

El crimen del padre Amaro. Dos contextos: Portugal siglo XIX, México siglo XX.

El crimen del Padre Amaro. Two contexts: Portugal 19th Century, Mexico 20th Century.

Marina Ruano Gutiérrez

Universidad de Guadalajara. (MÉXICO)

CE: marinaruano@yahoo.com

ID ORCID: 0000-0002-7098-9980

Irma Angélica Bañuelos Ávila

Universidad de Guadalajara. (MÉXICO)

CE: irmaisla@hotmail.com

ID ORCID: 0000-0001-6822-4471



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 06/04/2021

Revisión: 18/05/2021

Aprobación: 03/06/2021

Resumen:

Este trabajo está dividido en dos partes: en la primera de ellas se aborda la novela decimonónica de Eça de Queirós *El crimen del padre Amaro: Escenas de la vida devota*, así como la adaptación cinematográfica de Carlos Carrera y el guión de Vicente Leñero para la película *El crimen del padre Amaro* (2002). Y un particular retorno al género novelístico *El padre Amaro* de Vicente Leñero (2003). La metodología que se usará en este primer apartado será: exégesis de la adaptación, resumen y elementos característicos de la novela Eça de Queirós, la denuncia social, y la relación amorosa; en una segunda parte se realizará un análisis de *El crimen del Padre Amaro* bajo la perspectiva de semiótica de la cultura de Yuri M. Lotman basada en su texto *Estructura del texto artístico* (1988).

Palabras clave: El padre Amaro. Novela. Película.

Abstract:

This work comprises two parts: the first one addresses the nineteenth-century novel *El crimen del padre Amaro: Escenas de la vida devota*, by Eça de Queirós as well as the film adaptation by Carlos Carrera and Vicente Leñero's script for the movie *The Crime of Padre Amaro* (2002) and a particular recurrence to the novelistic genre in *El padre Amaro* by Vicente Leñero (2003). The methodology used in the first part of this document will be: the exegesis of adaptation, summary and characteristic elements of the novel by Eça de Queirós, the social denunciation, and the love relationship. The

second part will analyze *The Crime of Padre Amaro* under the scope of the semiotics of culture from Yuri M. Lotman, based on his text *The Structure of the Artistic Text* (1988).

Keywords: Padre Amaro. Novel. Film.

Adaptación de la novela y denuncia social

En la novela decimonónica titulada *El crimen del padre Amaro: Escenas de vida devota* (escrita entre 1875 y 1878), del escritor portugués José María Eça de Queirós (Vila del Conde, o Póvoa de Varzim, 1845 ó 1847, París, 1900), se hace presente el interés por mostrar los problemas sociales y denunciar las apariencias de la aristocracia, de las instituciones religiosas y de las personas de doble moral, el autor es considerado como “creador de ‘tipos’ sociales reconocibles en todos los países” (Melo, 2010, en Eça, 2011, p. 11). La adaptación de esta novela para la película mexicana *El crimen del padre Amaro* (2002), bajo la dirección del cineasta Carlos Carrera y guión del escritor y dramaturgo Vicente Leñero, y la novela de Vicente Leñero *El padre Amaro* (2003), “es un ejercicio literario al revés. El guión nació como versión libre de una novela, y ahora esta pequeña novela nace como una versión libre de ese guión” (Leñero, 2003, p. 13), cuya trama abarca los problemas sociales en un contexto mexicano de finales del siglo XX. La novela de Eça de Queirós trata sobre las políticas europeas a finales del siglo XIX, de qué manera esas políticas influyen en las decisiones de la Iglesia y su repercusión en el poblado de Leiria (una pequeña ciudad portuguesa) se refiere también el tema del celibato y la vida de las beatas. Mientras que en la película y la novela de Leñero se presentan los temas de la Teología de la liberación, el celibato, las beatas, los guerrilleros, las “narcolimosnas”, las clínicas clandestinas y el aborto.

Tres elementos que caracterizan a la novela de Eça de Queirós

El primer elemento consiste en los recursos empleados para configurar a los personajes a través de los diálogos y del género epistolar: Con ello se evita las explicaciones amplias y detalladas de los personajes secundarios que ya no tienen acción en el resto de la novela. Así, por medio de una carta el padre Amaro se entera de la muerte o el destino que tomaron las personas que lo acompañaron durante su infancia. Y, en un diálogo con la esposa de su tío se le hace saber de lo sucedido con su familia. En otra carta el padre Amaro avisa al padre Benito su decisión de abandonar Leiria, de las muertes de Amelia y del niño. Y, en el

capítulo final, en un diálogo entre el padre Amaro y el Padre Benito se habla del curso final que toman sus vidas y de la vida del resto de los personajes.

