

86



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
CAMPUS ARAGON**

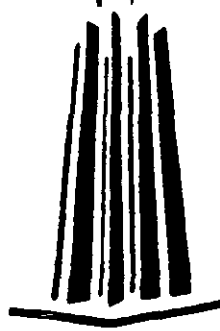
**HERMENEUSIS DE LA FAMILIA EN LA  
PELÍCULA *PRINCIPIO Y FIN*  
DE ARTURO RIPSTEIN**

**T E S I S  
PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO  
P R E S E N T A:  
ELVIA ALICIA REYES ZEPEDA**

ASESOR: ANTONIO SALVADOR MENDIOLA MEJÍA

976

2



**MEXICO**

**2007.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## DEDICATORIA

A mis padres  
Virginia y Juan José

A mi compañero de vida  
Rafael

A mis hermanas  
Lulú y Cristina

A mis hermanos  
Carlos, Francisco y Fernando

A mis sobrinas (o)  
Estephany, Jessica y Gibran

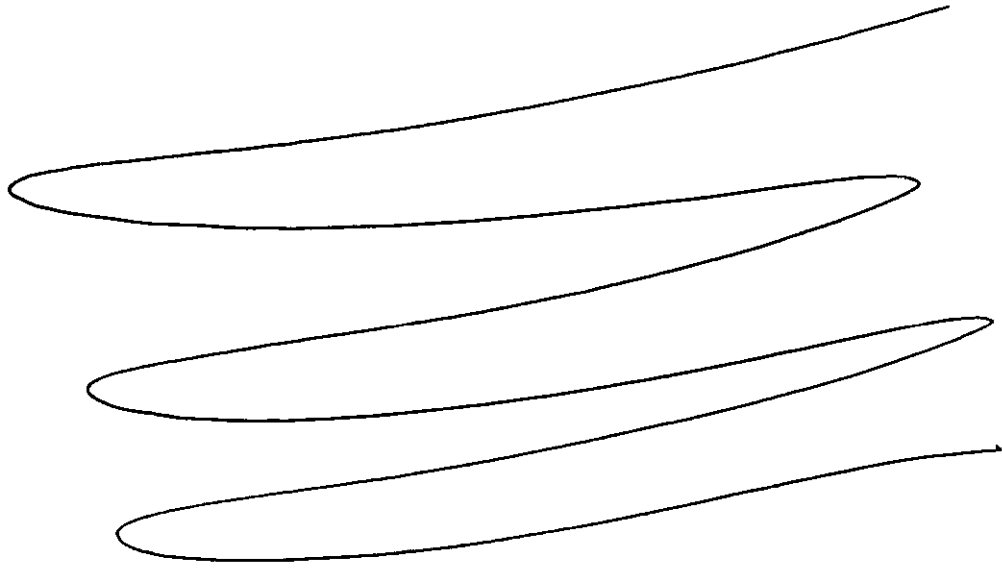
## AGRADECIMIENTOS

Al profesor Antonio Salvador Mendiola Mejía,  
al maestro Rafael López Vega,  
al licenciado Jesús Reyes Ramírez.

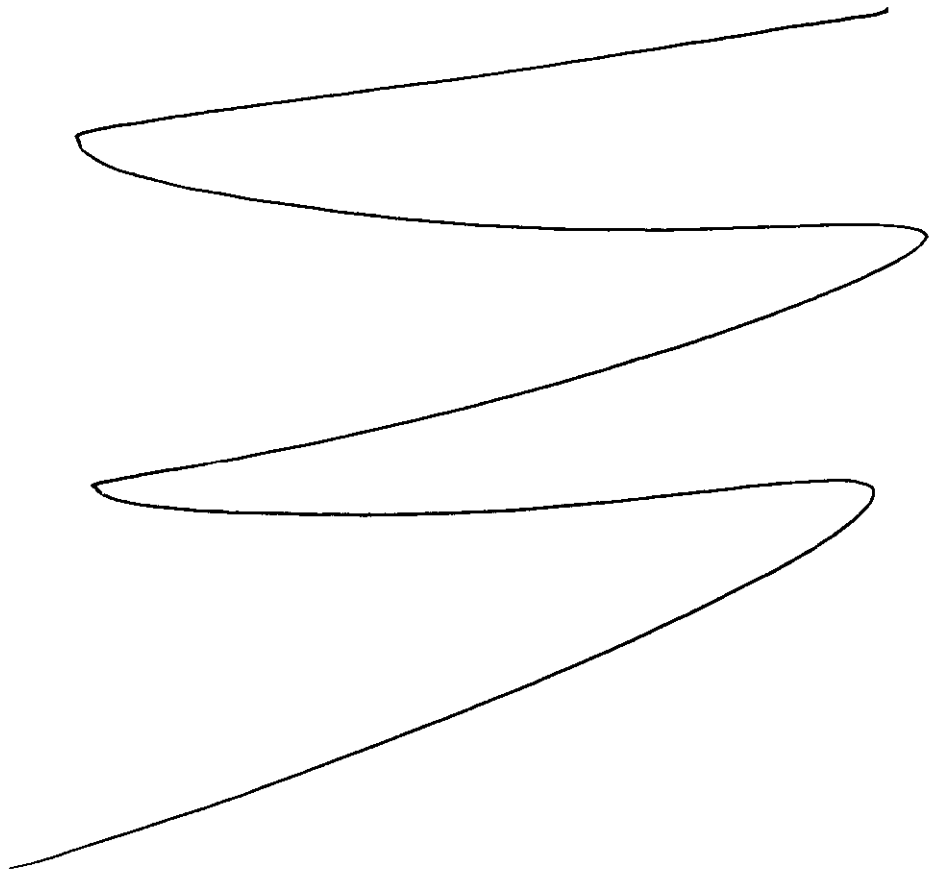
# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>LA FAMILIA Y EL ORDEN SIMBÓLICO</b>	
<b>FALOGOCÉNTRICO</b>	<b>11</b>
1.1 La familia	12
1.1.1 Antecedentes	13
1.1.2 Importancia	20
1.1.3 Funciones	20
1.1.4 Roles familiares	22
1.2 El Orden Simbólico Falogocéntrico	30
1.2.1 Fálico (Encierro del cuerpo de la mujer)	31
1.2.2 Lógico (Encierro laboral capitalista)	33
1.2.3 Céntrico (Encierro en el Estado)	34
1.3 La relación entre la familia y el Orden Simbólico Falogocéntrico	35
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>BREVE PANORAMA DE LA FAMILIA</b>	
<b>EN EL CINE MEXICANO</b>	<b>38</b>
2.1 La familia en el cine mexicano	39
2.1.1 Alejandro Galindo: Una familia de tantas y Corona de lágrimas	41
2.1.2 Juan Bustillo Oro: Cuando los hijos se van y Cuando los padres se quedan solos	48
2.1.3 Fernando Soler: Como todas las madres y Educando a Papá	55
2.2 Roles familiares que maneja el cine mexicano	62

<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>EL CINE DE ARTURO RIPSTEIN</b>	69
3.1 Biografía de Arturo Ripstein	70
3.2 Las películas dirigidas por Ripstein	74
3.3 La familia en el cine de Ripstein	116
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>HERMENEUSIS DE LA FAMILIA EN LA PELÍCULA</b>	
<b>PRINCIPIO Y FIN</b>	133
4.1 Análisis mimético	134
4.2 Análisis diegético	138
4.3 Hermeneusis	165
<b>CONCLUSIONES</b>	183
<b>BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA</b>	190



# INTRODUCCIÓN



Cuando las luces se apagan y sobre una pantalla blanca se proyectan imágenes de luz y sombra, con movimiento y sonido propio, en un ambiente silencioso y oscuro inicia una realidad: el cine.

El cine es un medio de comunicación que tiene poco tiempo de vida. Se puede pensar en él como un arte, medio de entretenimiento, de información y como mercancía. Sin embargo, más allá de eso, el cine transmite un discurso que puede ser apreciado de manera consciente en la comprensión de la vida misma.

Durante su corta existencia, el cine se ha esforzado por mostrarnos una realidad lo más fielmente a nuestra realidad concreta. Pero si el cine reflejara exactamente la realidad, no sería arte, pues como dice Heidegger, el arte transmite una verdad escondida. La transforma para que caigamos en la cuenta de que existe. Por ello, en el cine más que el paisaje, los escenarios, los actores, la historia, etc., sean reales o no, lo que más interesa es que parezcan reales.

El cine es una representación de la realidad, más no la realidad. Representa al mundo y las ideas sobre él, pero en otro presente. En un tiempo que parece no pasar, que se queda quieto. Es una representación que vive sólo en función del tiempo. Sólo 25 fotogramas por segundo nos hacen creer en esa realidad. En la imagen-tiempo-movimiento, que sin ellas no hay realidad, no hay nada.

El cine es el lugar que toca al sistema simbólico que permite enunciar las normas que rigen las relaciones sociales y construir de una manera evidente el significado de la experiencia.

Así entonces, al apreciar el cine se quiere saber verlo bien; saber lo que vale ver y pensar las películas, para comprender el discurso cinematográfico. De ahí radica la importancia del presente estudio. ¿Para qué estudiar a la familia en una película?

Sabiendo que el cine es también una mercancía que enajena el sufrimiento real de todos, hay que ir más allá de la ilusión del cine-espectáculo. Hay que tomar en serio el discurso cinematográfico. Para pensar las películas y saber más del sentido de la vida. Para empezar a pensar por cuenta propia, para enfrentarnos a las instituciones falocéntricas y poder conocernos a nosotros mismos y reconocer al otro.



Para analizar a la familia en el cine, es importante saber cómo es una familia, por ello en el capítulo I se aborda a la familia como actualmente la conocemos. Asimismo, se relata su evolución a través del tiempo; desde la familia primitiva, pasando por la familia patriarcal, hasta llegar a la actual familia conyugal moderna o familia nuclear, la cual se compone por una pareja heterosexual monogámica, casada o no, con la presencia necesaria de cuando menos un hijo y todos viviendo bajo un mismo techo. De igual forma, se describen los roles que se manejan dentro de la familia para cada integrante de ésta.

El capítulo se complementa con la teoría del Orden Simbólico Falogocéntrico, que es el conjunto de reglas y normas del mundo patriarcal institucional. Es el que nos rige y define los esquemas y roles de vida que cada individuo debe ejercer, sin saberse sometido. Para un mejor entendimiento de la teoría, la palabra falogocéntrico se divide en tres: fálico: encierro del cuerpo de la mujer; lógico: encierro laboral capitalista; y, céntrico: encierro en el Estado.

Para concluir el capítulo se realiza un análisis de la relación entre la familia y el Orden Simbólico Falogocéntrico, mostrando cómo se imposibilita la comunicación entre los miembros de la familia.

Es importante mencionar que el método que utilizo en la investigación es el hermenéutico, el método de la comprensión. El círculo hermenéutico<sup>1</sup> señala que el todo recibe su sentido de las partes y las partes sólo pueden comprenderse en relación al todo. El método comprende tres niveles diferentes pero complementarios de análisis, los cuales permiten interpretar la película *Principio y Fin*: mimesis, diégesis y la exégesis (interpretación). Cada una de estas partes, por sí solas, no me daría una comprensión general del objeto de estudio. Pero al articularlas, la investigación se complementa para formar un todo: la hermeneusis de la familia.

---

<sup>1</sup> Dilthey (1833-1911), antipositivista, es considerado el fundador de la corriente psicológica llamada descriptiva o de la comprensión. Elabora ideas metodológicas para que el conocimiento sobre lo humano no se fundara en los procedimientos de las ciencias naturales. Para él, la experiencia concreta representa el único punto de partida admisible para desarrollar lo que llama las ciencias del espíritu. Citado por María Eugenia PARRA, *El dualismo explicación-comprensión en la metodología de la investigación. Un intento para comprenderlo*.

