

MISERICORDIA EN EL CELULOIDE¹

John H. Sinnigen

Aprovechamos la reciente edición de esta película en DVD en los Estados Unidos (Studio Latino 2005) para ofrecer un análisis de ella con el fin de estimular el estudio y la enseñanza de las relaciones entre los textos galdosianos y sus representaciones visuales, tanto en el cine como en la televisión, y así ampliar los horizontes y seguir indagando en la fascinante interrogante inicialmente formulada por John Kronik, ¿Qué es un Galdós? En nuestra investigación sobre la recepción de la obra galdosiana en México — novela, teatro, cine, televisión — llegamos a la conclusión de que Benito Pérez Galdós es más que un insigne escritor español decimonónico, ya que constituye un relevante hilo que se teje y se vuelve a tejer en las diversas y continuas elaboraciones simbólicas que se articulan en las cambiantes experiencias vivenciales de las culturas mexicanas². Esta línea de investigación nos permite situar los estudios galdosianos en un contexto intercultural e interdisciplinario a tono con las tendencias de los estudios culturales en el siglo XXI. Es decir, en nuestra investigación estudiamos las condiciones de la producción de los originales textos galdosianos y sus diversas adaptaciones y consumo en suelo mexicano a unos cinco mil kilómetros de distancia y, en el caso de la televisión, en pleno siglo XXI. Así, en el estudio de esta recepción y transformación de unos textos galdosianos planteamos nuevos modos de estudiar la amplitud del impacto de la obra y la figura del escritor.

Hay ocho filmes galdosianos producidos en México entre 1943 y 1997. Según nuestro rastreo en la filmografía de la Filmoteca de la UNAM, estas ocho películas basadas en obras de Galdós son el mayor número de adaptaciones de la obra de un escritor del siglo XIX en el cine mexicano³. En todas ellas la adaptación es siempre a un ámbito nacional, o a la época contemporánea de la obra galdosiana en México (*Doña Perfecta*, Alejandro Galindo 1950; *Nazarín*, Luis Buñuel 1958) o al pasado reciente (*El evangelio de las maravillas*, Arturo Ripstein 1997), o a la época contemporánea del rodaje (*La loca de la casa*, Juan Bustillo Oro 1950; *Misericordia*, Zacarías Gómez Urquiza 1952; *La mujer ajena*, Juan Bustillo Oro 1954; *Solicito marido para engañar*, Ismael Rodríguez 1987). Lo mismo no suele ocurrir, por ejemplo, con las adaptaciones de las obras de Charles Dickens al cine estadounidense. Aunque estas adaptaciones anacrónicas a situaciones mexicanas son frecuentemente criticadas como tales en la prensa de la época, son una buena muestra de la recurrente incorporación de los textos galdosianos en los actos de interpretar la realidad nacional en México.

Misericordia es la cuarta de estas películas mexicanas y pertenece aproximadamente a la “época de oro” del cine mexicano, el cual a su vez es un componente del llamado “milagro” mexicano que empieza en 1940 y dura, a nuestro entender, hasta la rebelión estudiantil de 1968. En 1940, después del supuesto “radicalismo” de su presidencia, Lázaro Cárdenas eligió a un sucesor conservador, el general en retiro Manuel Ávila Camacho, su Secretario de Guerra y Marina. Ávila Camacho ganó las elecciones de 1940 por abrumadora mayoría, gracias a un violento fraude (Agustín 1: 11-16), emprendió una política a favor de

los empresarios para “corregir” los “excesos” del cardenismo, y declaró que era creyente, “y los empresarios suspiraron con alivio” (Agustín 1: 16). En el contexto internacional de la Segunda Guerra Mundial, comenzó una campaña de industrialización basada en el apoyo del estado a la sustitución de importaciones, la que conllevó un continuo crecimiento económico, la urbanización, grandes beneficios para los empresarios, mejoras para las crecientes clases obreras y medias urbanas y una continua alza de precios. México apoyó a Estados Unidos en el conflicto bélico, y, en 1942, después de que los alemanes hundieron el buque mexicano, Potrero del Llano, México le declaró la guerra al Eje. Fue el comienzo del “milagro mexicano” basado en la expansión económica y la estabilidad política. Para sellar el rumbo conservador en la política de la “familia revolucionaria”, en 1946 Ávila Camacho y su sucesor, Miguel Alemán, el primer presidente civil, transformaron el cardenista Partido de la Revolución Mexicana (PRM) en el Partido de la Revolución Institucional (PRI), con un debilitado sector obrero (Agustín 1: 60).