El segundo componente consiste en la manera de describir el paisaje. Las descripciones extensas, muy al estilo decimonónico son interrumpidas por los pensamientos o la entrada repentina de los diálogos de los personajes. Un elemento recurrente es aquél en que el personaje se encuentra viendo a través de una ventana, y describe al paisaje que mira hacia el exterior, al mismo tiempo que reflexiona en lo interior de sus sentimientos. Y Las descripciones de los personajes se van presentando a cuenta gotas a lo largo de la novela, cada vez que un personaje toma parte del diálogo es precedido por un rasgo adicional que complementa sus características físicas.

El tercer componente está formado por la importancia de los criados. Los criados se desenvuelven imitando la representación del coro de las tragedias griegas: Los criados saben todo, son cómplices, opinan, ofrecen soluciones, son comunicadores que propagan las noticias, y sugieren soluciones, pero los encargados de tomar las decisiones finales son los amos y por tanto son los únicos responsables de sus acciones.

Resumen de la primera parte de la novela

El crimen del padre Amaro: Escenas de vida devota, la trama se desarrolla en Portugal, e inicia cuando el padre Amaro va en un camión en el que arriba a Leiria, y su primer encuentro con Amelia. Las novelas decimonónicas ofrecen un panorama del porqué de ciertas circunstancias de sus personajes, por tanto, en la novela del padre Amaro, se vuelve en el tiempo para explicar el nacimiento, infancia y adolescencia de Amaro Vieira. Amaro nació en Lisboa, y a los 6 años queda huérfano de padre y madre, tenía una hermana mayor y un tío tendero. La marquesa para la que trabajaba su madre es quien cría a Amaro, junto con las dos hijas de ella. Amaro se acostumbra a vivir junto a las mujeres, las faldas y las historias de santas. Le gustaba limpiar los vestidos de las vírgenes, tocaba las faldas sucias de las criadas y olía los algodones postizos (Eça, 2011, p. 38).

La primera descripción física que se ofrece del personaje dice que Amaro era “un niño de naturaleza afeminada, triste, muy encogido [...] menudo y paliducho [...] y se curvaba un poco, y los criados lo llamaban el curita” (Eça, 2011, pp. 37-41). Cuando Amaro tenía 13 años muere la marquesa y deja en su testamento un legado para Amaro, que consistía en que a los 15 años Amaro ingresara en el

seminario y que se ordenara sacerdote. Los dos años siguientes pasa a vivir con el tío, toma clases de latín, y “sobre todo había empezado a fijarse mucho en las mujeres” (Eça, 2011, p. 40). Desde su cuarto pensaba en las “mujeres que arrastraban crujidos de sedas [...] se le aparecían en la noche las formas femeninas, en fragmentos; una pierna con botitas de raso y la media muy blanca o un brazo rellenito remangado hasta el hombro” (Eça, 2011, p. 41). Y “empezaba a sentir cierto desapego de la vida de cura porque no iba a poder casarse” (Eça, 2011, p. 41). A los 15 años ingresa al seminario, no por vocación, sino por librarse del tío, por la nula economía, y porque no tenía más opciones, “nadie consultó nunca sus inclinaciones o su vocación” (Eça, 2011, p. 39).

La denuncia social

En la novela, el padre Amaro llega a Leiria recomendado por el conde Ribamar que representa la aristocracia y con la protección del obispo. En la película, el padre Amaro, como el favorito del obispo, es enviado a un poblado llamado Los Reyes, para que aprenda cómo se administra una diócesis y para controlar al padre Benito y al padre Natalio. En ambos casos el padre Amaro se encuentra respaldado por los altos mandos eclesiásticos. La película inicia cuando el padre Amaro se encuentra en un camión con destino a Los Reyes, a través de las ventanas se puede observar el extenso y verde paisaje, junto a él viaja un señor, quien en un asalto al camión es despojado de su dinero, Amaro le ofrece algo de dinero para que se ayude.

En la novela, de Queirós el padre Amaro reflexiona sobre la obligación del celibato, considera que los hombres son libres y pueden amar, mientras que los curas viven en una cárcel y tienen prohibido amar:

¡Lo habían empujado al sacerdocio como a un buey al corral! [...] Ni siquiera Jesús había vivido siempre con su inhumana santidad [...] ¡y pasa la mano por el rubio pelo de Marta, que ama y confía a sus pies! (Eça, 2011, pp. 156 y 158).