En el capítulo II, se narra un breve panorama de la familia en el cine mexicano. Para ello, se tuvo que delimitar el número de películas a describir. En primer lugar, se determinó la época de cine de oro mexicano, comprendida de las décadas de los treinta a los cincuenta. En este periodo se observan un sinnúmero de películas que ya en el título viene implícito el tema de la familia con sus respectivos conflictos: *La familia Dressel* (1935), *Las mujeres mandan*, (1936), *La casa del ogro* (1938), *Papacito lindo* (1939), de Fernando de Fuentes; *El dolor de los hijos* (1948) de Miguel Zacarías; *Honrarás a tus padres* (1936) de Juan Orol; *Mi esposa y la otra* (1953), *El día de las madres*, de Alfredo B. Crevenna, entre muchas más.

Sin embargo, el manejo de los filmes implica problemas en la consulta, pues son muchos los trámites que se tienen que realizar para poder consultarlas en las filmotecas. Su exhibición en la televisión es caprichosa. Y finalmente, es difícil adquirirlas en tiendas de video, pues no todas están en formato para videos.

Es por ello que en una ardua búsqueda se localizaron en algunas tiendas de videos, mientras otras fueron vistas en ciclos de cine de la Cineteca y de videoclubs. Logrando integrar el capítulo con las siguientes películas: *Una familia de tantas* (1948) y *Corona de lágrimas* (1967) de Alejandro Galindo. *Cuando los hijos se van*<sup>2</sup> (1968) y *Cuando los padres se quedan solos* (1948) de Juan Bustillo Oro. *Como todas las madres* (1944) y *Educando a papá* (1954) de Fernando Soler.

La existencia de dos películas de un mismo director fue casual, pero ello permite tener a este grupo de dos directores y a Juan Bustillo Oro y Julian Soler, con dos películas distintas pero sobre el mismo tema, brindando un panorama de los realizadores de esas décadas.

A cada una de las películas se les analiza por medio de los roles familiares, determinando así, el rol de ellos y de ellas y observando que el melodrama, género

---

<sup>2</sup> La película conseguida para el análisis del presente trabajo está dirigida por Julian Soler, quien utilizó el mismo argumento de la primera versión filmada en 1941, de la cual Juan Bustillo Oro es tanto el argumentista como el director.

imperante en los filmes, pone a la mujer como sumisa, actuando bajo los lineamientos que determine el padre –presente en la mayoría de las películas.

En el capítulo III se aborda el objeto central de estudio, pero de manera general a la familia en el cine de Arturo Ripstein.

Para el análisis de la película *Principio y fin* utilice el manual de *Apreciación Cinematográfica* de Salvador Mendiola. En él se propone una división de la película en tres partes: mimesis (los material de la película), diégesis (la historia, los personajes) y la exégesis (la interpretación, la comprensión del mensaje). Siguiendo la propuesta de que el mensaje cinematográfico está estructurado de acuerdo a estos tres ejes para su interpretación.

En este capítulo, es la mimesis –el realizador de la película- la que se hace presente.

El cine mexicano es sin duda una actividad poco apreciada en el país. Está influenciado por el cine hollywoodense de entretenimiento. Por ello sus historias llegan a ser sencillas, sin una línea narrativa complicada y también con el *star system*. Pero está también el cine de autor, que a pesar de no producirse mucho aquí, se pueden rescatar a algunos, entre ellos Arturo Ripstein. Con 35 años como realizador y con más de treinta películas rodadas, Ripstein hace cine de autor, pues una de las constantes en su cine son el encierro y la intolerancia. Como director no es bien aceptado por la crítica mexicana; son pocos los que conocen sus películas porque permanecen en y poco tiempo en cartelera. Pero esto a él no le interesa mucho, finalmente sabe que su cine no es muy aceptado, no hace cine para las masas, sino para un público selecto; dice él mismo: “no hago cine para idiotas”.

Ripstein es un director que en su larga filmografía, maneja el tema de la familia, pero con la característica de que en la mayoría de ellas no aparece la figura del padre. Su cine no tiene mucho que ver con el de las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Por ello, fue importante tener un panorama de cómo era vista la familia en el cine en la edad de oro y cómo es vista en la actualidad.

En este capítulo describo las películas que ha dirigido Arturo Ripstein hasta la fecha. También analizo los personajes de algunas películas en las que la familia es el tema principal, entre ellas *Tiempo de Morir*, *El castillo de la pureza*, *El lugar sin límites*, *La tía Alejandra*, *La mujer del puerto*, *La reina de la noche*, *Mentiras piadosas* y *Profundo Carmesí*. A los personajes los separé por los roles determinados tanto para las mujeres como para los varones.

En el capítulo IV está la parte medular del estudio, el análisis de la película *Principio y Fin*. El primer punto está dedicado al análisis mimético, esto es, al número de planos y secuencias que conforman la película. El tipo de tomas que utiliza el director. A los escenarios, la iluminación y la música, factor de gran importancia en la cinta. Es decir, todos los elementos que integran lo material de la película.

Después se realiza el análisis diegético; la descripción de los personajes y la narración.

Finalmente, la exégesis o hermeneusis. En este punto utilizo el modelo actancial de A. J. Greimas para complementar la interpretación. Como el método de la interpretación permite más de una forma de interpretar un texto, empleo el modelo estructural para no caer en una interpretación subjetiva y darle con él, objetividad al análisis. Este modelo permite determinar las relaciones que existen entre cada uno de los integrantes de la familia. Saber por qué actúan de determinada manera, qué motivo los empuja, quiénes ayudan a obtener dicho objeto y quienes se oponen. Así, el modelo permite explicar las relaciones intra familiares, pero ahora falta interpretarlas.

Asimismo, se separa a cada personaje para analizarlo de acuerdo al rol que le toca dentro de la familia y de esta manera entender las relaciones de poder que existen en la familia.

Para cerrar el capítulo relacioné al Orden Simbólico Falogocéntrico con la familia de la película, para comprender cómo es que la mujer vive en un mundo dominado por varones, así cuando falta la figura paterna en la familia, ésta seguirá siendo

regulada por actitudes masculinas, puesto que la mujer, como sombra del varón, ya trae inmerso el pensamiento masculino y los roles que han sido definidos por el Orden Simbólico Falogocéntrico.

Es así como intento hacer un análisis confiable, basado en el método hermenéutico, pues para el estudio de esta película la desconstrucción de sus partes es esencial para la comprensión del mensaje cinematográfico. Para pensar en serio el cine y sólo cuando se sabe apreciarlo poder liberarse del encierro falogocéntrico. Para comprender nuestra vida<sup>3</sup>. El cine como arte nos lleva a esa posibilidad: "...la hermenéutica no comprende sólo la teoría de la interpretación de los textos, sino de cómo la vida se manifiesta y se expresa en obras."<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> DILTHEY señala que la comprensión no es sólo un acto del pensamiento; es la transposición y vuelta a experimentar el mundo tal como otra persona lo enfrenta en una experiencia de vida. Además dice que la tarea metodológica del interprete consiste en encontrar maneras viables de interacción entre su propio horizonte y aquel del cual el texto es portador. *Idem*.

<sup>4</sup> *Idem*.

**I**

**LA FAMILIA Y EL ORDEN  
SIMBÓLICO FALOGOCÉNTRICO**

## 1.1 LA FAMILIA

El vocablo “familia” evoca el concepto de esclavitud y dependencia, pues contiene los mismos elementos que el vocablo *famulus* = sirviente, que se supone deriva del osco *famel* = *servus*, esclavo. En su sentido primitivo la palabra familia no tenía relación con la pareja unida en matrimonio y sus hijos, sino con el conjunto de sirvientes y esclavos que trabajaban para su sustentación y que se hallaba bajo la autoridad del *pater familias*.

En la familia se encuentran estrechamente vinculadas dos ideas: la totalidad indivisa y la dependencia. La casa es el centro de reunión de todos los miembros integrados a la familia; y la relación de dependencia y de sumisión vincula a la totalidad de los miembros con una autoridad central.<sup>5</sup>

En algunas disposiciones testamentarias, la familia se emplea como sinónimo de *patrimonium*, que es la herencia que pasa al heredero. Fue introducido en la sociedad latina para designar a una nueva organización que mantenía bajo la autoridad paterna a la madre, hijos y servidumbre.<sup>6</sup>

En la actualidad la familia es considerada como uno de los pilares básicos de la estructura social. Para muchos es una institución que siempre tendrá que sobrevivir porque es el núcleo central de la organización social.

La familia se ha definido también como una asociación basada en una relación sexual lo suficientemente precisa y duradera para mantener y criar a los hijos, además de girar en torno de la legitimación de la vida sexual entre los padres y de la formación y cuidado de los hijos.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> BRAUDEL, Fernand y Georges Duby, *El mediterráneo. Los hombres y su herencia*, p. 70.

<sup>6</sup> MORGAN, Lewis H., *La sociedad primitiva o investigaciones en las líneas del progreso humano, desde el salvajismo, a través de la barbarie hasta la civilización*, p. 553.

<sup>7</sup> BOTONERO, T. B. en Sánchez Azcona, Jorge, *Familia y sociedad*, p. 15.

Para otros, la familia se define como una reunión de individuos unidos por vínculos de sangre, que viven bajo el mismo techo con una comunidad de servicios.<sup>8</sup>

Así, la familia estará constituida por una pareja heterosexual monogámica, casada o no, legitimada en la relación sexual, pero con la presencia necesaria de cuando menos un hijo, de sangre o adopción, todos en un mismo hogar.

### **1.1.1 Antecedentes**

Históricamente la familia ha demostrado ser el núcleo indispensable para el desarrollo del hombre, el cual depende de ella para su supervivencia y su crecimiento.

Las clasificaciones contemporáneas de la familia se han hecho con base en sus componentes: el padre, la madre y los hijos; a esta familia se le llama conyugal. Sin embargo, a lo largo de la historia han existido diversos tipos de familias constituidas por consanguinidad o sangre y por afinidad o por matrimonio. Así, la forma normal en la historia de la familia es la gran familia, constituida por abuelos, hijos casados y nietos, incluso biznietos; a estos se les puede añadir primos, tíos y tías.

En la actualidad la familia ha sufrido diversas modificaciones, no siempre ha tenido las mismas características, por el contrario, se han requerido de diversas etapas en la historia para que se constituya como la conocemos actualmente.

“La familia es un elemento activo; nunca permanece estacionada, sino que pasa de una forma inferior a una forma superior a medida que la sociedad evoluciona de un grado más bajo a otro más alto. Los sistemas de parentesco, por el contrario, son pasivos; sólo después de largos intervalos registran los progresos hechos por la familia y no sufren una modificación radical sino cuando se ha modificado realmente la familia”.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> CASTELLAN, Yvonne, *La familia*, p. 7.

<sup>9</sup> Esta es en realidad una aseveración de Lewis Morgan, retomada por Federico ENGELS en *El Origen de la Familia, la propiedad privada y el estado*, p. 27.



Los tipos de familia que Lewis Morgan (quien fue un estudioso de este tema) señala son:

1. *La familia primitiva*. Se trata de un matrimonio por grupos, es la forma de matrimonio en que grupos enteros de hombres y grupos enteros de mujeres se pertenecen recíprocamente.

Dentro de ésta es necesario indicar que existió un período de promiscuidad sexual; no había límites prohibitivos y por lo tanto se le dejaba muy poco margen a los celos. Por ello se le daba cabida al incesto, pues no se consideraba una práctica ilícita

2. *La familia consanguínea*. Está basada en el matrimonio entre hermanos y hermanas, propios y colaterales, por grupos.

El sistema que originó el matrimonio entre consanguíneos se inició con el casamiento entre éstos y paulatinamente fue comprendiendo a los hermanos y hermanas colaterales, a medida que se ensanchaba el campo del régimen conyugal.

