilidades y recuerdos, para extender un manto estético que administra [...] apropiadamente la memoria y que sustrae la atención de la realidad de la explotación. [...] hace [...] desaparecer a los otros en un relato mitificado de integración, comunión y mestizaje» (Marzo y Badia, 2010: 13)[11].

Ahora bien, es posible también argumentar que, al visualizar a los sujetos colonizados y a sus representaciones artísticas como partes activas en su propia transformación y definición del culto católico, el sincretismo que celebra *Cantar* apoya una lectura diferente del barroco novohispano. Sería esta una visión solidaria con lo que críticos latinoamericanos llaman el *ethos* barroco (Echeverría, 1988; Velasco, 2022), subversiva del discurso del hispanismo, que, de hecho, convierte al barroco de arma de imposición del colonizador (Marzo, 2010; Locker, 2014) en arma del colonizado. Este *ethos* define la actitud ante la realidad de los sujetos colonizados que consigue combinar dos actitudes contradictorias por la vía de la no confrontación directa, la sumisión y la rebeldía a la metrópolis. El *ethos* barroco reconoce la derrota, la imposibilidad de vuelta atrás ante la conquista española, de la resistencia a ella. Ante esta realidad, opta por buscar un camino, «el tercero excluido», construido desde las ruinas, a un tiempo igual al importado desde la metrópolis, pero diferente en su incorporación disimulada y aparentemente dócil de la cultura precolombina (Echeverría 1988: 181). En palabras de Velasco (2022: 95-96), «Frente a una imposición de un universalismo europeo monolítico, intolerante y colonial, los indígenas y mestizos americanos se lo apropian selectivamente y universalizan sus propias culturas mezclándolas sincréticamente y de manera original y propositiva». Desde esta perspectiva, la Esposa de *Cantar*, enmarcada repetidamente por las más espectaculares joyas arquitectónicas del barroco colonial, visualizaría la osadía de colocar a una mujer racializada en la cúspide del poder católico femenino. Su posición es, así, análoga a la de la Virgen de Guadalupe, capaz de articular a su alrededor una identidad mexicana que acaba independizándose de la metrópolis (Velasco, 2022).

Aunque ambas líneas de interpretación del uso ideológico de la arquitectura del barroco novohispano en la película son plausibles, sin la lectura de *Cantar* como celebración de la hispanidad, de la conquista en tanto que evangelización y cristianización, y en tanto que definidora de la identidad mexicana, no se entiende la acogida que el film tuvo en la España franquista. La oportunidad de exhibir *Cantar* en el Festival de San Sebastián, así como su éxito entre el clero y las instituciones culturales, a la sazón controladas por las facciones más ultracatólicas del régimen, nos indican que la película fue interpretada como una visión homologable de la hispanidad en su versión más reaccionaria.

LA ESPOSA DE *CANTAR*, ENMARCADA REPETIDAMENTE POR LAS MÁS ESPECTACULARES JOYAS ARQUITECTÓNICAS DEL BARROCO COLONIAL, VISUALIZARÍA LA OSADÍA DE COLOCAR A UNA MUJER RACIALIZADA EN LA CÚSPIDE DEL PODER CATÓLICO FEMENINO

RECEPCIÓN EN EL FRANQUISMO DE *CANTAR*

Hay constancia desde agosto de 1958, en una carta a su sobrino Julio Mathias, de que Altolaguirre quiere interesar a las instituciones españolas en *Cantar* para que sea considerada película de interés nacional (Vílchez Ruiz, 2022). Sin duda, Altolaguirre alguna noción tenía del enorme beneficio que tal calificación proporcionaba a una película en la España de la época en términos de producción, distribución y exhibición. El 20 de mayo de 1959, le pide por carta a Camilo José Cela que interceda para que *Cantar* se proyecte como cinta invitada en el Festival de San Sebastián, pues «por ser un cinepoema, de forma y sentido religioso, aquí no será seleccionado por la Dirección de Cinematografía» (1989a: 290)[12]. Dado que la película fue, en efecto, invitada, aunque fuera de concurso, es plausible pensar que Cela sí hizo gestiones eficientes. Pero los motivos que ayudan a explicar esa invitación no se reducen a esa posible recomendación de Cela.