En ambas obras concurre una conversación entre varios sacerdotes que reflexionan a cerca del celibato, pero el párroco (el canónigo Dias en la novela, el padre Benito en la película) quien no está de acuerdo, les ordena callar. Sin embargo, el párroco es amante de la Sanjuanera (madre de Amelia), y se da a entender que varios de los sacerdotes tienen sus respectivas amantes.

En la novela hay un sacerdote humilde, que tiene una pequeña capilla fuera de la ciudad, es un personaje que vive aislado, lejos del barullo de la sociedad. Mientras que en la película el padre Natalio vive y tiene una capilla improvisada en la sierra y sigue sus propias creencias católicas. Para el obispo representa una amenaza porque no acata su autoridad y lo acusa de tener ideales de la Teología de la liberación porque prefiere vivir entre los pobres y apoyarlos en las labores del campo, quiere evitar las injusticias y que nadie se aproveche del trabajo de los otros. El padre Natalio también es acusado de involucrarse con los guerrilleros. Al final es excomulgado y retirado del sacerdocio, cosa que no le preocupa y decide quedarse en la sierra como un campesino más. Vicente Leñero aclara que introdujo el tema de la Teología de la liberación inventando al padre Natalio y 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, 2003, p. 123). Tanto en la película como en la novela de Leñero se agrega un elemento del contexto mexicano que es el de las “narcolimosnas”; el dinero proveniente de la “narcos” que recibe el párroco de la película para la construcción de un dispensario médico.

Un punto interesante es el manejo del “beaterío” o las beatas: las mujeres devotas que asisten mucho al templo y traban amistad con los sacerdotes “[...] mujeres de muchos vicios privados y de falsas virtudes públicas. Esas fanáticas religiosas sientan al clero a su mesa y lo acuestan, a veces, en sus camas” (Melo, 2010, en Eça, 2011, p. 14). En la novela de Eça de Queirós se presentan un gran número de beatas, encabezadas por la Sanjuanera, que, al igual que el clero, asisten por las noches a la casa de ésta para cenar y conversar. En la película, la Sanjuanera prepara comida en una fonda a la que asisten los sacerdotes a comer. Una de ellas guía al Padre Amaro y a Amelia hacia una clínica clandestina donde se realizan abortos, y guarda celosamente el secreto. En la novela hay dos personajes: Maria de Asunção, que tiene en “la sala un almacén de santería [...] y algunas reliquias de origen divino, que las devotas creen que deberían estar en el Sagrario de la catedral” (Eça, 2011, pp. 301-302). Y Dionisia, que “¡causa horror!” y consideraban que era “de los pies a la cabeza una costra de pecado” (Eça, 2011, p. 300), de mala reputación “no la hay peor en Leiria...una perdida [...] que había actuado en los teatros de aficionados” (Eça, 2011, p. 299), también era partera, y le toca ser la última criada del padre Amaro en Leiria. La película fusiona estos dos personajes en uno solo que es Dionisia, que aparte de robarse las limosnas: mete una moneda a la canasta y saca y billete, además, cuando comulga saca la hostia de su boca para después dársela de comer a su gato enfermo para que se alivie, y en una combinación de

hierbas y sahumeros ofrece también la hostia a una niña enferma (paralítica). En la película, para muchas personas conservadoras, las escenas de la hostia resultaron muy perturbadoras, al respecto Leñero aclara que “no se presenta con burla ni con escarnio antirreligioso” (Leñero, 2003, p. 119).

La relación amorosa y el trágico desenlace

Asumiendo como antecedente que Amaro no tenía vocación religiosa, ingresa al seminario por causa de su orfandad y porque no encontró otro proceder para su supervivencia. La novela avanza con los cambios físicos de los personajes. Al padre Amaro, joven recién egresado del seminario “se le había fortalecido la sangre; volvía robusto, derecho, simpático, con buen color en su trigueña piel [...] más fuerte más viril” (Eça, 2011, pp. 31 y 48). Por su parte Amelia de 23 años, “era una muchacha hermosa, sana, alta, con buen tipo” (Eça, 2011, p. 34). La infancia de Amelia transcurrió entre historias de monjas, creció entre curas, en su casa se recibían muchas visitas de curas, y hasta había pensado en ser monja. En la película Amelia es una adolescente “casi una niña” que enseña catecismo a los niños de la parroquia. En la novela de Leñero Amelia tiene 18 años (la mayoría de edad en México).