La época de oro del cine mexicano se inició durante el cardenismo con el gran éxito internacional de la comedia ranchera *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes en 1936, y duró más o menos hasta finales de los años cincuenta, según las estimaciones más generosas⁴. Aquella época de oro supuso una extensa producción cinematográfica en la que el gobierno, como un componente de su política económica de la sustitución de importaciones, contribuyó a la formación de una industria cinematográfica que imitó el modelo hollywoodiano—*star system*, grandes estudios y estructuras melodramáticas—y experimentó un auge a través del mundo hispanoparlante, constituyendo así el mito de origen del cine mexicano al mismo tiempo que la Ciudad de México se convirtió en un Hollywood en español⁵. Según Carlos Monsiváis, este cine busca reflejar el prisma popular—unas costumbres, unos valores, unas esperanzas—en una búsqueda de esa siempre evasiva identidad nacional mexicana en un período de transición entre un México “tradicional” y otro “moderno” (139-46). Por tanto, vemos repetidamente las representaciones de unas idiosincrasias nacionales en dos géneros fundamentales, la comedia ranchera y el melodrama familiar⁶.

Misericordia en su sexenio

En 1952 el presidente Alemán eligió a Adolfo Ruiz Cortines, el secretario de Gobernación, como su sucesor. Aunque éste “procuraba distanciarse de Miguel Alemán lo más posible”, siguió las conservadoras líneas generales de sus predecesores: apoyó al sector privado y a la inversión extranjera a expensas del bienestar de campesinos y obreros en lo que denominó el “desarrollo estabilizador” y se reunió con el presidente de Estados Unidos Dwight D. Eisenhower en 1953 (Agustín 1: 119-26).

El año de 1952 dio principio a:

el sexenio (1952-1958) más nefasto para el cine mexicano. Es el sexenio que consolida la burguesía

industrial, después de su brillante principio en el periodo precedente. Pero la industria cinematográfica va a contracorriente. Es el sexenio en que el auge (cuantitativo) de las películas mexicanas empieza a decrecer. El cine no es el dorado lucrativo que los ambiciosos empresarios se esforzaban por idealizar. El imperio del cine nacional en los mercados latinoamericanos empieza a derrumbarse. Productores, argumentistas y directores comienzan a ser simples empleados de un inconcebible mecanismo basado en tabulaciones comerciales que no admiten ninguna iniciativa personal. El lento progreso del cine mexicano se detiene y el organismo genera las úlceras de su destrucción. (Ayala Blanco 209-10)

En año tan desgraciado, se destacaron tres películas de Luis Buñuel, *El bruto*, *Robinsoe Crusoe* y *Él*, entre las 103 producidas (García Riera 7: 157).

En el personal del film se retrata una representación internacional típica de la época: el productor Manuel Altolaguirre y tres de los actores estelares son extranjeros, los españoles Anita Blanch y Ángel Garasa y la cubana Carmen Montejo, mientras que los demás actores y el director son mexicanos. También se representa la conflictiva interculturalidad de la propia sociedad mexicana, puesto que el papel del yaqui Yuco es representado por un actor mestizo, Manuel Dondé.

El director del film, Zacarías Gómez Urquiza, es el menos conocido de los directores de las películas galdosianas mexicanas. Según Perla Ciuk (297) se desconoce el lugar y la fecha de su nacimiento y de su muerte. Después de diez años de trabajar como anotador y asistente de dirección, debutó como director en 1950 con *Flor de sangre* y después dirigió unas 40 cintas hasta su retiro en 1972; de las cuarenta, *Misericordia* es la séptima. Como actor volvió a trabajar en *Xoxontla, tierra que arde* (Alberto Mariscal, 1976). Además de *Misericordia*, en 1952 dirigió otras tres películas: *Sueños de gloria*; *El mensaje de la muerte*, y *El misterio del carro express* (Ciuk 297-98).