En la familia consanguínea los parentescos por parte de padre se guían hasta donde pudiera ser reconocida la paternidad de los hijos, considerándose a los padres probables de igual modo que a los verdaderos. Los parentescos por parte de la madre están determinados por el principio de afinidad, considerándose a los hijastros como si fueran hijos propios.<sup>10</sup>

Con el transcurso del tiempo se comenzaron a notar los vicios de esta forma de matrimonio, lo que condujo, si no a su completa abolición, sí a la preferencia de esposas que se hallaban más allá de este grado.

En la familia consanguínea así constituida, los maridos vivían en poligamia y las esposas en poliandria, que parecen ser tan antiguas como la sociedad humana.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> MORGAN, Lewis, *Op. cit.*, p. 406.

<sup>11</sup> La poligamia y la poliandria son formas de relacionarse sexualmente con otras personas. Dentro de la poligamia se privilegia al varón en cuanto al número de parejas femeninas que pueda tener. En el caso de la poliandria es a la inversa. Para cada caso se toma en cuenta cómo se cuenta la descendencia y por lo tanto el parentesco, ya sea por la línea masculina o femenina.

3. *La familia punalúa.* Se basaba en el matrimonio entre varias hermanas colaterales, con los maridos de cada una de las otras, en grupo, no siendo tan indispensable que los maridos comunes estuviesen emparentados entre sí. Así mismo, varios hermanos colaterales, se casaban con las esposas de cada uno de los otros, en grupo, no siendo indispensable que estas esposas estuviesen emparentadas entre sí, aunque en ambos casos, esto sucedía con frecuencia. En cada caso, el grupo de varones se casaba en conjunto con el grupo de mujeres.<sup>12</sup>

De este modo se comprueba que los primos hermanos, segundos y más remotos, que bajo el sistema de consanguinidad son hermanos y hermanas colaterales, siempre contraen la relación matrimonial mientras los hermanos y hermanas propios son excluidos.

Es decir, que los hermanos dejaron de casarse con sus propias hermanas, y una vez que la organización gentilicia<sup>13</sup> hubo logrado todos sus resultados sobre la sociedad, dejaron también de hacerlo con sus hermanas colaterales. Pero mientras tanto, compartían en común las esposas restantes, o sea a las hermanas de su esposa. Asimismo, las hermanas dejaron de casarse con sus propios hermanos, y después de un largo tiempo, con sus hermanos colaterales; pero compartían en común a los maridos restantes, es decir, a los hermanos de su marido, propios y colaterales.

4. *La familia sindiásmica o por parejas.* Se establecía el matrimonio entre parejas solas, pero sin cohabitación exclusiva. El matrimonio duraba a voluntad de las partes.

---

<sup>12</sup> MORGAN, Lewis, *Ibidem*, p. 308.

<sup>13</sup> Se refiere a la sociedad organizada de acuerdo a las gens que está integrada por personas con parentesco. Un conjunto de gens constituye una tribu. Muchas tribus forman una confederación con intereses territoriales y políticos. La organización gentilicia está basada en las gens y no en la familia.

La familia sindiásmica, comúnmente varias de ellas, ocupaban una vivienda formando un hogar colectivo y practicando el principio del comunismo en su modo de vivir. El hecho de que se unieran varias de esas familias en un hogar colectivo, es de suyo testimonio de que la familia representaba un organismo demasiado débil para poder afrontar, aislada, la lucha por la vida. Sin embargo, tenía como base el matrimonio de parejas solas, y ofrecía algunas de las características de la familia monógama.

La mujer era algo más que la esposa principal de su marido; era su compañera, la que preparaba los alimentos, y la madre de hijos, que ahora comenzaban a considerarse hijos propios. El nacimiento de hijos que ambos cuidarían juntos, tendería a cimentar la unión y hacerla duradera.

El régimen matrimonial no se basaba en los sentimientos, sino en la conveniencia y en la necesidad.

Correspondía a las madres concertar el matrimonio de sus hijos; éste se negociaba, por lo común, sin el conocimiento de las partes contrayentes, y sin requerírseles su consentimiento previo.

Sin embargo, el vínculo no tenía más duración que la que quisieran darle las partes. El marido podía a voluntad, abandonar a la esposa y tomar otra sin menoscabo, y la mujer gozaba del mismo derecho de abandonar al marido y tomar otro sin que infringiera las costumbres de su tribu.

Pero el rasgo distintivo principal que diferenciaba a la familia sindiásmica con respecto a la posterior familia monógama, fue la falta de cohabitación exclusiva.

5. *La familia patriarcal.* Es el matrimonio de un varón con varias mujeres; por lo general estaba acompañado por la reclusión de las esposas.

La característica esencial de esta familia era la agrupación de un número de personas, libres y serviles, que formaban una familia sujeta a la autoridad paterna, constituida con el propósito de mantener la ocupación de tierras y criar rebaños y

manadas. Los de condición servil y los que conformaban la servidumbre, mantenían relaciones matrimoniales, y con el patriarca de jefe, constituían una familia patriarcal.

Lo que dio a la familia sus atributos de institución original, fue más bien la incorporación de muchos individuos a la condición servil o dependiente, más que a la poligamia.

La estructura social de este tipo de familia está sujeta a la voluntad del padre, quien únicamente tiene el derecho de la participación pública en la vida social y religiosa en la que se desarrolla.

Simone de Beauvoir, visualiza al patriarcado como el triunfo de los fuertes sobre los más débiles; además sostiene que desde los orígenes de la humanidad, la fuerza física se ha impuesto sobre la mujer.<sup>14</sup>

Por su parte Engels plantea que el dominio masculino se dio al nacer la propiedad privada.<sup>15</sup>

De acuerdo con la interpretación del materialismo histórico, la economía es determinante para la aparición del patriarcado. La fuerza que se impone es la económica a partir del derecho originado por la propiedad privada.

El status social desde entonces está en relación directa con el monto de los bienes económicos, la relación entre patriarcado y sociedad privada, a juicio del materialismo histórico, es evidente, aunque el patriarcado sea una relación que surge a partir de la fuerza física.

Por otro lado, existen algunos estudiosos de la sociología que consideran al patriarcado como un patrón inevitable de la sociedad, no sólo en la familia, sino también como fuerza política dentro del Estado.

---

<sup>14</sup> DE BEUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Tomo II, p. 97.

<sup>15</sup> ENGELS, Federico, *Op. cit.*, p. 3 y ss.

6. *La familia monógama.* Se basa en el matrimonio entre parejas solas, con cohabitación exclusiva. Él se contentaba con una sola esposa y ellas vivían cercadas de castidad. Esto sólo en teoría porque mientras el marido exigía a la esposa la más estricta fidelidad, él se permitía el trato con varias mujeres.

Este tipo de familia debe su origen a la propiedad. El desarrollo del concepto de propiedad en la mente humana está íntimamente ligado a la implantación de esta forma de familia, por su creación y usufructo, y especialmente, por la definición de los derechos legales con respecto a la herencia.

En este tipo de familia el objetivo principal del matrimonio es la procreación de los hijos en uniones legítimas y la reclusión de la mujer para lograr este objetivo.

Y aunque “la familia monógama está destinada a progresar aún más, hasta llegar a un punto en que se reconozca plenamente la igualdad de los sexos y la equidad de las relaciones conyugales”<sup>16</sup> nunca se llegó a ver consumado este hecho.

Dentro de la familia monogámica se desenvuelven a la par dos contradicciones. Junto al marido, que ameniza su existencia con el heterismo, se encuentra la mujer abandonada. Así, con la monogamia aparecieron dos figuras sociales, constantes y características, desconocidas: el permanente amante de la mujer y el marido cornudo.

“Los varones habían logrado la victoria sobre las mujeres, pero las vencidas se encargaron generosamente de coronar a los vencedores... la certeza de la paternidad de los hijos se basaba ahora, como antes, en el convencimiento moral”.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> MORGAN, Lewis, *Ibidem*, p. 386.

<sup>17</sup> ENGELS, Federico, *Ibidem*, p. 57.

Así, la evolución de la familia nos lleva a conocerla actualmente como: *familia conyugal moderna* o *familia nuclear*.

Con el desarrollo de las sociedades urbanas-industriales, la familia nuclear está formada por el padre, la madre y los hijos. A pesar de las transformaciones históricas, la familia se ha ido modificando en una familia conyugal restringida, en la que los padres e hijos son propia y exclusivamente quienes tienden a integrar este grupo social, que sigue manteniendo ciertas funciones como la legitimación de las relaciones sexuales entre los padres, el vínculo generacional que permite el proceso de crecimiento y educación de los hijos y la coparticipación de los cónyuges en un hogar; también la competencia económica permanente y la aspiración de obtener en forma creciente mejores niveles de vida.

Sin embargo, la participación de la mujer en el campo laboral y su emancipación a través de la necesidad de no ser tratada como un objeto erótico, ha dado como consecuencia la inestabilidad y el malestar en el matrimonio instituido.

Para reconocer más a la familia moderna se pueden mencionar las siguientes características:

- 1) Es una institución jurídica que conocemos por “matrimonio”;
- 2) mantiene una relación sexual legítima y permanente;
- 3) conserva un conjunto de normas que regulan la relación entre los padres y los hijos, normas que pueden ser jurídicas, religiosas y morales;
- 4) tiene un sistema de nomenclatura que define el parentesco;
- 5) sostiene una regulación de las actividades económicas; y
- 6) cuenta con un lugar físico para vivir.<sup>18</sup>

Es la familia nuclear que conocemos actualmente: el padre, la madre y los hijos. Es ésta la que más vemos en la Ciudad de México; poco a poco, está quedando atrás la gran familia, constituida por los abuelos, los hijos y los nietos, hasta los tíos.

---

<sup>18</sup> SÁNCHEZ AZCONA, Jorge, *Op. cit.*, pp. 23-24.

### **1.1.2 Importancia**

La psicología ha puesto de relieve que el proceso de maduración de los hijos sólo se realiza correctamente si existe un contacto afectivo-personal adecuado, si la imagen masculina y femenina son portadoras de modelos adecuados de referencia sanos y constructivos. Todo el equilibrio afectivo futuro, toda la correcta maduración intelectual, estética y física, están dependiendo de esa instancia familiar.

Algunos sociólogos han determinado que el común denominador de los conflictos sociales (malestar manifiesto de la juventud, abandono escolar, incremento de divorcios y delincuencia juvenil) es la familia, pues si ésta no cumple con las funciones físicas, psíquicas y sociales que le corresponden históricamente, se convierte en el principal agente motivador de conductas antisociales.

Por ello, es de vital importancia que la familia proporcione a los hijos una satisfacción emocional, tanto afectiva como protectora.

La satisfacción de lo sexual, dejando de lado los tabúes, el sentimiento de culpabilidad y el cumplimiento de las necesidades relajantes, procreativas, asistenciales y educativas, dejar de considerarla como un bien de consumo. Ésa es la importancia de la familia, darle cumplimiento a las necesidades que tienen tanto los padres como los hijos para su buen desarrollo físico y psíquico dentro de ésta y de la sociedad.

### **1.1.3 Funciones**

Una de las primeras funciones de la familia y tal vez la más decisiva, es la satisfacción de las necesidades físicas: alimento, vestido, medicinas, techo, etc.

Le sigue la satisfacción emocional-afectiva de sus miembros. El fortalecimiento de la personalidad.

La socialización de sus miembros con jerarquías políticas: padre, madre e hijos. Es decir, a través de un esquema de poder en donde aparece la formación de roles sexuales.

Enseñar a sus miembros a someterse a jerarquías de poder y a cumplir sus roles.

Preparación para el mejor desempeño de los papeles sociales.