En la novela, la descripción de la naturaleza precede a los sentimientos de los personajes. Previo a la llegada del padre Amaro a Leiria:

La tarde caía muy limpia; el alto cielo tenía un color azul pálido; el aire estaba inmóvil. En aquel tiempo el río iba muy vacío; trechos de arena relucían secos y el agua baja se arrastraba apacible y muy arrugada con el rose de los cantos. (Eça, 2011, p. 25).

La primera vez que el padre Amaro se fijó en Amelia fue cuando ambos coincidieron en que el lugar más bonito de Leiria se encontraba justo en el puente del río. Ese fue el puente que unió sus vidas, les permitió salvar los obstáculos religiosos y enlazó sus destinos. Mientras que, en la película, sus miradas se cruzan por primera vez cuando el padre Amaro le entrega a Amelia una pelota que quitó a los niños del catecismo. En algunos lugares de América, pelota significa sorpresa, pasión y confusión (Pontón, 1997, p. 1307).

Tanto en la película, como en la novela escrita por Leñero, en el primer encuentro amoroso del padre Amaro con Amelia, éste le recita unos versos de *El Cantar de los cantares* brindándole a la escena un sentido más erótico. Los fragmentos dicen: “Tus dos pechos son dos crías mellizas de gacela que pacen

entre los lirios [...] Son como dos collares las curvas de tus caderas” (Leñero, 2003, pp. 82 y 83). Y, en la película, estos versos son las últimas palabras de Amelia antes de morir.

En la novela, Amelia idealiza al padre Amaro

[...] embargada de fervor sentimental: sentía un vago amor físico a la Iglesia; habría deseado abrazar [...] al altar, [...] los santos, el Cielo, porque no los distinguía bien de Amaro y le parecían dependencias de su persona. Leía su libro de misa pensando en él como en su Dios particular” (Eça, 2011, p. 129).

En la película la mimesis se observa en el momento en el que el padre Amaro, en el templo, camina frente a unos vitrales de la imagen del Sagrado Corazón, y Amelia advierte como las figuras del padre Amaro y de Dios se unen formando una sola imagen.

En la novela hay un personaje llamado Totó (una niña paralítica), hija del campanero, que percibe las relaciones amorosas entre el padre Amaro y Amelia, y los insulta llamándolos perros. Eso hacía que Amelia se sintiera culpable y “pronunciaba oraciones sin fin a Nuestra Señora de los Dolores” (Eça, 2011, p. 351). Predomina cierta admiración de parte del padre Amaro por el color blanco, desde el punto de vista religioso el color blanco se relaciona con la pureza, pero también puede significar soledad, vacío, o el comienzo de algo nuevo (Cirlot, 2007, pp. 139-145). El color blanco es muy recurrente a lo largo de la novela: faldas blancas, botitas blancas, medias blancas, piel blanca. En la película Amelia viste ropa interior blanca. El padre Amaro, en sus tiempos de seminario, tenía una imagen de la Virgen en su celda y “olvidaba la santidad de la Virgen, sólo veía ante sí a una hermosa joven rubia; la amaba [...] se atrevía a levantar los castos pliegues de la túnica azul de la imagen e imaginar formas, redondeces, una carne blanca” (Eça, 2011, p. 25). El asunto del manto de la Virgen lo propone la novela, y en una de los encuentros con Amelia, tanto en la novela como en la película, el padre Amaro cubre la desnudez de Amelia con el manto destinado para la Virgen, y aunque aclara que el manto no está bendito, Amelia siente que ha perdido la protección de Nuestra Señora, que la ha abandonado. Leñero dice que este actuar del padre Amaro “define muy bien la psicología amorosa de un muchacho recién salido del seminario” (Leñero, 2003, p. 119). Después de esto Amelia queda embarazada, el padre Amaro no se casa con ella, en la novela porque no quiere terminar como un simple profesor de latín y en la película porque, como protegido y favorito del obispo, él aspira a ser algo más que un simple párroco.

Con el embarazo de Amelia, en la novela transcurren más de cien páginas de tragedia, en las que el padre Amaro se plantea una y otra vez el futuro de sus vidas. En la novela se presentan dos opciones: La de casar a Amelia con su antiguo novio, o la de dar al niño en adopción. Además de las anteriores, la película agrega como última opción el aborto, como consecuencia Amelia muere de una hemorragia. En la novela, cuando el padre Amaro pregunta por opciones para dar al niño en adopción, Dionisia, la criada, le comenta que existe una “tejedora de ángeles”, alguien que recibe los niños y luego mueren, pero no creyó que el padre Amaro tomara esa decisión, tampoco el padre Amaro lo vio como una probabilidad, pero en la desesperación fue su último recurso cuando todas las posibilidades se agotaron, arrepentido en el último momento, su condición de sacerdote no le permitió llevarse consigo al niño y así salvarlo de la muerte. En ambos casos se muestra la desesperada reacción del hombre para evitar la muerte.