El productor Manuel Altolaguirre nació en Málaga, España en 1905, gran poeta y miembro de la "Generación del 27" en su país, destacado participante en el Congreso Internacional de los escritores en defensa de la Cultura en 1937, se refugió primero en Cuba y después en México después de la Guerra Civil. En 1943 fundó la editorial Isla y, siete años después, una productora cinematográfica con el mismo nombre. Entre 1950 y 1953 produjo 7 filmes, siendo el más famoso de ellos *Subida al cielo* de Luis Buñuel (1951). También fue guionista y director. (Su filmografía completa, como las del demás personal del film, se encuentra en imdb.com). En 1959 regresó a España al festival de San Sebastián con su *El Cantar de los cantares* y murió pocos días después en un accidente de automóvil.

La más destacada de los actores, la que le da el tono a la cinta, es Sara García en el papel de Benina. Hija de inmigrantes españoles, nació Sara García Hidalgo en Veracruz en 1895. Maestra de profesión, atraída por el cine desde joven, trabajó de extra y debutó en el cine mudo en 1917, en *Alma de sacrificio* y *En defensa propia* (los dos de Joaquín Coss) y *La soñadora* (Eduardo Arozamena, Enrique Rosas). Durante años hizo teatro y, después de su exitoso papel maternal en *No basta ser madre* de Ramón Peón en 1937 y de su papel de abuela en *Allá en el trópico* de Fernando de Fuentes en 1940— a sus tiernos veintitrés

años de edad y con una peluca blanca —, se consagró como la emblemática madre y abuela del cine mexicano, caracterizada por su “masoquismo glorioso” (Ayala Blanco 50). Por ejemplo, es la madre abnegada en *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941) y la abuela irascible y protectora en *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1946) y hasta la madre grosera en *Mecánica nacional* (Luis Alcoriza, 1971). Fue una de las primeras actrices de cine en hacer televisión. En *Misericordia* hace el papel de una sacrificadísima madre y abuela sin hijos, ya que todos los miembros de la familia dependen de ella. Falleció en la Ciudad de México en 1980.

Carmen Montejo (Juliana) nació María Teresa Sánchez González en Cuba en 1925. Llegó a México en 1942 y se nacionalizó mexicana. Debutó en el cine mexicano en 1943 en *Resurrección* de Gilberto Martínez e hizo su primer estelar en *No matarás* de Chano Urueta (1943). Hizo estudios en Nueva York y ha trabajado también extensamente en la televisión y en el teatro (“Semblanza”). Últimamente apareció en dos episodios del popular programa televisivo, *Mujer, casos de la vida real*, en 2002-2003 (imdb.com).

Ángel Garasa (Carchito Ponce) nació en Madrid en 1905 y cursó estudios en Barcelona. Vino a México al finalizar la Guerra Civil Española en 1939 y debutó en el cine mexicano en 1940 en *Cinco minutos de amor* (Alfredo Patiño Gómez, 1940). Hizo 50 películas y más de 400 programas de televisión; fue el director del programa “Teatro Angel Garasa”, el cual duró más de un año en la televisión. También actuó en el teatro. Falleció en la ciudad de México en 1976 (*El Herald* 27/8/88).

Manuel Dondé (Yuco) nació en Campeche en 1906 y debutó en el cine en 1933 en *La llorona* (Ramón Peón): “Su rostro adusto y esquivo le valió interpretar papeles de villano o de cobarde traidor . . . Como actor de soporte llegó a ser imprescindible para filmes ubicados en la provincia mexicana” (Ortega Torres). Su filmografía en imdb.com tiene 258 títulos, siendo el último de ellos *Alucarda, la hija de las tinieblas* (Juan López Moctezuma, 1958). En *Misericordia*, como un ciego y harapiento yaqui, sólo aparenta feroz en algunas escenas y es de procedencia rural, aunque actúa en un ambiente urbano. Es otro mestizo que hace el papel de un indígena.

Anita Blanch (doña Paca) nació Ana María Blanch en Valencia, España en 1910. Su primera película importante en México fue *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941). Además de trabajar en el cine, tuvo una larga carrera en la televisión donde trabajó en por lo menos 35 telenovelas entre 1960 y 1982. En esta cinta representa una Dña. Paca relativamente joven y atractiva. Falleció en México en 1983. *Misericordia* fue pasada por el canal 4, el 21 de abril de 2003 como parte de un recordatorio de su aniversario luctuoso (*La Jornada* 24 A).