En 1959, el gobierno franquista estaba sometido a fuertes luchas internas por la hegemonía entre aperturistas y ultranacionalistas, luchas que se dirimieron también en el campo cultural, donde América Latina ocupaba un lugar discursivo muy importante en la definición de la hispanidad. José María García Escudero había sido destituido, tras la crisis de gobierno de febrero de 1952, por demasiado tolerante como Director General de Cinematografía y Teatro, y sustituido por José María Muñoz Fontán, estricto censor. Por otra parte, como explica Gubern (Labanyi y Pavlović, 2013) se habían traspasado las responsabilidades sobre censura al Ministerio de Información y Turismo que desde 1951 y hasta 1962 presidiría Gabriel Arias Salgado, notorio integrista católico. En definitiva, son años de férreo control del nacionalcatolicismo en materia cinematográfica y de cara a la audiencia nacional. Por otro lado, de la mano de Luis Carrero Blanco, habían entrado al gobierno los tecnócratas, con ideas neoliberales en lo económico y aperturistas en lo político. Entre estos, interesa destacar al Ministro de Asuntos Exteriores Fernando María Castiella, que inició el proceso de reinserción diplomática de España en el mundo hasta la democracia. Una vez consolidada la posición geopolítica del país en el contexto de la Guerra Fría y habiendo cesado el acoso de las democracias liberales a la dictadura, Castiella tenía claro que era el momento de acercarse a este bloque, para lo cual era imprescindible un lavado de cara de la imagen de España que insistiera en su apertura. Ello explica, por lo que respecta a la cultura escrita y audiovisual, que, en contextos de recepción controlada y minoritaria y de cara a la exportación, el régimen estuviera dispuesto a bajar el listón de la censura. Un ejemplo: que volvieran reconocidos artistas e intelectuales del exilio favorecía la imagen internacional del franquismo como un estado políticamente tolerante (Larraz, 2009). Otro ejemplo: el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, fundado en 1953, donde, según señala Gubern (Labanyi y Pavlović, 2013) se exhibían películas de Hollywood sin censurar —en 1959 fue el turno de *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959)— o se daba la bienvenida a películas de los países del este de Europa, especialmente a los de tradición católica. En cuanto a la política latinoamericana, sin olvidar los lazos históricos, Castiella se apartó de lenguajes muy codificados ideológicamente y diversificó las conexiones económicas y culturales (Pardo Sanz, 2000). Bajo la jurisdicción de su Ministerio se encontraba el Instituto de Cultura Hispánica (ICH). Creado en 1946 para la promoción de la cultura hispana, el ICH actuó como un *soft power* muy bien financiado y de gran importancia para el régimen (Großmann, 2014). Espacio clave de propagación del discurso sobre la hispanidad a través del mundo y en especial en América Latina, en el primer franquismo cultivó una idea de panhispanismo opuesta a los valores de las democracias liberales. En la Guerra Fría, sin embargo, este

discurso evolucionaría a una valoración de las esencias hispanas compatible con las democracias liberales en cuanto que reserva contra la amenaza comunista (Großmann, 2014). Aun así, en 1959, como reflejo de las luchas internas antes mencionadas, su director era el ultranacionalista y antioccidentalista Blas Piñar, aliado de Arias-Salgado y enemigo de Castiella (Pardo Sanz, 2000).

Las tensiones entre ellos se manifestaron en 1959 en la VII edición del Festival de San Sebastián. Aún en sus primeras ediciones, su perfil no estaba completamente definido y diferentes facciones del régimen querían instrumentalizarlo en direcciones divergentes. Piñar y Arias Salgado pretendían especializar el festival en la dirección del cine iberoamericano, invocando ideas de hispanidad en su versión más ultranacionalista. A ello se oponía Castiella, que veía en el festival un escaparate en el que vender la idea de una España liberal a un público internacionalmente más amplio. Aunque su posición fue la que acabaría prosperando (Tuduri, 1989), no es de extrañar que una película basada en un pilar central de la nación franquista —religiosidad católica en un contexto colonial—, despertara el interés de sus autoridades e influyera, además con la carta de recomendación de Cela, para que se invitara a *Cantar* a participar en el festival fuera de concurso.

En la carta que Altolaguirre escribe a su hija Paloma en julio de 1959, ya desde San Sebastián, los auspicios no pueden ser mejores. No solo está la película triunfando en el festival donostiarra; existe, además, la esperanza de que, de estos ecos positivos, salga la invitación a concursar en el Festival Internacional de Cine de Venecia el mes siguiente:

> [La cinta] ha sido recibida magníficamente, con largos artículos en los periódicos y participa en el festival fuera de concurso [...] Pasará mañana, martes, en sesión especial para el Obispo y el clero. El viernes, a la mejor hora, y en el mejor cine, pasará para el festival. Pasará ese día dos veces y hay una expectación grandísima. Luego será presentada a los distribuidores y se dice que tendremos muy buenas ofertas. [...] En Venecia, en el mes de agosto, aspirará al premio, ya con la propaganda de San Sebastián, que será muy conveniente (Altolaguirre, 1989c: 291-292)[13].