Los criados: Dionisia y el sacristán

Los criados actúan en confidencialidad y complicidad con los personajes principales, en especial con el padre Amaro. En la película Dionisia es la curandera, que tiene su propio altar en su casa colmada de muchos santos. A ella le toca estar presente en los distintos acontecimientos que enlazan las vidas de Amelia y el Padre Amaro. Ella advierte que Amelia siente una atracción por el Padre Amaro desde el primer encuentro, después se los comunica al novio de Amelia, casualmente Dionisia los mira cuando se besan por primera vez, los guía a la clínica clandestina para que se practique el aborto y es testigo de la muerte de Amelia. En la novela es Dionisia quien habla de la “tejedora de ángeles”, está presente en la muerte de Amelia y se entera de la muerte del niño.

El sacristán, inocentemente presta una habitación en su casa para que el Padre Amaro prepare a Amelia para ingresar de monja. Pero la habitación la emplearon como refugio para sus relaciones amorosas. En la película, el sacristán pregunta al párroco sobre el ingreso de Amelia al convento, dejando por descubierta la relación amorosa entre el padre Amaro y Amelia. Mientras que, en la novela, el sacristán guarda el secreto de la relación amorosa. En la novela, después de la muerte de Amelia y del niño, cuando el padre Amaro se dispone a abandonar Leiria, el sacristán entrega a el padre Amaro un pendiente de oro, pertenencia de Amelia, que encontró en la habitación que les prestaba. El pendiente

queda como único testigo mudo de la relación amorosa, y como un 'pendiente' por resolver del crimen del Padre Amaro.

Obra circular

Tanto en la película como en la novela de Leñero, la obra cierra con el mismo personaje con que había iniciado. Cuando el padre Amaro espera impaciente afuera de la clínica a la que había llevado a Amelia para abortar, se le acerca un viejo, era el mismo señor que iba al lado suyo en el autobús que lo conducía a Leiria. Ahora el señor trabajaba como velador en esa clínica. Al inicio, al señor lo habían despojado de sus bienes, ahora al final, los de la clínica arrebatan la vida de Amelia.

El corrido mexicano

Como fondo musical de los últimos créditos de la película se escucha el "Corrido del padre Amaro" (corrido completo, ver anexo 1), escrito especialmente para la película, es un corrido que cuenta la historia de la parroquia en Los Reyes, habla de drogas, de sotanas, del padre Benito, del cura que excomulgó al guerrillero para taparle el ojo al macho y de que también los que usan sotana son tentados por el diablo (Monroy, 2002).

La reacción a la película

Si bien se aclara que tanto la historia contada como el personaje del padre Amaro son de ficción y que fueron tomados de una novela, la película causó inquietud en el público conservador, convirtiéndose en una polémica que acaparó numerosos espacios en los medios de comunicación, como lo señalan las siguientes notas periodísticas:

Antes de su exhibición pública en México se desató una controversia debido a que grupos católicos intentaron prohibir la película. El grupo derechista ProVida intentó demandar al gobierno para prohibir su exhibición, pero esta película se convirtió en la más taquillera del cine de México. (SUN, 2015).

Y en el periódico El País, con motivo de la presentación de la película en el 5º Festival de Cine de San Sebastián, se publica una nota que se titula "Llega de México el escándalo del padre Amaro", en donde

explica que el director y el guionista “han llevado el crudo asunto al México rural y allí han levantado una ventolera de contestaciones escandalizadas en sectores conservadores del catolicismo de su país” (Fernández-Santos, 2002).

Análisis de *El crimen del padre Amaro* bajo la perspectiva de la semiótica de la cultura de Yuri M. Lotman en *Estructura del texto artístico* (1988)

Señala Yuri M. Lotman, en su obra *estructura del texto artístico* (1988) que, al ser espacialmente limitada, la obra de arte representa un modelo ilimitado del mundo:

Así al:

Modelizar un objeto infinito (la realidad) a través de los medios de un texto finito, la obra sustituye con su espacio no una parte (más exactamente, no sólo una parte) de la vida representada, sino la vida en su totalidad. Cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto universal. (Lotman, 1988, p. 263).

Bajo esta perspectiva de entender el texto nos proponemos analizar dos novelas escritas en diferentes siglos, *El crimen del padre Amaro: escenas de la vida devota*, novela portuguesa de Eça de Queirós (escrita a finales del siglo XIX) y el *Padre Amaro* de Vicente Leñero (2003), escritor mexicano quien primero hará una adaptación para el cine de la novela de Queirós y luego en una especie de periplo escribirá una nueva novela ambientada en el contexto rural mexicano llamada sólo: *El padre Amaro*.