Anuncios y reseñas críticas

La campaña publicitaria de *Misericordia* comienza en *Excelsior* el 10 de marzo de 1953 con el primer anuncio, sin retratos, como todos los siguientes. El lema del anuncio es “un fiel reflejo de la ingratitude humana”. Se destaca el papel estelar de Sara García “en su

máxima creación”, y se señala que está “Basada en la Novela de D. Benito Pérez Galdós”. Se expone junto con *La Heredera Cubana* con Warren Douglas y Estelita Rodríguez en los cines Teresa y Encanto. El 16/3/1953 aparece la foto de “Un Mendigo Generoso” con un pie de foto:

En el mundo inclemente de los desheredados, surgen también historias de infinita caridad y amor al prójimo; ahí donde todo es negado, donde la vida se tiene casi de milagro, se mantiene viva, más que en otros ambientes, la llama del amor cristiano. Manuel Dondé, el extraordinario actor de carácter, es uno de los personajes principales de la película MISERICORDIA, que están exhibiendo los cines Teresa y Encanto y que está basada en la conocida obra de don Benito Pérez Galdós.

Sara García se anota un nuevo triunfo en el papel de la admirable mujer, que sin ser madre, se sacrifica por una familia a la que entrega su corazón, su vida y su esfuerzo, para recibir al final la más negra ingratitud. (24-A)

También aparece un cartel en *El cine gráfico* el 8 de marzo de 1953.

En *El Universal* el 19 de marzo de 1953, el “Duende filmo” dice más de la novela de Galdós que del filme:

El amigo Zacarías Gómez Urquiza cuya carrera como director cinematográfico va por una senda zigzagueante con éxitos y fracasos, no lo ha hecho tan mal, pero tampoco bien, con “Misericordia” . . . basada en una novela de Benito Pérez Galdós. Don Benito es una gloria de la literatura española y al escribir “Misericordia” seguramente estaba impresionado por las Bienaventuranzas, porque en su novela teje una trama para hacer objetiva de la sentencia de “Bienaventurados los pobres, porque de ellos será el Reino de los Cielos”. También aprovechó la obra para hacer una condenación enérgica en contra del dinero y de los ricos, a quienes pinta con los peores colores.

Para el Anotador en “Últimos estrenos” en *El cine gráfico* el 22 de marzo de 1953: “El drama emociona y tiene una muy buena interpretación habiendo sido realizada con acierto cuidando de la continuidad, del ritmo y acción cinematográfica. Gustará a todos los públicos”. Calificaciones: Argumento 7. Dirección 7. Interpretación 8. Valor artístico 6. Valor taquilla 8. No menciona la novela de Galdós.

En una nota en *El Nacional* el 29 de marzo se critica tanto la película como la campaña publicitaria:

Basada sobre la impresionante novela de Galdós, que lleva ese mismo título, esta producción mexicana tiene dos defectos fundamentales: un diálogo excesivo y reiterado, y una lentitud, desesperante a veces. Lo mejor de ella es la actuación de Sara García y Carmen Montejo. Estrenada con una publicidad raquítica, *Misericordia* ha pasado por sus pantallas de estreno sin que el público se enterara, apenas, de su existencia, no obstante que tiene muchos aspectos positivos y estimables.

A García Riera no le gustó: “Gómez Urquiza adaptó la novela de Pérez Galdós sin

preocuparse por advertir las diferencias entre la España de finales del siglo XIX y el México actual. Así logró que ni uno solo de los personajes pareciera verosímil” (1953. 236).

De la figura evangélica a la buena madre y abuela

Inspirada en “la gran novela de don Benito Pérez Galdós”, tal como rezan los primeros créditos, la *Misericordia* de Gómez Urquiza es una adaptación del argumento galdosiano a la época contemporánea mexicana de los 1950s. Mientras continúan los créditos con un fondo de música sombría, índice del patetismo que predomina a lo largo del film, en una toma de ángulo bajo se ve la imagen apacible de un árbol junto a una iglesia, índices del cobijo que ofrecen la Naturaleza y la religión a los seres humanos. Se continúa con otra toma de ángulo bajo a la torre de una iglesia seguida por un *tilt* de arriba-abajo que termina en una plana sobre una cadena de mendigos que están esperando la salida de los feligreses de la misa, entre ellos Yuco y Benina. Esta lleva un extraño vestido oscuro que se parece a un hábito monjil con una especie de rebozo grande alrededor de la cabeza. Aparece D. Carlos Moreno, pregunta por Benina y la cita para el próximo día en su casa a las 8:30 en punto de la mañana. De ahí se desenvuelven los múltiples quehaceres de esta Benina.