Estimulación de las actitudes de aprendizaje y apoyo a la creatividad de la iniciativa individual.<sup>19</sup>

Pero además la familia cumple unos determinados cometidos en una triple vertiente: para con el individuo, para consigo mismo y para con la sociedad.

a) Funciones para con el individuo. Los roles familiares y su importancia relativa en el seno del grupo, son también mudables. El número de elementos que forman la familia, su grado de parentesco, y la matriz cultural de procedencia, mediatizan estos papeles.

“La familia decide directamente mediante la figura de los padres e indirectamente, por la presencia de los restantes elementos familiares, con un grado de variable de conciencia, el nacimiento del individuo.

“La familia asume, en grado variable, el hecho de la dependencia biológica del nuevo ser y modela esta dependencia culturalizándolo”.<sup>20</sup>

b) Funciones de la familia consigo misma. La primera función de la familia para consigo misma es mantenerse como tal en el espacio; la segunda, promover las condiciones ambientales idóneas para el surgimiento de otras familias semejantes. Es decir, su perpetuación en el tiempo.

c) Funciones de la familia para con la sociedad. La familia y la sociedad establecen relaciones en las cuales ambos miembros adoptan papeles a menudo cosificantes. La sociedad utiliza a la familia y la familia a su vez, utiliza a la sociedad.

---

<sup>19</sup> ACKERMAN, Nathan, *Diagnóstico y tratamiento de las relaciones familiares*, p. 39.

<sup>20</sup> CAPARROS, Nicolás, *Crisis de la familia: revolución de vivir*, p. 20.



“La perpetuación de las normas sociales se realiza en última instancia, mediante la acción directa de la familia. Bajo este aspecto, el citado grupo actúa como factor estabilizador no revolucionario. La sociedad procreará mediante la familia y no suele permitir, salvo esporádicamente, otras vías distintas”.<sup>21</sup>

La familia utiliza a su vez a la sociedad en este “feliz compromiso” para hacer perdurables sus normas, promover su supervivencia bajo la forma actual y perpetua, el individualismo y la competitividad de sus miembros.

#### **1.1.4 Roles Familiares**

Dentro de la familia se manejan roles o papeles designados para cada uno de sus miembros. Como la función de la madre es la de dar vida, la función del padre es la de afirmar la realidad del engendramiento como de la vida en sociedad. Para el bebé la existencia va a organizarse con relación a estos dos ejes, a los que Talcott Parsons llama: el eje expresivo-afectivo, portador de los deseos y del principio del placer, y el eje operatorio o instrumental, eficaz en el plano de las realizaciones”.<sup>22</sup>

El/la niño/a va situando poco a poco los papeles y el que le corresponde. Es importante que haya tenido tiempo de ver y comprender los modelos de los papeles propuestos y que le hayan parecido deseables y accesibles para permitirle organizar su vida. Si tales condiciones no se cumplen, la socialización interior será difícil. Pues “la organización de los papeles o roles en la familia, es función de la identidad afectiva de cada uno en el conjunto interaccional. Es durable... y tiene tendencia a perpetuarse, a conservar su equilibrio, su homeostasis.”<sup>23</sup>

La organización de los roles tradicionales se sostiene a través de los estereotipos sexuales: femenino (inferior) y masculino (jerárquicamente superior).

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>22</sup> PARSONS, T., et. al., *Family, Socialization and Interaction Process*, citado por Castellan, Yvonne, *Op. cit.*, p.76.

<sup>23</sup> CASTELLAN, Yvonne, *Ibidem*, p. 78.

La agresividad, la inteligencia, la fuerza física y la eficacia se fomentan en los varones, mientras que la inferioridad femenina se sostiene a través de los signos contrarios: no agresividad, no inteligencia, no fuerza física, no eficacia y además sí pasividad.

Pero con ello sólo vemos la máscara de los papeles tradicionales: el padre guardián de la ley; la madre, regazo indulgente incondicional. Por esto, la estructura familiar puede estar viciada y los papeles se revelan malos organizadores para situaciones estereotipadas.

Asimismo, los roles sexuales determinan el carácter, la conducta, los gestos y las actividades totales de cada miembro de la familia, es decir, el conjunto de expectativas que la sociedad ofrece respecto a la conducta de cada individuo.

#### *a) Rol del padre.*

Los padres dentro de la familia nuclear instituida oscilan entre la simulación y la represión, entre la hipocresía y la mala fe. Siempre se encuentra al varón respetuoso en su hogar, que cuida a sus hijos y ama a su esposa. Pero al mismo tiempo tiene casa chica, no está muy a gusto en su casa, y más bien los hijos son utilizados para la relación conflictiva con su mujer.

Son además extremadamente celosos y exigen que la mujer se reduzca a vivir en un universo doméstico y cerrado, que las hace vivir en función de los hijos y construir su vida alrededor de ellos.

También están muy ocupados en su carrera hacia el éxito y el poder. Creen que su deber se cumple exclusivamente en intentos de ser el proveedor material.

Para con sus hijos, son el ejemplo a seguir. Les dan amor. Son los que dan consejos a sus hijos varones y les enseñarán su oficio o profesión. Son el padre que los carga levantándolos por los cielos, como si fuera el primer paso para arrojarlos de sí. Los carga por encima de sí para que les broten las alas.

El padre sale desde temprano de casa. Va a su trabajo, pero no sabemos si regresará. Por la noche, cuando vuelve, es él el centro de atención en la casa. Él es el del cuerpo más grande, el de la voz gruesa; el enérgico y autoritario.

A pesar de ello, su no-presencia en el hogar la resienten la esposa y los hijos. Si es un padre cariñoso y comunicativo con ellos, será un apoyo como lo que es, un padre. En cambio, si es un padre 'seco', serio y/o poco comunicativo, de nada servirá tenerlo de manera física, ni todo el día, ni sólo por las noches como padre.

Pensando en que este tipo de pautas de conducta se heredan de una generación a otra, la repetición de este esquema del padre institucional se verá una y otra vez.

“El padre es el apoyo verdadero. Sobre todo cuando está muerto. Vivo, el padre falla. Construye cosas para que se derrumben.”<sup>24</sup>

Cuando el padre muere, la falta de la imagen paterna de valor real, se suplirá con una imagen de identificación. Esto es, a falta de un padre de sangre, aparece el abuelo, el padrino, el tío, el maestro y hasta un Padre de la Patria<sup>25</sup> que ayudará al hijo al tener una autoestima y una seguridad que el propio padre no tuvo, no supo, no quiso o no pudo brindar.

En relación con su mujer tiene un papel de hijo-esposo. Es dependiente y demandante; deja que los quehaceres de la casa los maneje la esposa. Se siente desplazado por los hijos y está poco integrado a la familia.

Así, se puede decir que el padre desempeña un papel secundario debido a su ausencia real o funcional.

---

<sup>24</sup> RUVALCABA, Eusebio, *Aproximaciones al padre o una sutil llama del perdón*, p. 52.

<sup>25</sup> ALVEANO HERNÁNDEZ, Jesús, *El Padre y su ausencia*, p. 27 y 34. Señala que México, como país, necesita cubrir un hueco emocional muy profundo, una ausencia ancestral: la falta del padre. Por ello, se escucha que al Cura Hidalgo se le llama el Padre de la Patria, al que se le atribuyen todos los poderes suficientes como para engendrar una nación entera. Se le dan más cualidades para que sus posibles errores y debilidades desaparezcan. Por ello, hay un padre y no una Madre Patria.

### *b) Rol de la mujer*

Es curioso escuchar que cuando nace una niña su vida será muy difícil, pues es mujer. Desde este momento pareciera que ser mujer es una condición indeseable. Desde pequeñas se enfrentan con expectativas muy definidas. "Si eres niña, eres dulce, callada, dócil, intuitiva. Porque eres niña, no debes salir mucho, debes ser dependiente de mamá."<sup>26</sup>

Estos son algunos de los calificativos con los que se designa a la niña (mujer), los cuales no son más que estereotipos. Y los estereotipos de las mujeres mexicanas tienen una doble función: "la socialización y la imposición de ciertos límites conductuales, y la aprehensión rápida y económica de nuestros sentidos."<sup>27</sup>

Los estereotipos de las mexicanas son la pasividad, la dependencia y la timidez.

A su vez los estereotipos definen los roles femeninos:

El primer rol que la mujer desempeña es el de **esposa-madre**. Dentro del matrimonio es el de *esposa* que goza de privilegios y derechos reconocidos unánimemente, entre ellos se encuentran: la dependencia económica del marido, con todo lo que esto implica; autoridad afectiva reconocida, lo que involucra demandar fidelidad del marido, esto la presupone en una posición de gratitud y correspondencia emocional del marido.

Como esposa debe ser objeto sexual, deseable y apetecible al marido. Debe estar siempre bien arreglada para cuando el marido llegue del trabajo y la encuentre hermosa, ah! y la casa también aseada.

Su obligación principal es la constitución del hogar y permanencia de los futuros descendientes. "La mujer realiza la apropiación de su 'nido' por medio del trabajo casero... su justificación social nace de la administración de su morada..."<sup>28</sup> Su

---

<sup>26</sup> ALEGRÍA, Juana Armanda, *Mujer, viento y ventura*, p. 130.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> DE BEAUVOIR, Simone, *Op. cit.*, Tomo II, p. 202.

definición como mujer sólo existe con base en su relación con su esposo y los hijos y no se define con respecto a sí misma.

De ella depende la actividad doméstica, subordinación de los intereses económicos del esposo y una limitación en actividades de tipo socioeconómico y cultural dentro del ambiente en el que se desenvuelve.

Una vez que la esposa está en espera de un nuevo ser, se dedica en cuerpo y alma a él, dejando su papel de esposa para tomar el de *madre*. Por ello, la madre no tendrá más aspiración que servir al heredero. Y todo su mundo girará en torno a los hijos y muy poco al esposo.

Con los hijos debe ser una madre enérgica, saberlos educar. Con el pretexto de que el mundo está lleno de trampas, de viciosos, de gente malvada que los acecha, la madre va inculcándoles intereses sociales, egoísmos neuróticos, miedos morales, patrones de conducta, es decir, los educa en términos de miedo y de chantaje sentimental.

Después ejercen el control moral apareciendo ellas mismas como víctimas y no los hijos. Hace de sus sufrimientos un arma que emplea sádicamente, y sus escenas de resignación engendran en el/la niño/a sentimientos de culpa que a menudo le pesarán toda la vida.<sup>29</sup> Ellas siempre están enfermas de los nervios, porque se preocupan demasiado por sus criaturas, y entonces aparecen las alergias, miedos, inseguridades que se transmiten a éstos.

La maternidad es entonces un estado que en muchos casos la mujer no planeó razonablemente pero que a fin de cuentas acepta: "...la maternidad es un extraño compromiso de narcisismo, altruismo, sueños, sinceridad, mala fe, devoción y cinismo... la madre... casi siempre una mujer sin satisfacciones... y [que] socialmente se siente inferior al varón... intentará compensar a través del hijo, todas sus frustraciones."<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 284.

Siempre que la madre institucional mexicana ve en cualquiera de sus hijos el mínimo acto de libertad personal o intelectual, surgen los chantajes sentimentales para frenar este acto. No tolerará que el/la hijo/a se salga de su esquema; que tenga, por ejemplo, ideas marxistas o sea ateo, o que no crea en la familia. Entonces la madre se enfermará realmente, o hará que los otros miembros de la familia condenen al que se ha rebelado.

Ante esta situación, muy pocos/as son los/as hijos/as que pueden plantearse en términos de libertad personal y social un nuevo estilo de vida; todos/as seguirán repitiendo el esquema tradicional que enajena la libertad pero a cambio da mucha más seguridad y que no plantea conflictos. Al final de estos destinos las madres triunfarán viendo como el/la hijo/a rebelde regresa al hogar, acaba con sus locuras de adolescente, entra a trabajar y se casa por la iglesia, y se va a vivir a una colonia decente y es feliz.