Para Lotman, la cultura es el medio que crea un conjunto de textos y estos textos son la realización misma de la cultura, a través de ellos se puede determinar distintas tipologías de cultura según el sitio en donde se ponga el énfasis. El aspecto mediante el cual el texto modeliza todo un universo, o una cultura podría denominarse “mitológico”. En el caso de las dos novelas antes mencionadas nos interesa indagar cómo se modeliza el mundo religioso (católico) en ambos siglos y en lugares distintos: Una ciudad portuguesa -Leiria- del Siglo XIX y una comunidad rural mexicana en el siglo XX.

Para la semiótica de la cultura, que se centra en el estudio de los sistemas de significación creados por una cultura, y de quien Lotman es uno de los representantes pilares, se puede señalar que son posibles textos artísticos cuya relación con la realidad se establece según el principio mitológico “Se trata

de textos que representan *todo* no mediante elementos aislados sino en forma de esencias puras, por ejemplo, de mitos” (Lotman, 1988, p. 264).

¿Podemos considerar entonces que las novelas de Eça de Queirós y Vicente Leñero, así como la adaptación al cine, más allá de señalar un comportamiento particular de un sacerdote católico modeliza sobre una práctica bastante generalizada en el clero? Para obtener una respuesta a este interrogante tal vez tendríamos que analizar el espacio artístico de la obra.

El problema del espacio artístico

Una consecuencia de las ideas acerca de la obra de arte como de un espacio en cierto modo delimitado que reproduce en su finitud un objeto infinito -el mundo exterior respecto a la obra- es la atención que se presta al problema del espacio artístico. Dice Lotman que cuando tratamos con artes figurativas (espaciales) esto es particularmente evidente: las reglas de reproducción del espacio multidimensional e infinito en el espacio bidimensional y limitado se convierten en su lenguaje específico:

Sin embargo, los textos figurativos no son los únicos que pueden considerarse como espacios delimitados. El carácter espacial de la percepción visual del mundo inherente al hombre y que tiene como resultado el hecho de que, en la mayoría de los casos, para la gente los denotaba de los signos verbales sean ciertos objetos visibles espaciales que conducen a una cierta percepción de los signos verbales[...] Así, la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial. Sin embargo, la cuestión no se reduce a esto. El espacio es un “conjunto de objetos homogéneos (fenómenos, estados, funciones, figuras, significados, variables, etc. Entre los cuales se establecen relaciones semejantes a las relaciones espaciales corrientes. (Lotman, 1988, pp. 270-271).

Además, al considerar el conjunto de objetos dados como espacio, se hace abstracción de todas las propiedades de estos objetos, excepto aquellas que están determinadas por estas relaciones de tipo espacial tomadas en consideración. De aquí la posibilidad de construir modelos espaciales de conceptos que no poseen en sí naturaleza espacial.



De esta manera, señala Lotman que, a nivel de construcción de modelos supra textuales, puramente ideológicos, el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos alto-bajo, derecho-izquierdo, próximo-lejano, abierto-cerrado, delimitado-ilimitado, discreto-continuo, etc. Se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significados como válido-no válido, bueno-malo, propio-ajeno, accesible-inaccesible, mortal-inmortal. Los modelos más generales: sociales, religiosos, políticos y morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales unas veces en forma de oposición: cielo-tierra; otras en forma de una cierta jerarquía político social con la oposición marcada de altos-bajos; otras en forma de valoración moral de la oposición derecha-izquierda. Las ideas acerca de pensamientos, ocupaciones, profesiones “altas” y “bajas”, la asimilación de lo “próximo” con lo comprensible, propio, familiar, y de lo lejano con lo incomprensible y ajeno, todo ello se ordena en modelos de mundo dotados de rasgos netamente espaciales.

Para Lotman, los modelos históricos y lingüísticos del espacio, se convierten en la base organizadora para la construcción de una “imagen de mundo”, un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado. Sobre el fondo de estas construcciones adquieren significado los modelos espaciales particulares creados por un texto o grupo de textos similares. Se pueden crear así diversos modelos de ordenación del mundo, por ejemplo, en un sentido vertical, horizontal, etc.