En su mayor parte, con las obligadas condensaciones de cualquier adaptación de una novela al cine, el argumento sigue el de la obra galdosiana y muchas de las frases son tomadas directamente del texto literario. Se destaca el protagonismo de Benina, la activa y caritativa sirvienta/mendiga/proveedora que representa el vínculo fundamental entre los demás personajes y las capas sociales que representan. Para esta Benina, la caridad tampoco conoce clases, ni razas ni géneros. El argumento de la película gira alrededor de la realización del principio de la caridad de la protagonista y del ingrato trato que recibe de la familia a la que tanto ha aportado. Igual que en la novela, la principal antagonista de la sacrificada madre/abuela es la desalmada—y aquí guapa—nuera, Juliana. En los dos textos los personajes femeninos y populares son los activos mientras los personajes masculinos están siempre en un papel pasivo y subordinado, dependiente de los femeninos.

Las diferencias comienzan con la adaptación a una actualidad mexicana de los años cincuenta, un conservador período de relativa estabilidad que contrasta con la creciente crisis de la España finisecular de la novela. La nostalgia de los tiempos de “antes de la revolución” se traslada de los años del Emperador Napoleón III y su esposa andaluza, la Emperatriz Eugenia (antes de la Revolución de 1868), en la España de la novela al porfiriato mexicano. Evidentemente tal traslación disminuye el sentido majestuoso del pasado; por ejemplo, el supuesto amor entre Frasquito Ponte y la emperatriz en la novela se convierte en un coqueteo entre el decaído galán porfiriano Carchito Ponce y una joven marquesa, la hija del Embajador español en el México de 1910, el año de la celebración del centenario de la independencia de México y del derrumbe del largo reino de Porfirio Díaz. La distinción entre una emperatriz y la hija de un embajador es emblemática de la diferencia entre los sueños del pasado imperial en España y la nostalgia de una dictadura finisecular en México.

La representación visual del México contemporáneo se limita principalmente a la ropa. Un caso llamativo de esto es el personaje de Celedonia (Ana Bertha Lepe), la vecina que también asiste a Paca. La bella joven (Miss México en 1953) se viste como otras chicas modernas del cine mexicano de la época, con la falda y los tacones indicados para que se enseñen unas torneadas piernas. Por otra parte, el papel de la mítica conciliación entre las tres culturas de la España pre-imperial representado por Almudena pasa al papel del yaqui Yuco, cuya alianza con la blanca Benina — Sara García, hija de españoles— connota el mitificado mestizaje de la raza cósmica. La diferencia entre Yuco y Almudena que más llama la atención es la lingüística, puesto que Donde habla un mexicano mestizo de clase popular, con sus “naides” y “queros” a través del texto, pero sin connotaciones indígenas, y desde luego su habla no se aproxima ni remotamente al fascinante lenguaje del árabe-hebreo-castellano hablado por Almudena⁷. De hecho, este lenguaje fue uno de los mayores *tours de force* de la novela, y su reproducción habría sido difícil si no imposible en un ambiente mexicano, incluso en una película con mayores recursos que ésta.

A pesar de sus muchos parecidos con su homónima literaria, esta Benina es diferente. En primer lugar, la protagonista de la novela es una figura evangélica, y las citas bíblicas están presentes en todo el texto. En la película, aunque hay partes tomadas directamente de la novela, las citas bíblicas no figuran entre ellas. En cambio, Sara García está en su típico papel de una abnegada madre y abuela que vela desinteresadamente por el bien de todos los miembros de su extendida familia adoptiva. En el film, el conocido personaje de la actriz se destaca por encima de los atributos del personaje literario.