Otro rol de la mujer es la **solterona**. Se dice que si la mujer no es fecunda no tiene ningún valor. Y “lo importante de ser mujer es ser fecunda”, pues desde jóvenes se les incita a buscar un buen padre para sus hijos.

De la solterona se dice que si no tiene hijos no es mujer. No vale. Se le tiene lástima y se hace burla de ella, pues se le dice que no sabe lo que es la vida, refiriéndose a lo sexual. Pero también se le reprocha que se tome libertades en ese aspecto.

Los padres y las madres de familia no se han dado cuenta o no quieren darse cuenta de que su amor viscoso y chantajista no educa, sino deforma; no dan confianza sino inseguridad; no infunden respeto sino miedo. En lugar de formar seres humanos con alternativas, forman personajes de telenovela.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> CAREAGA, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, p. 76.

### *c) Rol del hijo.*

El hijo jamás podrá escapar del estereotipo maternal. En todo caso le costará mucho trabajo poder ser libre, convertirse en adulto, ser autónomo. Por eso, a partir de esta situación tendrá que repetirse y repetirse el esquema, sobre todo porque las niñas serán educadas bajo esta ideología y los niños vivirán el esquema del chantaje sentimental cuando a su vez crezcan y tengan hijos.

El resultado es que desde su infancia el varón instituido se vea envuelto en la inseguridad y en la frustración, lo que va a provocar un carácter profundamente neurótico. Porque a través del proceso de chantaje sentimental, su madre no le permitirá que tenga más seguridad emocional que la que ella tolere, ya que las instituciones y las asociaciones de afuera son agresivas y no dan seguridad emocional.

Los padres proyectan en el hijo varón una especie de masculinidad compulsiva, y tienden a convertirlo en una personalidad dura que elimina toda actitud sentimental o de ternura, como una reacción contra la identificación femenina.

Le presentan figuras autoritarias que exigen al hijo un modelo de comportamiento ideal, creándole estereotipos y prejuicios sobre el mundo, la sociedad y la mujer. El niño es educado bajo el signo de la competencia.

El hijo, en comparación con la hija, gozará de mayor libertad para salir, e incluso para no llegar a dormir sin cuestionarle en ningún momento su vida sexual. Él será más libre, pero siempre dentro de los lineamientos de la inseguridad a que fue expuesto desde pequeño.

Nunca llorará, siempre tratará de ser el hombre fuerte que desde pequeño se le viene inculcando, aunque en la intimidad de su ser, se sienta frustrado, miedoso y frágil.

Querrá parecerse a su padre o parecerse lo menos posible a él. Quiere hacer lo que su padre hace: si es médico, querrá ser médico; si es bombero, él también querrá

serlo. A veces sigue el oficio de su padre, porque ve en él un ser ejemplar. Si no, trata de contradecir en todo al padre, y le va igual.

Cuando le llegue el momento de casarse, se convertirá en el reemplazo del padre de su mujer; protector, tutor y/o guía. Luego querrá ser el padre de todo mundo.

#### *d) Rol de la hija.*

La hija tiene menos posibilidades de ejercer su libertad. En el mejor de los casos será una repetición de la madre; en el peor, se hará una manipuladora más sutil.

La tradición de las mujeres mexicanas es alcanzar el matrimonio como principio y fin de su vida, es decir, la mujer se casará para poder seguir consumiendo y viviendo en función de otro ser, del otro: el esposo. Querrá una existencia normal de esposa y madre.

Además tiene la posibilidad de identificarse e imitar a la madre; juega sobre todo a ejercer el papel de ama de casa: cocina, cose, plancha, etc., es decir, la educan dentro del rol de la preparación para casarse. Cuando es joven, se le deja ir a la escuela, se le permite tener amistades y se le encauza para que pueda tener novio oficial. Todo su rol consiste en construir ese noviazgo feliz.

Se le educa además para llegar al matrimonio pura y virginal. Una virgen vestida de blanco, que al entrar a la iglesia, la espera el futuro esposo "... quien quiere estar seguro de que ella no lleva en sí un germen extraño; el esposo quiere la integral y exclusiva propiedad de esa carne que hace suya..."<sup>32</sup>

Sin embargo, cuando sus intenciones van más allá de sólo terminar una carrera, siempre estará allí el padre o la misma madre diciéndole que sólo pierde el tiempo, pues de todas formas se casará y no podrá trabajar. Tiene que servir a su esposo y criaturas.

Sin embargo, como el trabajo de las mujeres, (los oficios y los de alta preparación) es mal remunerado, se ve al matrimonio como una carrera más ventajosa.

---

<sup>32</sup> DE BEAUVOIR, Simone, *Op. cit.*, Tomo II, p. 189.



## 1.2 EL ORDEN SIMBÓLICO FALOGOCÉNTRICO

El orden simbólico falogocéntrico es el conjunto de todas las reglas y normas del mundo patriarcal instituido.

El orden simbólico se refiere al funcionamiento efectivo de los aparatos ideológicos, es decir, los aparatos civilizatorios que activan el capital, que sirven para ordenar y aumentar las ganancias mercantiles; es la fuerza ciega de la costumbre en la masificación de la masa, la brutalidad social con que se vive la falsa verdad de la mansedumbre cotidiana dentro de la conciencia del siervo voluntario del capitalismo tardío.<sup>33</sup>

El orden simbólico viene del pasado, es decir, está regulado por adelantado. Por ejemplo, antes de que un niño nazca ya tiene un apellido, aun sin tener cara o sexo. Otro de ellos, es que todavía sin trabajar, sabemos que tendremos que pagar impuestos.

Es una construcción histórica de símbolos-enunciados que sirve para sincronizar la actividad colectiva y para hacer vivir dentro del encierro vigilado. Determina qué, cómo y para qué debe hacerse algo público o privado para la estructura del saber.

Además fabrica la conducta real de los sujetos, gobierna la parte interna del sujeto pero desde afuera. Está impuesto a la fuerza. Ordena y normaliza la conducta desde el exterior.

Es un *orden* porque organiza, pone un orden aparente, hace cumplir órdenes, hace la distinción entre orden y desorden, entre trabajo y ocio, entre bien y mal; crea un esquema de orden social, “un sólo orden para reproducir la valoración mercantil del desorden, el mecanismo de la ganancia usurera”.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> MENDIOLA, Salvador y Ma. Adela Hernández Reyes, *Apuntes de teoría de la comunicación I*, p. 105.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 108

Ordena el modo del entendimiento interno del individuo, las formas de gobierno interno, del funcionamiento afectivo, es decir, sobre su cuerpo y su alma, haciendo creer que esta transformación, en un “ente normalizado”, le hará alcanzar cierto estado de bienestar material como felicidad simbólica. Un estado que se reduce a un mero consumo mercantil de símbolos.

Es *simbólico* porque hace que el pasado sobredetermine al presente y el futuro del pensar propio de la especie; tapa el camino real hacia el futuro, considera que ya todo se encuentra de alguna manera predicho. Hace que el individuo normalizado siga este orden preestablecido sin juzgarlo: seguir las órdenes del sexo, del dinero y del poder político de la sociedad real.

Logocéntrico se refiere a que todo lo que pensamos está regido por el inconsciente del lenguaje fonético-alfabético, es decir todo lo rige la palabra con su olvido. Esto implica que se privilegia al pensamiento sobre el habla y la escritura. Que todo se enreda con palabras.

El orden simbólico falogocéntrico impide conocerse uno mismo, pues impide pensar, frustra el proceso de autoconciencia. Hace contrarios al varón y la mujer, el capital y la fuerza del trabajo, el poder y los ciudadanos, la persona y la formación social, la realidad y el deseo. Obliga a sacrificar la vida para seguir produciendo para el capitalismo y mantener enajenado al individuo en la “cultura del bienestar”.

La palabra falogocéntrico es un neologismo, una palabra valija porque está compuesta de otras. Falo es varón (padre), logos es burgués (patrón) y centro es gobernante político (patria).

### **1.2.1 Fállico (Encierro del cuerpo de la mujer)**

Dentro de éste encontramos la separación y el enfrentamiento del hombre y la mujer, la diferencia sexual pero con desventaja para la mujer.

Favorece sin razón alguna al varón y desfavorece mediante la fuerza represiva y la violencia a la mujer. Incomunica a ambos sexos y géneros, volviendo injusta la posible unión sexual, pues le da más peso a las diferencias sexuales.

Esta diferencia sexual es el falo; diferencias sociales sobre lo biológico. La sociedad actual impone la dominación absoluta sobre el cuerpo de las mujeres impidiéndoles pensar por cuenta propia, las convierte en sombras del varón. La mujer queda reducida a la voluntad del varón: madre, prostituta o loca.

En la sociedad actual el sujeto sólo existe y piensa a partir de la diferencia sexual producida por el pene. No hay mujeres, hay varones vestidos con faldas, son no varones, es decir, cuerpos y mentes puestos al servicio del varón. Robots maternos: novias, esposas y viudas.

La mujer es la única que tiene la posibilidad de la reproducción real de la especie. A diferencia del varón, para quien la paternidad es voluntaria y económica, una elección, un acto de voluntad, la mujer está sujeta por la maternidad. Queda atrapada en la biología de su cuerpo. A final de cuentas, ella y sus hijos son sólo propiedad del varón que los marca con el apellido.

“Las mujeres trabajan más en la reproducción y conservación de lo social, ellas lo hacen, lo deshacen y lo rehacen, mientras que el cuerpo del varón sólo produce mercancías”<sup>35</sup>.

Sin embargo, más que una diferencia social, es una diferencia biológica. Pues en una comunidad humana los cuerpos de las mujeres son esenciales para el incremento de sus miembros.

Hasta que se deje de considerar que por motivos biológicos las conciencias del varón y la mujer son completamente diferentes y se deje de favorecer socialmente al varón, es decir, se deje de ver a las mujeres como incubadoras que les dan hijos y trabajo doméstico gratis, la sociedad seguirá siendo la misma, o sea, regulada por el orden simbólico del falo, el des-orden de la injusticia sistemática.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 117.

### 1.2.2 Lógico (Encierro laboral capitalista)

Este punto se refiere a la propiedad privada y a la lucha de clases. Sintetiza el enfrentamiento diferenciante entre pensar, hablar y escribir.

Está constituido por la irracional situación de privilegio que por medio de la fuerza física se le da al trabajo intelectual (pensar), situándolo por encima del trabajo manual (hablar), y olvidando el trabajo real (escribir).

Esto es, sin argumentos racionales se privilegia el trabajo intelectual sobre el físico. Por ejemplo, gana más un arquitecto que un albañil. Es la idea de hacer que unos suden y otros no, pensamiento del encierro laboral capitalista que crea el problema entre el capital y la fuerza del trabajo.

En el capitalismo instituido la producción está organizada sólo para beneficio del burgués, nunca para el bienestar del obrero.

“ El problema de la lógica lo constituye el hecho de que la injusticia social (sexo, dinero, Estado) está siendo puesta por completo al servicio de la explotación de la fuerza de trabajo, que así queda sometida al impulso que demanda marcar en abstracto el universo con el impulso egoísta del individuo aislado y privado”.<sup>36</sup>

Lo lógico basado en la propiedad privada, el capital, el lenguaje (que impone la separación de clases) y el reparto de la riqueza, hacen del individuo un ser que todo lo reduce al dinero, a tener una felicidad materialista que sólo podrá lograrla a través del consumo. Lo que a su vez lo llevará a la imposibilidad de comprar, pues el salario no puede comprar el producto del trabajo. Pero que lo tendrá atrapado en la “cultura del bienestar” haciéndole creer que puede adquirir las mercancías (coches, casas, ropa, etc.) a plazos, en cómodas mensualidades, o a través de “dinero plástico” encerrándolo en un círculo vicioso: endeudamiento; trabajar para pagar deudas.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 122

### 1.2.3 Céntrico (Encierro en el Estado)

La centralización está jerarquizada en los poderes políticos, entre el Estado y la persona. El dominio de los otros a través de la política, de la imposición militar y policiaca, de la ley y del Estado como razón. La enajenación de lo político ontológico para la actual persona humana.