Tanto en la novela de Queirós como en la de Leñero, así como en la adaptación para la película *El Crimen del padre Amaro*, se puede observar como el espacio es un elemento fundamental en la construcción de un modelo ideológico, por ejemplo; las escenas íntimas ocurren siempre en espacios cerrados:

Amaro se quedaba leyendo hasta tarde, un poco perturbado por aquellos períodos sonoros, inflamados de deseo, y a veces sentía en el silencio crujir arriba la cama de Amelia: el libro se le escurría de las manos, reclinaba la cabeza en el respaldo del sillón, cerraba los ojos y le parecía verla, con el corpiño, delante del tocador y deshaciéndose las trenzas o soltándose, inclinada, las ligas, y el escote de su camisa entreabierto descubría los dos senos, muy blancos (Eça, 2011, p. 105).

En cambio, el futuro o los acontecimientos inesperados pero positivos ocupan los espacios abiertos, el porvenir siempre se otea en el horizonte con una connotación de abundancia y plenitud.

En torno al puente, el paisaje es amplio y tranquilo. Por la parte de la que procede el río, hay colinas bajas, de formas redondeadas, cubiertas por el ramaje verdinegro de los pinos jóvenes; debajo, en la espesura de las arboledas, están las alquerías, que dan a aquellos lugares melancólicos una forma más viva y humana, con sus alegres paredes enjalbegadas que brillan al sol, con los humos de los hogares que por la tarde azulean en los aires siempre claros y lavados. Por la parte del mar, por donde el río se arrastra por las tierras bajas entre dos filas de sauces pálidos, el campo de Leiria, amplio, fecundo, con el aspecto que le da la abundancia, lleno de luz, se extiende hasta los primeros arenales. (Eça, 2011, p. 21).

En este tipo de obras donde se hace una crítica a la Iglesia es quizás obvio determinar como todo lo alto corresponde a lo celestial, Dios está en el cielo, las Iglesias se construyen con altas torres que aspiran alcanzarlo, abajo está lo terrenal, los deseos sexuales, el pecado. En los textos analizados, los curas muchas veces tienen amantes, no pueden escapar del deseo carnal, incluso este deseo se mezcla a veces con el deseo de lo divino, se borra la línea que los separa.

Esto es lo que debo pagar por mi pecado dice el párroco.

Cuál pecado replica la Sanjuanera.

_El nuestro.

_No, no. Cuando se largó Cipriano y me dejó enferma de Amelia, acuérdesese, usted fue el único que me tendió una mano, fue mi amigo, mi padre, mi Dios.

Te traje a revolcarte a mi cama insiste el padre Benito.

_No, me devolvió la vida.

_Te convertí en la puta del cura.

_Y por ese amor me voy a ir al infierno.

_Cuando yo le dije eso un día, acuérdesese, usted me contestó: el único infierno es la soledad (Leñero, 2003, p. 71).

Sin embargo, en la novela hay espacios que no corresponden a este orden lineal, por ejemplo cuando el padre Amaro mantiene relaciones sexuales con Amelia lo hace en un tapanco, lo cual los aleja de la tierra y de alguna manera sublima su relación.

_Y el tapanco ¿lo usas?

Antes de que Martín responda el padre Amaro sube despacio las escaleras como si no quisiera hacer ruido que despertara a Getsemaní. El Sacristán sube detrás.

En el tapanco se estira una cama estrecha con cabecera de fierro. Hay un par de sillas y

una ventana orientada a los cerros lejanos.

[...]_ Te quiero pedir un favor, Martín. Tú conoces a Amelia...

_La hija de la Sanjuanera.

una chica muy piadosa Y baja la voz para confiar un secreto: _ se quiere meter de monja.

Martín no puede disimular su gesto de asombro.

_Ella no quiere decírselo a nadie antes de estar segura. Y yo me comprometí a prepararla en secreto, pero no tengo dónde.

_Podría ser aquí _ dice Martín como forzado.

_Vendríamos un par de veces a la semana; sin que nadie lo sepa, eso sí. Hasta que ella descubra si tiene vocación o no (Leñero, 2003, p. 78).

De esta manera podemos observar el cielo y la tierra comparten espacios donde el amor carnal es posible y aunque en las dos novelas y en la película se muestra una ideología en la que la sociedad enaltece las virtudes de los sacerdotes colocándolos por encima de los otros seres humanos, "Parece increíble que las señoras no sepan que ese hombre desde que puso las manos sobre un sacerdote, ¡está, *ipso facto!*, excomulgado y también lo están todos los objetos que le pertenecen." (Eça, 2011, p. 294); la vida cotidiana revela como estos tienen las mismas necesidades e instintos amorosos que los de cualquier persona:



A veces por debajo de la mesa, sus rodillas se tocaban, trémulas [...] fueron las manos las que se encontraron y se acariciaron; un pequeño suspiro simultáneo, perdido entre las chácharas de las viejas, alzó el pecho de los dos y hasta el final de la noche fueron marcando sus cartones, muy callados, con las mejillas encendidas, bajo una presión brutal del mismo deseo (Eça, p. 293).