Con respecto al eco mediático, al padre Ángel Martínez le cuenta de la cobertura en *El Diario Vasco* («¡Grandes satisfacciones y alegrías!») (Altolaguirre, 1989d: 293)[14], y a su colega y coguionista Martínez Solares le informa de las entrevistas en prensa francesa de primera línea: *Le Monde, Le Figaro*, *Les Lettres françaises*, además de que «La crítica española, [es] unánime en sus elogios» (Altolaguirre, 1989b: 294). Queda claro también, por esta correspondencia, que la película buscó y obtuvo un público «especializado» entre el clero, que recibió la película entusiásticamente, a juzgar por el relato de Altolaguirre y corroborado por las noticias de la prensa de la época, donostiarra («El Cantar de los cantares», 1959) y malagueña (Caballero, 1959). Ya hemos visto cómo se lo anuncia a su hija Paloma, pero lo cuenta ya como un hecho pasado al padre Ángel Martínez: «La vio S.I. el obispo, y gran número de religiosos» (Altolaguirre, 1989d: 293). Y más detalles le da a Martínez Solares: «El Obispo de San Sebastián convocó a todo el clero de su diócesis y llenaron el cine» (Altolaguirre, 1989b: 294). Por extensión, la recepción institucional parece haber sido igualmente unánime, pues, como le sigue explicando a Martínez Solares: «Nos dio una comida el Presidente del Instituto de Cultura Hispánica [Blas Piñar MPB]. Ha pedido la película para Madrid el Director de Cinematografía [Muñoz Fontán MPB]» (Altolaguirre, 1989b: 294). Habría que puntualizar un poco este éxito, teniendo en cuenta lo que en su reseña póstuma dice Aranda, presente en el pase para el público general y al que afirma asistieron apenas una docena de espectadores (1959).

Atendiendo a esto, se diría que donde realmente tuvo impacto y perspectivas de éxito *Cantar* y, con ello, de que hubiera financiación para una segunda versión, otro tipo de colaboraciones,

etc., es entre las jerarquías del poder católico, tanto dentro del clero como en las instituciones gubernamentales. A un régimen que ya tenía en mente la captación para su vuelta de ilustres exiliados republicanos con la que demostrar su apertura y tolerancia, para un ámbito específicamente cultural en los años cincuenta controlado por las facciones nacionalcatólicas del franquismo, interesado en vehicular su dimensión internacional a través del discurso de la hispanidad, la película de Altolaguirre debió parecerles una proposición atractiva y fácilmente instrumentalizable. A diferencia del fiasco que vendría solo tres años después con el *affaire Viridiana*, el régimen no tenía nada que temer de la película del exiliado Altolaguirre.

CONCLUSIÓN

Cantar aterrizó en España en un momento clave de giro y adaptación del régimen a su nueva situación geopolítica, marcado por fuertes luchas internas. El prestigio de Altolaguirre como poeta, su calidad de exiliado republicano y, a la vez, católico devoto, y la centralidad del discurso de la hispanidad en su película, la hacían atractiva para el régimen. ¿Cómo se habrían desenvuelto director y película en este contexto?, ¿qué intereses contrapuestos del régimen les habrían interpelado?, ¿habría tenido la oportunidad de aflorar una lectura subversiva de la hispanidad en *Cantar* entre antifranquistas, en América Latina, en las suspicacias de algún censor? El accidente fatídico en Cubo de Bureba segó las perspectivas despertadas en aquellos días felices para el poeta en la capital donostiarra. Sin embargo, como parte de un proyecto interesado en movilizar y visibilizar las culturas del exilio republicano español como productos relevantes de su tiempo, cuyo conocimiento complejo nos sigue enriqueciendo, nos queda la película para interpretar. En este sentido, este artículo ha querido mostrar el interés de este poco conocido texto audiovisual de Manuel Altolaguirre, argumentando la importancia clave en él del contexto mexicano, cómo revela la continuidad y transformación de la estructura místico-alegórica en la obra del autor, en qué sentidos participa de discursos ideológicos sobre la hispanidad a través del barroco y de qué forma estos discursos ayudaron a que la película captara la atención de las instituciones franquistas. ■

NOTAS

1 A partir de ahora, abreviado como *Cantar*.

2 El archivo Manuel Altolaguirre-Concha Méndez conserva numeroso material de trabajo relacionado con las versiones de la película, que aún está por estudiar a fondo. El archivo está custodiado por el Centro Documental de la Residencia de Estudiantes en Madrid, parte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

3 Sí coincide, sin embargo, con la descripción que el mismo Altolaguirre hace en carta a su sobrino Julio Mathias y Lacarra en agosto de 1958 (citada en Vílchez Ruiz, 2022).