El sujeto es evidentemente reprimido para autogobernarse de verdad por cuenta propia. En cualquier lugar existe un líder y otros que lo siguen. La organización del hombre falocéntrico no existe si no tiene forzosamente alguien a quien seguir, a quien obedecer.

El Estado impone una serie de represiones generales y violentas para hacer posible la realidad del orden simbólico. Da valor real y simbólico a la moneda y al tener el control del ejército y de la policía, es decir, del encarcelamiento de la sociedad civil dentro del territorio nacional, hace real la "verdad" del orden, el orden que legitima la explotación del otro.<sup>37</sup>

El Estado gobierna y reduce al sujeto llevándolo a la muerte simbólica a través de la escuela, la cárcel, los hospitales y el manicomio. Sólo se existe por medio de la identidad civil: credenciales, acta de nacimiento, firmas, etc., que dicen quién eres; olvidando lo íntimo de cada persona<sup>38</sup>.

Para desconstruir<sup>39</sup> el Estado es necesario que el hombre emancipe la conciencia, que su pensamiento sea libre, que se tenga un conocimiento sin partido, sin identificación general, pero sí con un compromiso colectivo, tener un conocimiento de la contradicción de la realidad que vive, es decir, vivir en el mundo contracultural de la globalización financiera.

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>39</sup> Para Salvador MENDIOLA es más correcto aplicar la palabra *destrucción* del orden simbólico que la *destrucción* del orden simbólico, puesto que no se puede destruir dicho orden ya que es algo "impuesto" pero "necesario" para que haya sociedad humana real. Lo que sí se puede hacer es salir del orden, es decir, desconstruirlo. Por su parte, J. M. Balkin, señala que el argumento deconstructivo llega a ser el análisis cuidadoso y paciente de los campos de similitud y diferencia entre oposiciones conceptuales en cambiar contextos históricos y prácticos de opinión.

### 1.3 LA RELACIÓN ENTRE LA FAMILIA Y EL ORDEN SIMBÓLICO FALOGOCÉNTRICO

La perpetuación de la Familia a través del tiempo la ha llevado a ser una de las instancias donde tiene lugar y vida el Orden Simbólico Falogocéntrico, imponiendo reglas y normas.

Se piensa que el núcleo familiar es el lugar idóneo para que se desarrolle en armonía el ser humano, pues en él encuentra amor y comprensión por parte de los seres que lo integran: padre, madre e hijos.

Sin embargo, el encierro neurótico en que mantiene al individuo el Orden Simbólico Falogocéntrico, no le permite tener, ni mantener en forma efectiva y real esa comunicación (amor y comprensión) con ninguno de los miembros.

El encierro de los cuerpos de la mujer y el varón (falo) mantiene la división de los sexos. La mujer queda reducida a convertirse en ama de casa, en una “feliz esposa” y en una frustrada madre. El varón encerrado en su cuerpo repite el esquema de buen macho para con su esposa, de padre ausente para con sus hijos, y de “buen esposo” por proporcionar lo material a su familia.

La mujer encerrada en la biología de su cuerpo, es pensada sólo como madre, “la máxima realización de la mujer”. No existe para la mujer la posibilidad de ser mujer; ser independiente económicamente de los padres o del marido<sup>40</sup>, ejercer su profesión, ser libre. Hay momentos que parece que de veras todo está en contra de eso.

Se le ha dicho a la mujer que su libertad radica y se maneja en el aspecto sexual. Una mujer que se acuesta con su novio o su pareja, es libre, pues decide sobre su

---

<sup>40</sup> La encuesta nacional de empleo de 1995 del INEGI, demuestra que en México la mayoría de las mujeres abandonan el hogar paterno cuando deciden casarse, más no para vivir solas; 30 de cada 100 mujeres forman parte de la PEA, lo cual indica que no podrían vivir de manera independiente. A la mujer se le educa para ser dependiente.

vida sexual. Sin embargo, esta "libertad" la encierra nuevamente en su cuerpo. La libertad de la mujer no está en su cuerpo sino en su conciencia política. Buscar la equidad, no la igualdad con el hombre, dejar de verse como una incubadora que la hace sentirse superior, tener conciencia de lo que es como mujer, en su intimidad la puede llevar a emanciparse del encierro que la detiene.

Estos esquemas de vida son los que el Orden Simbólico Falogocéntrico define siempre gracias a la familia, pues ésta ayuda a la formación de los roles sexuales.

Se dice que la familia debe cumplir con la satisfacción de las necesidades físicas de sus integrantes (techo, comida, alimento y en el mejor de los casos diversión). Pero es aquí donde el encierro laboral capitalista (logos) se ejerce. El papel del padre como satisfactor de las necesidades materiales de la familia es destruido. Sale de casa para llevar el sustento a su familia. Ya no para vivir sino para sobrevivir, pues el capitalismo tardío lo manipula y lo reduce a un estado de enajenación de la fuerza de trabajo, haciéndole creer que el trabajo asalariado es natural y deseable.

La explotación del trabajador pasa a segundo plano cuando a éste lo sobrepasa el consumismo del que se sirve el burgués (y del que sólo él tiene beneficios) para mantenerlo encerrado en la explotación y en el círculo vicioso del "bienestar para la familia".

Finalmente, la familia funciona en el Orden Simbólico Falogocéntrico como un mecanismo de encierro. La familia es un aparato ideológico del Estado. La familia ayudada de los mecanismos del Estado, como escuelas, cárceles, centros de trabajo, manicomios, policía, entre otros, atrapa al individuo para manipularlo y meterlo al "orden".

La escuela, lugar de estudio y enseñanza, es en realidad el sitio donde, desde muy temprana edad, se comienza a someter al individuo a una actitud pasiva. No se le enseña a pensar, sino a memorizar. Para el Estado es mejor tener individuos pasivos, no personas que analicen, porque entonces se convierten en "individuos de alta

peligrosidad". De ahí la conveniencia de "des-estatizar" la UNAM, o sea, la conveniencia de "privatizar" los contenidos de su enseñanza.

Cuando el individuo atenta contra lo establecido por el Estado, éste aplica mecanismos para apaciguar. La policía para poner "orden"; los tribunales y la cárcel para "impartir justicia"; las escuelas para crear seres pasivos (y esperanzados en que algún día, gracias a sus estudios, serán alguien importante con un trabajo bien remunerado); los centros de trabajo para dejar la creatividad de lado y actuar como máquinas en la producción capitalista; los manicomios para encerrar a los locos, aquellos que no piensan o no actúan de acuerdo a lo que el Orden Simbólico Falogocéntrico determina.

El Orden Simbólico Falogocéntrico y la Familia van de la mano; se ayudan mutuamente. El primero determina el cómo debe ser y la segunda, ayuda a desarrollarlos.

Los dos encierran e imposibilitan al individuo conocerse; cierran la posibilidad de alcanzar una comunicación con el otro y con la otra.



**II**

**BREVE PANORAMA DE LA FAMILIA  
EN EL CINE MEXICANO**

## 2.1 LA FAMILIA EN EL CINE MEXICANO

Hablar de la familia en el cine mexicano puede resultar muy extenso. Pues de alguna manera muchas películas tratan implícitamente de la familia, claro, sin que por ello se toque como tema principal. Sin embargo, puede plantearse que la familia fue el tema central del cine mexicano en muchos de los filmes en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, cuando se gesta un cambio sustancial en la vida social del país.

Al final del período presidencial de Lázaro Cárdenas y principios del gobierno de Manuel Ávila Camacho, el país pasa de la euforia proletaria al creciente desarrollo (estabilizador) industrializador. La decisión de industrializar el país por la vía de la sustitución de importaciones desplazó a la sociedad, del campo a la ciudad. En los tres decenios que siguieron al final del cardenismo, la población había aumentado a más de 60 millones de habitantes, y se había gestado un proceso intenso de migración interna, del campo a la ciudad. Así que, a partir de 1940, México no sólo se pobló aceleradamente, sino que también empezó a perder su naturaleza campesina.

Las filas del proletariado, la burguesía y la clase media crecieron y se expandieron en las ciudades, mientras la mayor parte del campo abrigaba a campesinos pobres.

En particular, la clase media empieza a imponer sus gustos y a exigir apoyos morales; idealiza y deforma tanto el campo como su ambiente. La clase media, integrada por los viejos hacendados venidos a menos, pequeños propietarios y especuladores de provincia, profesionistas, empleados gubernamentales, hombres de empresa y comerciantes, todos ellos habitantes de las ciudades, permiten la penetración del capital extranjero y "... cree en su propio juego de respetabilidad y esfuerzo laboral".<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> AYALA BLANCO, Jorge, *Aventura del cine mexicano*, p. 49.

Es en este período y contextos socioeconómicos donde surgen las películas mexicanas que tratan el tema de la familia, son en gran medida el reflejo de la naciente clase media. Para Jorge Ayala Blanco "...la familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los ataques del mundo exterior. Es el universo limpio y honesto. La familia mexicana, monogámica, católica y numerosa, se mueve en situaciones tiernamente anacrónicas. Poco importa que todo cambie alrededor y esa evolución descalifique al pasado. La familia en el cine mexicano tiene un tiempo exclusivo, al margen histórico..."<sup>42</sup> se trata de un tiempo que el cine crea, idealiza, conserva y reproduce, como si se tratara de un tiempo circular.

En el cine mexicano existe un gran número de películas que tratan el tema de la familia, entre ellas podemos mencionar a: *El caudal de los hijos* (1934); *La familia Dressel* (1935), *Las mujeres mandan* (1936), *La casa del Ogro* (1938) y *Papacito Lindo* (1939), de Fernando de Fuentes; *Cuando los hijos se van* (1941) y *Cuando los padres se quedan solos* (1948), de Juan Bustillo Oro; *Honrarás a tus padres* (1936), de Juan Orol; *El dolor de los hijos* (1948) de Miguel Zacarías; *Educando a papá* (1954), *Como todas las madres* (1944) y *Los hijos artificiales* (1952) de Fernando Soler; *Mi esposa y la otra* (1951), *Orquídeas para mi esposa* (1953) y *El día de las madres*, de Alfredo B. Crevenna; *Una familia de tantas* (1948), *¡Y mañana serán mujeres!* (1954) y *Corona de lágrimas* (1967), de Alejandro Galindo; entre muchas más.

Con el objetivo de avanzar en la identificación de los elementos analíticos esenciales del cine mexicano en torno a la familia, a continuación se describen los siguientes filmes: *Una familia de tantas* (1948) y *Corona de lágrimas* (1967) de Alejandro Galindo. *Cuando los hijos se van* (1941) de Juan Bustillo Oro y *Cuando los padres se quedan solos* (1968) de Julian Soler. Y, *Como todas las madres* (1944) y *Educando a papá* (1954) de Fernando Soler.

Estas películas se han seleccionado dentro del panorama de cine mexicano por la simple razón de ser las que, después de un trabajo de búsqueda y recopilación, que

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 49-50.

hoy todavía no termina, se pudo disponer. Se hubiera querido tener un número mayor de éstas, pero no todas están en el mercado, por ello se escogieron dos películas de cuatro directores que son representativos de la época de oro del cine mexicano.

Los filmes que se presentan a continuación son un claro ejemplo del papel que la familia representaba a finales de los años cuarenta, en la década de los cincuenta y sesenta.