Otra notable diferencia entre los textos reside en los desenlaces. En el film el desenlace se inicia con la alucinación de la realización del conjuro propuesto por Yuco, paralelo al de Almudena en la novela. En la novela, Benina considera seriamente el plan de Almudena de sacarle a don Carlos Moreno su fortuna, recurriendo a las fuerzas del Samdai, “El rey de *baixo terra*”. Aunque nunca rechaza esta propuesta, tampoco intenta realizarla (cap. 12). En el film sí lo hace en una secuencia en que el aparente realismo de la representación filmica cede ante una onírica presentación de imágenes transparentes sobre un fondo negro, una especie de juego surrealista en medio del patético naturalismo del film. En esta representación fantasmal, Benina está sentada ante un gran recipiente de barro que emite humo, por el que la criada contempla una alucinación en que se ha convertido en una elegante dama quien, acompañada de un transparente personaje masculino, indígena, con el pecho desnudo — ¿un Yuco, sano y joven? — preside la entrada a una casa y le regala una cadena de oro a cada personaje que pasa, representantes de las diferentes clases sociales. La fantasía es interrumpida por la cavernosa voz de Bernarda, la dueña de la fonda donde se hospeda eventualmente Ponce, anunciando la enfermedad de este. Benina abandona el conjuro y regresa a la dura realidad de su vida cotidiana.

Esta llamativa ruptura representacional sigue desempeñando una función clave en el argumento, ya que Benina continuamente atribuye la aparición de D. Romualdo y de la fortuna *a este conjuro* y no a sus propios poderes creativos, tal como sucede en la novela. Es decir, la Benina filmica nunca se atribuye a sí misma la posible “creación” del sacerdote: “— Señor don

Romualdo, perdóneme si *le he inventado* Y si esto de *aparecerse* usted ahora con cuerpo y vida de persona es castigo mío, perdóneme Dios que no lo volveré a hacer. ¿O es usted otro don Romualdo?" (253). En la crítica galdosiana se ha derramado mucha tinta sobre esta duda existencial/religiosa y las implicaciones metaficticias que connota en una época en que se problematizan las relaciones entre autor, personaje y público, tal como Galdós ya hiciera con *El amigo manso* en 1882. En el film la posible solución sobrenatural no viene de un cura, sino de una visión de un conjuro propuesto por un personaje indígena y, por tanto, tal solución sobrenatural pertenece a esas grandes tradiciones prehispánicas siempre presentes en la cultura mexicana.

En cuanto a los finales, el de la película parece ser más pesimista que el de la novela. En el texto galdosiano, la oposición entre Benina y Juliana, entre la caridad y la ley, entre el espíritu y la materia, parece resolverse en la última escena cuando Juliana busca la bendición de la beatífica Benina para sus niños, y Benina se la otorga con unas palabras de Cristo. En el filme esa escena no está presente. Puesto que esta Benina no es una figura evangélica, la oposición y la reconciliación entre la caridad cristiana y la ley romana no se representa, no se mencionan los niños, de modo que tampoco se manifiesta ninguna esperanza para el futuro. En su lugar están, por una parte, la oposición entre la caridad bondadosa de la abnegada madre y la avaricia autoritaria de Juliana, es decir, una oposición entre una buena madre y una mala nuera típica del melodrama familiar. Por otra parte está el contraste entre la generosidad de Ponce y la ingratitud de Paca y Obdulia que conduce a un final radicalmente diferente al de la novela. Ponce busca e intenta recuperar a Benina, ofreciéndole su parte de la herencia, oferta que pudiera haber conducido a un final conciliatorio. No es así. Benina rechaza la oferta, condena la riqueza material (algo que no ocurre en la novela) puesto que "ensucia los corazones", y ella y Yuco desaparecen por un nocturno camino⁸. Seguramente vivirá la pareja de la sacrificada madre y el discapacitado niño felizmente para siempre, pero no se representa ninguna renovación para la familia de Paca ni para las próximas generaciones. No hay ninguna reconciliación entre la protagonista y su antagonista, Juliana, Paca y Obdulia están acabadas y Antonio, a diferencia de la novela, deja su trabajo, vuelve a las andadas, no llega a casa a dormir, etc. Es decir, no se salva ninguno. En los términos de la alegoría nacional, este final cambiado podría aludir al materialismo, egoísmo y autoritarismo de las clases dominantes y medias mexicanas y de sus órganos políticos en la época del filme, y/o a la represiva división de clases del franquismo en España, un esencial punto de partida para el célebre poeta y productor exiliado, Manuel Altolaguirre. En la figura de don Carlos Moreno Trujillo, las clases dominantes no ofrecen ninguna caridad efectiva a los pobres y, en la figura del policía que detiene a Benina, el Estado, supuestamente benefactor, ejerce la represión contra las bajas capas sociales. A través de este divorcio social, en la alienación familiar de esta *Misericordia* se representa, de una manera benigna y romántica, la alienación social en la España franquista y en un México en medio de unos de los mejores y más tranquilos años del "milagro".