4 La voz del Esposo, que se oye muy pocas veces, es, según Sánchez Vidal (2003), la del actor mexicano Arturo de Córdova. No se ha podido comprobar porque la película no tiene créditos completos.

5 Para más detalles de su trabajo en este medio, véase, además del artículo citado, Sánchez Oliveira (2014) y Valender (1992).

6 Según certifican testimonios de amigos, como Darío Carmona y su correspondencia anterior al exilio (Valender, 1989a).

7 A esta superación de contradicciones, sentimientos de culpa y sufrimientos le ayudó también la influencia de María Zambrano. En *La confesión: género literario*, obra que Altolaguirre conocía, habla Zambrano de la confesión como de «un método, para encontrar ese *quien,* sujeto a quien le pasan las cosas, y en tanto que sujeto, alguien que queda por encima, libre de lo que le pase. Nada de lo que le suceda puede anularle, aniquilarle, pues este género de realidad, una vez conseguida, parece invulnerable» (1988). Es más, Zambrano consideraba *El libro de Job*, de Fray Luis,

que Altolaguirre tenía intención de incorporar en una versión ampliada de su película *Cantar*, como una de las primeras formas de confesión, correspondiente a la primera fase de descenso a los infiernos en la vía mística. (Valender, 1998). Es decir, mística y confesión, según la interpretación zambraniana, se reúnen para dar como resultado la depuración de los elementos de culpa intrínsecos en el catolicismo. De forma análoga, insistiendo en la función liberadora de la confesión, en su «Prólogo a mis recuerdos», escrito originalmente en 1943, Altolaguirre había hablado de su muerte espiritual sucedida en el trauma del tránsito al exilio, y cómo había sido posible renacer después de esa muerte (Vílchez Ruiz, 2022). En esta línea, y tal como argumenta Valender, Altolaguirre puede concebir *Cantar* después de haber superado el trauma personal y colectivo de la guerra y del exilio, después de haber escrito sus propias confesiones —después publicadas en *El caballo griego*—.

8 Vílchez Ruiz ve incluso una intención crítica en *Cantar*, por sus referencias a Fray Luis encarcelado por la Inquisición, llamándolo «acto del todo revolucionario que cuestiona el poder, la opinión pública y el normativismo social, político e ideológico» (2022: 482). Lo cierto, como ya hemos indicado, es que, aunque presentes en el guion, estas alusiones se han eliminado en la versión de la película que conservamos.

9 Tanto el cuadro de El Bosco como los de Durero, como Altolaguirre sabía perfectamente, estaban en el Museo del Prado y, en el exilio, fuera de su alcance.

10 No se ha conseguido identificar la autoría, título o ubicación del cuadro.

11 Altolaguirre no es una excepción. La reflexión sobre la relación de España con América ocupó a muchos intelectuales del exilio republicano, en particular en México, como Juan Larrea, Luis Cernuda, Max Aub o Eduardo Nicol. Para una introducción a la relación del exilio republicano con los discursos sobre el hispanismo, véase Faber (2017).

12 La carta se publicó por primera vez en la revista *Papeles de Son Armadans* en 1960.

13 Con las alusiones a Venecia, a la época del año y a aspirar a un premio, Altolaguirre debe referirse al Premio de la Oficina Católica Internacional del Cine, otorgado dentro del marco del Festival de Cine de Venecia que se celebraba en agosto.

14 Carta publicada por primera vez en la revista *Caracola* en 1960.

REFERENCIAS

Altolaguirre, M. (1989a). Carta a Camilo José Cela. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, *181-182*, 289-290. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000645017

Altolaguirre, M. (1989b). Carta a Gilberto Martínez Solares. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, *181-182*, 294. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000645017

Altolaguirre, M. (1989c). Carta a Paloma Altolaguirre. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, *181-182*, 291-292. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000645017

Altolaguirre, M. (1989d). Carta al padre Ángel Martínez. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, *181-182*, 293. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000645017

Aranda, J. F. (1959). Manuel Altolaguirre y el cine. *Ínsula*, *154*, 11.