### 2.2.1 Alejandro Galindo: Una familia de tantas y Corona de lágrimas



Alejandro Galindo Amezcua nace en Monterrey, Nuevo León en 1906. Cursa incompleta la carrera de Odontología en la UNAM. Pero se va a Estados Unidos a estudiar dibujo y guión. Allá trabaja como libretista para la Columbia.

Para 1930 regresa a México y trabaja como guionista radiofónico hasta 1937, cuando realiza su primera película *Almas Rebeldes*.

De ahí en adelante realiza un sinnúmero de filmes entre los que se encuentran: *Refugiados en Madrid* (1932); *Mientras México duerme* (1939); *Corazón de niño* (1939); *El monje loco* (1940); *Ni sangre ni arena* (1941); *Virgen de medianoche* (1941); *Konga roja* (1943); *Divorciadas* (1943); *Hay lugar para... dos* (1948); *Confidencias de un ruletero* (1949); *¡Y mañana serán mujeres!* (1954); *Historia de un marido infiel* (1954); *Tu hijo debe nacer* (1956); *La edad de la tentación* (1958); *Ellas también son rebeldes* (1958); *Mañana serán hombres* (1960); *Corona de lágrimas* (1967); *...Y la mujer hizo al hombre* (1976), entre otras.

Galindo también ha escrito obras de teatro como *Y la mujer hizo al hombre*, *La rebelión de los sueños*; y *Llanto y adiós de doña Malinche* en 1988.

Es autor de los libros: *Una radiografía histórica del cine mexicano* (1968) y *El cine, genocidio espiritual* (1971).

Entre los premios que recibió están los Arieles por la dirección de *Una familia de tantas* (1948), *Los Fernández de Peralvillo* (1955), por el argumento de *Campeón sin corona* (1948), *Espaldas mojadas* (1956), *Esposa te doy* (1958). En Roma fue premiado por su cinta *La muerte y el crimen* (1963).

Alejandro Galindo muere en 1999.

Las películas que se comentarán son las de *Una familia de tantas* (1948), y *Corona de lágrimas* (1967) pues son algunos de los ejemplos representativos de la familia en el cine mexicano.

***Una familia de tantas*** comienza describiendo un día común en la vida de la familia Cataño. Describe las actividades diarias de arreglo personal de Rodrigo Cataño (Fernando Soler), el padre, Héctor (Felipe de Alva) y Estela (Isabel del Puerto), hijos mayores que se preparan para ir a sus respectivos trabajos. La hija menor Lupita se va a la escuela.



Ya con más tranquilidad, la mamá Gracia (Eugenia Galindo) sale al mercado, llevando consigo al hijo más pequeño.

En casa sólo se quedan Maru (Martha Roth) y Guadalupe (Enriqueta Reza) la sirvienta. Tras la cotidiana labor del aseo general, Maru es interrumpida por un vendedor de barredoras eléctricas, Roberto del Hierro (David Silva), quien como buen vendedor muestra cómo funciona la barredora y así ayuda a Maru a la limpieza. Deja la barredora como muestra e insiste en regresar por la noche para hablar con el jefe de familia.

Así, cuando la madre cuenta durante la cena lo sucedido por la mañana, el señor Cataño se sobresalta, pues no concibe y no permite que ningún extraño y menos hombre se atreva a faltar el respeto a su casa entrando en ella.

Por la noche llega el señor Del Hierro y después de pasar por una discusión, logra vender la barredora, haciendo gala de su labia. Aunque el señor Cataño diga que sólo la compró para quitarse de encima al vendedor.

Un accidente en casa, hará que Maru y Roberto del Hierro se vean nuevamente. Iniciando una amistad y viéndose cada noche que ella sale por el pan.

Transcurren los días y Alejandro Galindo nos va mostrando actitudes y valores que Rodrigo Cataño ha impuesto a su familia. Por ejemplo, Estela sólo puede recibir

a su novio a cierta hora y bajo la mirada de su madre. Héctor por su parte, está enloquecido por una chica a la que sólo desea.

Se llega el día en que Maru cumple sus quince años y es agasajada con una fiesta en su casa. A pesar de su felicidad, le hubiera gustado que el señor Del Hierro la acompañara, pues su padre rechazó semejante locura, ya que ella tenía que prestar toda su atención al primo (Carlos Riquelme) que viene desde muy lejos sólo para la fiesta.

Después de un moralizador discurso, en el que Maru tiene que tener presente que ahora que deja de ser niña tiene que ser una mujer pura y obedecer a sus padres, recibe su primer regaño de señorita, al quitarse los zapatos, pues don Rodrigo le dice que hay hombres presentes.

Al final de la fiesta, Maru llora en su cuarto.

Poco a poco, la unidad familiar se va tensando. Héctor se casa con la muchacha a la que sólo deseaba, pues está embarazada y ahora viven en la casa parterna. Estela al ser descubierta besándose con su novio, es golpeada brutalmente por su padre. Esa misma noche escapa de la casa.

Con el consentimiento de sus padres, Maru es pretendida por su primo. Así, ante la idea de no contradecirlos, decide no ver más a Roberto. Pero Roberto, como buen vendedor es insistente, se auxilia de la sirvienta Lupe para entrar a la casa de la familia Cataño, pero ahora con el pretexto de vender refrigeradores.

Maru y Roberto logran reconciliarse y le pide que se case con ella. Pero al pedir la mano, don Rodrigo rechaza la petición y se molesta de que hallan mantenido relaciones amistosas sin su consentimiento. Maru, ahora una chica fuerte que enfrenta a su padre, sale sola de su casa vestida de blanco para casarse con Roberto.

En la puerta su madre la despide y le aconseja que debe ser fuerte, pues con ella van las esperanzas de muchas muchachas.

Doña Gracia enfrenta también a don Rodrigo, y permite que sus dos hijos pequeños, los únicos que le quedan, jueguen tranquilamente en el patio, pues le dice que sólo son sus hijos, no hay que prohibírseles, hay que hacerle caso a la razón.  
FIN

*Corona de lágrimas* es una película producida por Alfredo Ripstein. Refugio Chavero (Marga López) trabaja en una oficina y es la encargada de la nómina. Es una mujer que se ve agotada, cansada y un poco envejecida. Su jefe le llama la atención porque volvieron a ocurrir errores en las cuentas. Ella no quiere perder el empleo pues con él mantiene a sus tres hijos: Fernando (Enrique Lizalde), el mayor, estudia leyes. Es guapo y sueña muy alto. Edmundo (Juan Ferrara), estudia medicina, es muy generoso, pero sus ideas le preocupan a Refugio, porque es muy materialista, piensa que va a sufrir mucho. Y el más pequeño Nacho (Carlos Cortés) trabaja en un taller de reparación de autos.



Ellos viven en una vecindad y su casa es muy frecuentada por Consuelito (Ana Martín) quien está enamorada de Nacho, pero él ni caso le hace.



A Refugio le vuelven a llamar la atención por las cuentas y la amenazan con correrla si eso sucede nuevamente. Su amiga Lucero (Daniela Rosen) la acompaña al oftalmólogo y le recetan unos anteojos, pues su vista ya está muy cansada.

Lucero es invitada a comer. Edmundo y ella simpatizan. En cambio Fernando está invitado a una fiesta en el Pedregal que no se puede perder. Sus hermanos festejan la ausencia de Fernando.

En la fiesta conoce a la anfitriona, Olga (Andrea Coto), quien a su vez lo presenta con personas de muy alto nivel económico. En un incidente, el dueño de una tienda de ropa mancha el traje de Fernando, pero en compensación le dice que lo espera mañana para reponerle el traje. Más tarde, Olga se ofrece llevarlo a su casa y lo lleva hasta Polanco, pues no quiere que sepa que vive en una vecindad.

Al día siguiente Nacho le da 100 pesos a su mamá para que se compre los lentes que tanto necesita. Pero ella se los da a Fernando para sus gastos personales.

Por su parte, vemos a Olga diciéndole a su madre que se casará con Fernando, que para eso tiene dinero, para comprarse el amor.

El papá de Olga es quien los ayuda para hacerse novios. La madre está en desacuerdo y le reprocha a su marido que le cumpla todos los caprichos a Olga.

Nacho le reclama a Edmundo que no estudie, que se la pase en el billar y que engañe a su mamá y a su novia Lucero. Entonces decide regresar a sus estudios pero un amigo lo sonsaca para que gane mucho dinero, pero de manera ilegal.

Refugio es liquidada del trabajo por los errores que siguió cometiendo por no tener sus lentes.

Olga le pide a su padre que le dé trabajo a Fernando y para darle la buena noticia va a buscarlo al edificio de Polanco, al que lo había llevado. Al no encontrarlo busca al amigo de Fer y hace que la lleve a la vecindad. Olga se decepciona y más al conocer a Refugio.

Así que cuando Fernando se entera se enoja muchísimos, sólo piensa que su futuro se le vino abajo y no escucha que su madre fue despedida.

Él va a buscar a Olga y le dice que “si para querer hay que tener dinero, está bien, perdí”. Olga le pregunta que si la mujer que vio era su madre y Fernando la niega, dice que es una mujer que lo cuidó desde muy chico. Ella se alegra y le pide dejar a Refugio para que se casen.

Refugio se compra una máquina de coser, pues ahora ése será su trabajo, y además en casa. Se entera que Fernando se recibe y le organizan una gran fiesta en la vecindad, a la cual nunca llega, pues él está en una cena con la familia de Olga. Refugio sufre mucho por la ausencia de su hijo.

Fer se va de la casa y ocupa una flamante oficina. Mientras que su madre se mata cosiendo ajeno; se entera que su hijo se casa y va a ver a Olga para hablar de su boda. Pero ella la corre, pues no tiene el derecho de meterse en eso.

Pasa el tiempo y la ceguera de Refugio aumenta. Se cose el dedo. Edmundo se da cuenta de su ceguera y a partir de ese momento se jura que a su madre no le faltará nada. La comienza a llenar de muebles y le da un refrigerador.

Edmundo está metido en negocios ilícitos, hace medicamentos por su cuenta y es encarcelado. El suegro de Fer se entera y lo obliga a negar el parentesco con ese Chavero. A Nacho lo corren del taller.

Refugio va a ver a Fer, le pide ayuda pero él la corre y le da dinero pero ella no lo acepta. Nacho le da dinero a su madre para el abogado de Edmundo.

El proceso es largo y le dan 5 años de prisión. Lucero y Edmundo se casan. Ella está embarazada. Refugio se alegra por el nuevo nieto que viene en camino.

Por otro lado, la relación de Olga y Fernando no es muy buena. Ella es muy celosa y sospecha que su marido la engaña con la secretaria. Así que un día que Fernando se ofrece llevar a su secretaria, Olga los ve en el estacionamiento y le dispara.

En el hospital el padre de Olga agradece a Fer que no haya presentado ninguna acusación en contra de su hija. Le pide que deje el despacho. Olga se suicida por el abandono de Fernando.

Ahora lo vemos trabajar en una oficina humilde con obreros. Nacho lo busca para que ayude a sacar a Edmundo de la cárcel. Le da el dinero que recibió en recompensa por salvar un camión de gas.

Edmundo sale de prisión. Refugio llora de alegría. Fernando se reconcilia con su madre. Para ella es el día más feliz de su vida, “al ver a mis hijos reunidos”. Para pagar esa felicidad va con ellos a la iglesia.

Ahí Nacho se encuentra con Consuelito, ahora una joven muy atractiva. Todos felices y contentos entran a la iglesia. FIN

### 2.1.2 **Juan Bustillo Oro:** Cuando los hijos se van Y Cuando los padres se quedan solos



Juan Bustillo Oro nace en el Distrito Federal, es licenciado en Derecho por la UNAM. Pero desde 1937 fue periodista. Entre las películas que dirigió están: *Dos Monjes* (1939); *Casada, virgen y mártir* (1935); *Malditas sean las mujeres* (1936); *Huapango* (1937); *La tía de las muchachas* (1938); *En tiempos de Don Porfirio* (1939); *Cuando los hijos se van* (1941); *México de mis recuerdos* (1943); *Cuando los padres se quedan solos* (1948); *Las tandas del principal* (1949); *La huella de unos labios* (1951); *Siete mujeres* (1953); y, *Las aventuras de Pito Pérez* (1956).