NOTAS

¹ Quisiera agradecer profundamente a los compañeros que han contribuido valiosas aportaciones a este trabajo, sobre todo al profesor Francisco Peredo Castro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), gran investigador del cine mexicano, quien me ha atendido con una gran generosidad, ayudando a resolver algunos asuntos de fundamental importancia, y a Lilia Vieyra Sánchez del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, la que siempre me encuentra joyas en sus continuas búsquedas.

² Véanse Sinnigen (*Benito*), Sinnigen (“La presencia”) Sinnigen y Vieyra (“*Nazarín*”) y Sinnigen y Vieyra (“La recepción”).

³ El autor decimonónico más cercano es Julio Verne con seis. Como puntos de comparación, hay once filmes galdosianos producidos en España y dos en la Argentina.

⁴ El inicio de dicha época está marcado por *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes en 1936 y continúa durante los próximos veinte a treinta años, según García y Aviña (8-9). Otros la limitarían a los años 40 o hasta 1952.

⁵ También supuso una relevante aportación a la economía y al auge cultural de la ciudad de México. Según Peredo Castro: “Durante la Segunda Guerra Mundial la ciudad de México se convirtió en una especie de Hollywood latinoamericano y la industria del cine nacional, además de ser la tercera más importante del país, después del petróleo y la minería, se convirtió en la más importante del mundo de habla hispana, incluso después del fin de la guerra y hasta el inicio de los años cincuenta” (148).

⁶ En los primeros años de la Segunda Guerra Mundial la industria cinematográfica mexicana gozó de un amplio apoyo del gobierno de Estados Unidos, debido a la estratégica importancia de México y de su industria cinematográfica en la lucha contra los nazis y sus aparatos propagandísticos. Terminada la guerra, la colaboración entre México y los Estados Unidos se convirtió en una competencia desigual por la hegemonía filmica en el mundo hispanohablante (Peredo Castro 425).

⁷ Según Galdós: “El moro Almudena, ‘Mordejai’, que parte tan principal tiene en la acción de *Misericordia*, fue arrancado del natural por una feliz coincidencia. Un amigo, que como yo acostumbraba a *flanear* de calle en calle observando escenas y tipos, díjome que en el Oratorio del Caballero de Gracia pedía limosna un ciego andrajoso, que por su facha y lenguaje parecía de estirpe agarena. Acudí a verle y quedé maravillado de la salvaje rudeza de aquel infeliz, que en español aljamiado interrumpido a cada instante por juramentos terroríficos, me prometió contarme su romántica historia a cambio de un modesto socorro. Le llevé conmigo por las calles céntricas de Madrid, con escala en varias tabernas donde le invité a confortar su desmayado cuerpo con libaciones contrarias a las leyes de su raza. De este modo adquirí ese tipo interesantísimo, que los lectores de *Misericordia* han encontrado tan real” (*Prólogos* 108-09).

⁸ Según García Riera, Benina sostiene que: “la riqueza no cambia a las personas” (6: 236), pero no es así en la copia que manejo. Según la Benina galdosiana: “[La moneda] [t]ambién es de Dios, porque Dios hizo el oro y la plata... Los billetes, no sé... Pero también, también” (101).