Caballero, L. (1959, 26 de julio). Triunfo de Manuel Altolaguirre en el Festival de Cine de San Sebastián. *El Sur*.

De la Vega Alfaro, E. (2005). La inmigración española en el cine mexicano o el viaje perpetuo (1896-1978). *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, *22*, 48-75. https://doi.org/10.15366/secuencias2005.22.003

Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'Image-temps*. París: Editions de Minuit.

Echeverría, B. (1988). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.

«El Cantar de los cantares», película proyectada en sesión privada, mereció grandes elogios (1959, 26 de julio). *El Diario Vasco*.

Faber, S. (2017). Exilio e Hispanismo. En M. P. Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (pp. 69-77). Madrid: Siglo XXI.

Großmann, J. (2014). «Baroque Spain» as Metaphor. *Hispanidad*, Europeanism and Cold War Anti-Communism in Francoist Spain. *Bulletin of Spanish Studies*, *91*(5), 755-771. https://doi.org/10.1080/14753820.2014.909144

Labanyi, J., Pavlović, T. (eds.) (2013). *A Companion to Spanish Cinema*. Londres: Blackwell.

Larraz, F. (2009). *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Locker, T. (2014). The Baroque in the Construction of a National Culture in Francoist Spain: An Introduction. *Bulletin of Spanish Studies*, *91*(5), 657-671. https://doi.org/10.1080/14753820.2014.908564

Marzo, J. L. (2010). *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Buenos Aires: Kantz.

Marzo, J. L., Badia, T. (2010). *El d_efecte barroc. Polítiques de la imatge hispana/El d_efecto barroco. Políticas de la imagen hispana*. Barcelona: CCCB/Diputació de Barcelona. Recuperado de https://www.soymenos.net/el_d_efecto_barroco.pdf

Pardo Sanz, R. (2000). La etapa Castiella y el final del régimen. En J. Tusell, J. Avilés y R. Pardo, (eds.), *La política exterior de España en el siglo XX* (pp. 341-370). Madrid: Biblioteca Nueva/UNED.

Sánchez Oliveira, E. (2014). Exiliados andaluces en el cine latinoamericano. En E. Camarero Calandria (coord.), *Contenidos y formas en la vanguardia universitaria*, (pp. 477-494). Madrid: ACCI/Asociación Cultural y Científica Iberoamericana.

Sánchez Vidal, A. (2003). Manuel Altolaguirre. De Cartas a los Muertos a El Cantar de los Cantares. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento, 235*, 221-231. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/43317091

Tuduri, J. L (1989). *San Sebastián: un Festival, una Historia. (1953-1966)*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.

Valender, J. (ed.) (1989a). *Manuel Altolaguirre. Obras completas, II*. Madrid: Istmo.

Valender, J. (1989b). Las malas artes del cine. 1950-1959. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, *181-182*, 263-267. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000645017

Valender, J. (ed.) (1992). *Manuel Altolaguirre. Obras completas, III*. Madrid: Istmo.

Valender, J. (1998). Cuatro cartas de María Zambrano a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez.
En J. Valender, A. Stanton *et al.*, *Homenaje a María Zambrano: estudios y correspondencia* (pp. 143-164). México: El Colegio de México.

Velasco, A. (2022). *El devenir de la filosofía mexicana a través de sus tradiciones y controversias*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas/UNAM.

Vílchez Ruiz, M. (2022). *De lo sagrado y lo religioso en los poetas del exilio español de 1939*. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de https://www.tesisenred.net/handle/10803/688704#page=1

Zambrano, M. (1988). *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori.