En conclusión, en esta red intertextual que va desde Portugal del siglo XIX hasta el México del siglo veinte podemos observar que las cosas cambian muy poco respecto a la jerarquía y una ideología predominantemente católica, a pesar de las acusaciones, que unos cuantos se atreven a hacer públicas, la iglesia siempre saldrá bien librada e incluso en el caso de la muerte de las dos Amelias en el parto y aunque parece haber un arrepentimiento por parte de los curas, estos simplemente son removidos de sus parroquias y empiezan una nueva vida donde el pasado queda atrás.

Anexo 1

“El corrido del Padre Amaro”

Autor: Luis Carlos Monroy.

Interpretación: Los Cardenales de Nuevo León.

Hasta los santos cometen errores

Con el permiso de ustedes

voy a contar esta historia

no es una historia cualquiera

así que paren oreja

esto paso allá en Los Reyes

donde la droga es la jefa.

Del primero que me acuerdo

padre Amaro se llamaba

cambió su amor por el clero

lo cambió por unas faldas



le llegó el agua hasta el cuello
hasta perder a su amada.

Del segundo que me acuerdo
también usaba sotana
padre Benito, señores,
le fascinaba la lana
sin importarle su origen
aunque del narco llegara.

Era un pueblito pequeño
pero con grandes historias
pero la historia más fuerte
se originó en la parroquia
como lavaron dinero
que los perdonen sus obras.

Como todos ya sabemos
pueblo chico-infierno grande
por ahí brincó un reportero
por tener celos de un padre
le tiró pestes al clero
hasta les mentó su madre.

Todo marchaba al centavo
entre curitas y El Chato
se me olvidaba el obispo
era el gallo más parado
excomulgó al guerrillero
pa' taparle el ojo al macho.



Lo que me resta decirles
el narco está en todos lados
las apariencias engañan
por favor tengan cuidado
también los que usan sotana
son tentados por el diablo.

Nomás pa' hacer un recuento
de los buenos de esta historia
varios curitas y narcos
un presidente y sus cosas
la loca que nunca falta
los otros se me olvidaron. (Monroy, 2002).

Referencias

- Carrera, C. (2002). *El crimen del padre Amaro*, Guion de Vicente Leñero, Producción de Alfredo Ripstein, México, Alameda Films, Wanda Visión, Blu Films, FOPROCINE.
- Cirlot, J. E. (2007). *Diccionario de símbolos*, España, Ediciones Siruela.
- Eça, J. M. (2011). *El crimen del padre Amaro: Escenas de la vida devota*, Traducción de Carlos Manzano, España, Ediciones Siruela.
- Fernández-Santos, Á. (25 de septiembre de 2002). Llega de México el escándalo del padre Amaro. En: *El País*. Espectáculos. https://elpais.com/diario/2002/09/25/espectaculos/1032904802_850215.html
- Leñero, V. (2003). *El padre Amaro*, México, Editorial Grijalbo, Plaza Janés.
- Leñero, V. (2003). Apéndice. En: Leñero, V. (2003). *El padre Amaro*, México, Editorial Grijalbo, Plaza Janés.
- Leñero, V. (2003) Prólogo. En: Eça, J. M. *El crimen del padre Amaro*, Traducción de Damián Álvarez Villalaín, Editorial de Random House Mandadori México.
- Lotman, Y. M. (1988). *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- Melo, J. (2010). Eça de Queirós, trágico y anticlerical. Prólogo de la novela de Eça de Queirós. (2011). *El crimen del padre Amaro: Escenas de la vida devota*, Traducción de Carlos manzano, España, Ediciones Siruela.



Monroy, L. C. (2002). *Corrido del padre Amaro*. Interpretada por Los Cardenales de Nuevo León, L&L MUSIC / EMI Musical.

Pontón, G. (1997). *Gran diccionario enciclopédico ilustrado*, Prefacio de Jorge Luis Borges, Grijalbo Mondadori, S.A. Barcelona.

SUN. (1 de diciembre de 2015). Las mejores películas de Gael García Bernal. En: *El informador*. Entretenimiento. <https://www.informador.mx/Entretenimiento/Las-mejores-peliculas-de-Gael-Garcia-Bernal-20151201-0072.html>