OBRAS CITADAS

- Adulterio*. Dir. José Díaz Morales. México. 1943.
- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana*. 3 tomos. México: Planeta, 1990 (t. 1), 1992 (t. 2), 1998 (t. 3).
- Allá en el rancho grande*. Dir. Fernando de Fuentes. México. 1936.
- Allá en el trópico*. Dir. Fernando de Fuentes. México. 1940.
- Alma de sacrificio*. Dir. Joaquín Cros. México. 1917.
- Alucarda, la hija de las tinieblas*. Dir. Juan López Moctezuma, México. 1958.
- Ayala Blanco, Jorge. *Aventura del cine mexicano*. México: Era, 1968.
- ¡Ay, qué tiempos señor don Simón! Dir. Julio Bracho. México. 1941.
- El bruto*. Dir. Luis Buñuel. México. 1952.
- El Cantar de los cantares*. Dir. Manuel Altolaguirre. México. 1959.
- Cinco minutos de amor*. Alfonso Patiño Gómez. México. 1940.
- Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: Conaculta, 2000.
- Cuando los hijos se van*. Dir. Juan Bustillo Oro. México. 1941.
- El Duende Filmo. *Misericordia*. "Nuestro cine". *El Universal*. 19/3/1953. 4.
- El*. Dir. Luis Buñuel. México. 1952.
- Excelsior*. Anuncio de *Misericordia*. 8/3/1953. s/p.
- . Anuncio de *Misericordia*. 10/3/1953. 2a sección. 3.
- . "Un mendigo generoso". 16/3/1953. 24-A.
- García, Gustavo y Rafael Aviña. *Epoca de oro del cine mexicano*. México: Clío, 1997.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. 18 tomos. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.
- Kronik, John. "Qué es un Galdós: Los estudios galdosianos en la posmodernidad". *Actas Del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.
- La heredera cubana*. *Cuban Fireball*. Dir. William Beaudine. EEUU. 1951. imdb.com. International Media Data Base.
- La Jornada*. "Televisa". 21/4/2003. 24a.
- La llorona*. Dir. Ramón Peón. México. 1933.
- Mecánica nacional*. Dir. Luis Alcoriza. México. 1971.
- El mensaje de la muerte*. Dir. Zacarías Gómez Urquiza. México. 1952.
- Misericordia*. Dir. Zacarías Gómez Urquiza. México. 1952.
- El misterio del carro express*. Dir. Zacarías Gómez Urquiza. México. 1952.
- Monsiváis, Carlos. "Mexican Cinema: Of Myths and Demystifications". *Mediating Two Worlds*. Ed. John King, Ana M. López, Manuel Alvarado. Londres: BFI, 1993. 139-46.
- Mujeres, casos de la vida real*. Dir. Rubén Barajas, Adriana Barraza. México. 2002 y 2003.
- El Nacional*. "Misericordia". 29/3/1953. 15.
- Nazarín*. Dir. Luis Buñuel. México. 1958.
- No basta ser madre*. Dir. Ramón Peón. México. 1937.
- No matarás*. Dir. Chano Urueta. México. 1943.

- Ortega Torres, José Luis. "Manuel Altolaguirre". Cineteca nacional. Centro de Documentación e Investigación. 6/9/2000. Expediente número 00188.
- . "Manuel Dondé". Cineteca nacional. Centro de documentación e Investigación. 17/8/000. Expediente número 00168.
- Peredo Castro, Francisco. "Cine e historia: Discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)". Tesis doctoral. Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Pérez Galdós, Benito. *Misericordia*. Ed. Luciano García Lorenzo. Segunda edición. Madrid: Cátedra, 1982.
- . *Los prólogos de Galdós*. Ed. William H. Shoemaker. Urbana: University of Illinois Press, 1962.
- Resurrección*. Dir. Gilberto Martínez. México. 1943
- Robinson Crusoe*. Dir. Luis Buñuel. México. 1952.
- "Semblanza de Carmen Montejo". Cineteca nacional.
- Sinnigen, John. *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo*. Mexico: UNAM, 2005.
- . "La presencia de la obra de Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana: novela, teatro, cine, radio, televisión". *Isidora*. 2 (2006): 57-78.
- Sinnigen, John y Lilia Vieyra. "Nazarín y Halma en El Siglo diez y nueve." *Anales Galdosianos* 37 (2002): 143-83.
- . "La recepción de la obra de Benito Pérez Galdós en México: Un estudio bibliohemerográfico en vida del autor." *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. 6.1, 2 (2001): 223-362.
- Subida al cielo*. Dir. Luis Buñuel. México. 1951.
- La soñadora*. Dir. Eduardo Arozamena, Enrique Rosas. México. 1917.
- Sueños de gloria*. Dir. Zacarías Gómez Urquiza. México. 1952
- Los tres García*. Dir. Ismael Rodríguez. México. 1946.
- "Últimos estrenos". *Cine gráfico*. 22/3/1953.
- Xoxontla, tierra que arde*. Dir. Alberto Mariscal. México. 1976.