POLÍTICAS DE LA MÍSTICA Y EL BARROCO MEXICANO EN EL CINE DEL EXILIO REPUBLICANO: CANTAR DE LOS CANTARES (MANUEL ALTOLAGUIRRE, 1959)

Resumen

Cantar de los cantares, último y malogrado proyecto cinematográfico dirigido por Manuel Altolaguirre es, aunque prácticamente desconocido, el más próximo a sus intereses estéticos y religiosos. *Cantar* recrea y reinterpreta, en un entorno mexicano, un texto cumbre de la mística adaptado por Fray Luis de León. Su trama representa, en clave mística, el recorrido de la Esposa/Iglesia en busca de su Esposo/Dios, lo que la lleva a atravesar diferentes paisajes naturales mexicanos, icónicos elementos de la arquitectura y escultura precolombinas y, especialmente, del barroco novohispano. El artículo analiza la película, primero, como propuesta formal sobre las capacidades del lenguaje cinematográfico aplicadas a un texto clásico de la mística que coinciden con desarrollos de la historia del cine definidos más tarde por Deleuze con el concepto de imagen-tiempo; segundo, en qué medida en *Cantar* se articula, a través de la mística y del barroco colonial, un discurso de apoyo a la hispanidad, es decir, una visión coherente y celebratoria sobre el papel del catolicismo y, por extensión, la conquista española en México. Se termina argumentando que una interpretación en este sentido explica que la película fuera vista con buenos ojos por el franquismo e invitada a presentarse fuera de concurso en el Festival de Cine de San Sebastián de 1959.

Palabras clave

Manuel Altolaguirre; *Cantar de los cantares*; Barroco colonial; Mística; Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Hispanidad; Cine del exilio republicano español; Imagen-tiempo.

Autora

Mari Paz Balibrea es catedrática de Estudios Culturales en Birkbeck, University of London y especialista en el estudio de los legados del exilio republicano español. Es autora de *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio* (Viejo Topo, 2007), coordinadora de *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (Siglo XXI, 2017) y coeditora, con Antolín Sánchez Cuervo y Frank Lough, del número especial de la revista *History of European Ideas*, dedicado a «María Zambrano amongst the philosophers». Ha publicado numerosos artículos sobre la obra de intelectuales y artistas del exilio, como Max Aub, Eduardo Nicol, Rosa Chacel, Roberto Gerhard y Josep Solanes. Contacto: m.balibrea@bbk.ac.uk

Referencia de este artículo

Balibrea, M. P. (2025). Políticas de la mística y el barroco mexicano en el cine del exilio republicano: *Cantar de los cantares* (Manuel Altolaguirre, 1959). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 23-38.

THE POLITICS OF MYSTICISM AND THE MEXICAN BAROQUE IN THE SPANISH REPUBLICAN EXILE FILM: *CANTAR DE LOS CANTARES* [SONG OF SONGS] (MANUEL ALTOLAGUIRRE, 1959)

Abstract

Although practically unknown, *Cantar de los cantares*, the last film directed by Manuel Altolaguirre, is the most representative of his aesthetic and religious interests. *Cantar* takes the masterpiece of mysticism adapted by Fray Luis de León and recreates and reinterprets it in a Mexican setting. Its plot is essentially a mystical representation of the Bride/Church's quest for her Bridegroom/God, which leads her through different Mexican natural landscapes and iconic elements of pre-Columbian and (especially) New Spanish Baroque architecture and sculpture. This article begins by analysing the film as a formal exploration of the capacities of cinematic language applied to a classic text of mysticism that reflect developments in film history later defined by Deleuze with the concept of the time-image. It then considers the extent to which *Cantar* articulates a coherent, celebratory vision of the role of Catholicism and, by extension, the Spanish conquest of Mexico. It concludes by arguing that an interpretation along these lines explains why the film was viewed favourably by the Franco regime and accepted for screening out of competition at the San Sebastián Film Festival in 1959.

Key words

Manuel Altolaguirre; *Cantar de los cantares*; Colonial Baroque; Mysticism; San Sebastián International Film Festival; *Hispanidad*; Spanish Republican exile films; Time-image.

Author

Mari Paz Balibrea is Professor of Spanish Cultural Studies at Birkbeck, University of London. She has published extensively on the legacies of Spanish Republican exile. She is the author of *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio* (Viejo Topo, 2007), the coordinator of *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (Siglo XXI, 2017) and co-editor, with Antolín Sánchez Cuervo and Frank Lough, or a special issue of the journal *History of European Ideas* titled "María Zambrano amongst the philosophers". She has also written on the work of exiled intellectuals and artists such as Max Aub, Eduardo Nicol, Rosa Chacel, Roberto Gerhard and Josep Solanes. Contact: m.balibrea@bbk.ac.uk

Article reference

Balibrea, M. P. (2025). The Politics of Mysticism and the Mexican Baroque in the Spanish Republican Exile Film: *Cantar de los cantares* [Song of Songs] (Manuel Altolaguirre, 1959). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 39, 23-38.

recibido/received: 02.07.2024 | *aceptado/accepted:* 19.12.2024

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com