Es autor de los libros: *Germán del Campo, Una vida ejemplar, Tres dramas mexicanos* (1933), *San Miguel de las espinas* (1942), *Lo cómico en el cine mudo* (1970), *Vientos de los vientos* (1973) y, *México de mi infancia* (1976).

Juan Bustillo muere en la ciudad de México en 1989.

Las películas que se reseñan son *Cuando los hijos se van* (1941) y *Cuando los padres se quedan solos* (1948).

Es importante aclarar que la película *Cuando los hijos se van*, no es la versión de Juan Bustillo Oro de 1941, sino la de Julian Soler de 1968. Esto debido a que la primera versión no fue posible localizarla y también porque la versión de Soler utiliza el argumento de Bustillo Oro de la versión original.

En la película *Cuando los hijos se van* la familia sobrevive y permanece en el tiempo de manera privilegiada. Los conflictos y sufrimientos se derivan de la necesidad de alejarse de los seres queridos o de que ellos se alejen. La familia se disgrega sin perder su armonía, sin dejar de depender del núcleo fundamental y seguir teniendo el epicentro sobre los progenitores. Apenas interviene la vida individual. Los que se han ido regresarán algún día, puesto que los sentimientos, afecciones y amistades están centrados en la relación de grupo. El adulterio femenino es inimaginable.

Todo comienza una noche de Navidad, en provincia, cuando la familia está haciendo los preparativos para la cena, llega el papá del novio de Amalia (Blanca Sánchez), con la mala noticia a don Federico (Fernando Soler) que uno de sus hijos

fue a su casa y que después de eso desapareció su cartera con 2000 pesos. Federico confiando plenamente en su hijo Carlos, le pregunta si sabe algo del asunto, éste para encubrirse le dice que él no fue, que el culpable es su hermano Federico (Alberto Vázquez).



Esa noche, don Federico le prohíbe a Federico sentarse a la mesa para celebrar con ellos la nochebuena. Desde ese momento, vemos la actitud recia del padre, quien dice que la juventud actual, aun en provincia, está perdiendo la moral. Sin embargo, está la contraparte del padre, El padrino (Andrés Soler), quien es maestro de psicología y es el que les da el cariño y la comprensión que no tienen por parte de don Federico.

Pasa el tiempo y Amalia tiene la inquietud de trabajar, pero su padre se opone a ello, pues le dice que en su familia ninguna mujer ha trabajado. Prefiere que se case pronto. Pero ella no está enamorada de su novio, pues es sólo un compromiso impuesto por sus padres. Ella haciendo caso omiso de lo que el papá le dice, se mete a trabajar a una fábrica como telefonista. Un ingeniero de clase baja la pretende y como don Federico no los deja casar deciden esperar, pero ella queda embarazada,

su padre se enfurece y le dice que para él ha muerto. Amalia le reprocha a su madre que sea una mujer resignada, que nunca defienda lo que piensa, pero la mamá sólo le pide que la perdone pues fue la educación que le dieron. Ella se va a la capital sin darle noticias al padre de su hijo.

Federico estudia la carrera de Derecho, sólo por darle gusto a su padre, pues a él lo que realmente le gusta es la música.

Carlos (Enrique Becker), el mayor de los hijos trabaja en un banco y a la llegada de un amigo de su padre, quien es banquero en la capital, le ofrece que se vaya con él para allá. Al padre le da gusto, pero la madre, Claudia, (Amparo Rivelles), se angustia y comienza a llorar.

Carlos se acuesta con la esposa del banquero, pero su padre acusa a Federico de que él fue y lo corre de la casa. Federico se enoja pero se va a la capital, en donde logra obtener un contrato de cantante.

Patricia (Carmen Frida), la más chica de todos, es una adolescente y es castigada en el colegio por haber besado al jardinero. Pero ella dice que quería saber si era cierto lo que decía el libro de psicología que su padrino le había regalado.

Se llega la Navidad, pero esta vez, sólo están don Federico y Claudia.

El tiempo sigue su marcha y Carlos va a ver a su madre para pedirle dinero, pues en la capital ha gastado más de lo que tiene. Claudia al no tener tanto dinero va con un prestamista y deja en garantía la casa.

Se llega el tiempo de pagar y Carlos no manda el dinero que prometió devolver. El padrino va a la capital y le pide a su ahijado que pague, pero él le dice que no obligó a su mamá a nada y no pagará.

Federico se entera y malvende el contrato de cantante con tal de que le den dinero para saldar la deuda. Ya en casa de sus padres, su mamá lo abraza y su padre lo perdona. Pero no les durará mucho la felicidad, porque el prestamista lo mata.

Nuevamente una noche de Navidad, se encuentra la familia reunida. Amalia llega con su hijo y su esposo, quienes dan una gran alegría a don Federico, a Claudia, a Paty y al padrino. Carlos confiesa que él es el culpable de todo lo sucedido y no su

hermano Federico. Su papá lo perdona, y reconoce haberse equivocado con sus hijos. Se perdonan mutuamente y llega la novia de Federico a cenar con ellos. FIN

*Cuando los padres se quedan solos* plantea un problema que agrava la disgregación familiar, gira alrededor de la ingratitud. Los padres ancianos que mantienen al hijo fracasado, ceden sus ahorros y contraen deudas hasta que pierden su casa hipotecada. Posteriormente en una reunión familiar quieren separarlos y los ancianos deciden huir. Ellos tienen que trabajar para poder sobrevivir.

Inspirada en la obra de José Lucio “Que hacemos con los padres”, la película *Cuando los padres se quedan solos* comienza con la voz en off de un narrador que nos dice que la historia se desarrolla en cualquier punto de provincia, lugar donde vive la familia Sifuentes. Nos muestra la casa y detenidamente la recámara de los esposos Roberto (Fernando Soler) y Cristina (Susana Guizar). Esta alcoba es, según las palabras del narrador “instancia sacrificada por el amor más noble y honesto que por serlo fue fecundo”.

Allí encuentra Panchita (Matilde Palou) a uno de los hijos de su hermano Antonio (Tony Díaz), brincando en la cama. Ella lo regaña y le pregunta qué hace, el niño contesta que se irán a vivir a allí, pues su papá así lo ha decidido.

Antonio es el hijo mayor, casado con Lorenza (Amparo Arozamena) y padre de tres hijos. Como se casó y no terminó la carrera, ahora no le va muy bien.

Por otro lado, don Roberto Sifuentes se encuentra en la cantina, en donde Belarmino, el dueño le dice que suerte es tener familia, pues él no tiene a nadie. Entonces llega Demián, un usurero, le dice a don Roberto que por qué no le vende su casa, y que su hijo Antonio no tiene ya la casa que le regaló.

Doña Cristina pasa por él, pero al ver a Fernando (Gustavo Rojo) se acuerda de su hija Sofía (Dalia Iñiguez), de quien era novia y que se fue con un sinvergüenza.

Al llegar a casa, Antonio habla con su padre y le dice que ha perdido la casa y que no tiene dinero, que lo acepte en su casa, con muebles y niños. Llegan haciendo tremendo escándalo que Panchita se enoja mucho.

Por su parte Antonio y su esposa Lorenza se apropian de la alcoba de los padres. Antonio dice que a sus padres no les importará dónde duerman, pero que les dejaron el cuarto de costura con dos camas, para que empiecen a dormir separados, pues está de moda hacerlo.

Sin embargo ellos se asustan pero aceptan, quizá con el tiempo se lleguen a acostumbrar a dormir solos. “Pero nuestros hijos duermen bien y eso consuela”, dice doña Cristina.

Antes de disponerse a dormir hablan de sus hijos. De que si Antonio es el de menos suerte o de que si Sofía está muerta al haberse ido con un hombre. Pero la madre le replica que Antonio dejó la escuela para casarse es lo mismo que hizo Sofía. Pero don Roberto replica que eso es distinto, él es hombre. Ella traicionó a los suyos.

Al otro día Charito (Beatriz Aguirre) va a ver a su mamá para pedirle dinero. Ella está casada con Zenen (Miguel Arenas), un hombre de dinero. Ella juega canasta y es allí donde pierde mucho dinero y el collar que le regaló su marido. Por eso, si su mamá no le presta dinero para recuperarlo puede llegar a divorciarse.

Por otra parte, Miguel (Felipe de Alba), casado con una mujer de clase alta, busca a su padre también para pedirle dinero, pues su suegro ya no lo quiere ayudar a emprender sus negocios, que son siempre fracasos.

Así don Roberto y doña Cristina piensan en ayudarlos pero no les alcanza el dinero de los bonos de la Nacional Financiera, que son los que los sostienen sin tener apuros económicos. Pero en su afán de querer ayudar a los dos, doña Cristina le dice que sólo hipotecando la casa podrán ayudarlos.

Panchita, quien es la hija más pequeña, decide meterse a trabajar, pues prefiere eso a que la agarren de sirvienta o de niñera de los hijos de su hermano Antonio. Ella trabaja en la cantina de don Belarmino.



Pero la fecha de la hipoteca se vence sin poder cubrirla y los padres convocan a una reunión familiar para comunicarles que se quedarán sin casa, sin decirles el motivo por el cuál la perdieron.

Entre ellos planean cómo ayudarlos, pero lo único que se les ocurre es separarlos. Panchita se enfurece, pues sabe que ellos pueden pagar la hipoteca y no lo hacen.

Al escuchar la determinación los padres huyen de la casa, pues prefieren comenzar otra vez desde abajo a que los separen.

Se refugian en una iglesia, y el sacerdote habla con ellos. Éste les dice que los padres son más o menos culpables de las faltas de sus hijos, por excesiva bondad mal entendida. Los convence de regresar a su casa y que se resignen, pues es la voluntad de Dios.

Al llegar a casa, ven que se encuentra Sofía dormida en el sillón. Los ve y les pide perdón. Con un poco de recelo don Roberto la perdona. Ella les cuenta que es viuda, pues logró casarse con el hombre con quien se fue antes de que muriera y que estaba arrepentida de haberse ido con él.

Ahora don Roberto, doña Cristina, Panchita y Sofía viven en un departamento modesto. Cristina cose ajeno y Roberto sale a vender chucherías, pero se dan cuenta de que con lo que ganan no les alcanza para nada, si no fuera por la ayuda de Panchita quien es la que los mantiene, no sobrevivirían.

Por otra parte Zenen va a ver al usurero y paga la hipoteca, pero se queda con la casa y no se las piensa regresar a los viejos.

Panchita y Sofía planean un falso testamento de un supuesto hermano de don Roberto dejándole la cantidad de 5 mil millones de pesos. Va y les cuenta a cada uno de sus hermanos y cuñados. Así, en el afán de que ninguno le gane al otro en la posible repartición del dinero Charito y Zenen les devuelven su casa; Manuel y su esposa les dan los bonos de la Nacional Financiera; y Antonio y Lorenza les prometen otro nieto.

Pero después, al momento de la verdad, Panchita les confiesa que todo fue una mentira, que no hay tal herencia, que los engañó y que le da tanta pena que sean

unos egoístas interesados. Ante tal acto todos se enfurecen y deciden quitarle a los viejos lo dado. Pero entonces salen a la defensa Charito y Manuel y no permiten que les quiten nada y les piden perdón.

Fernando y Sofía anuncian que se van a casar y todos quedan felices. Don Roberto dice que Panchita tenía razón en la fortuna que recibieron, pues “no se pueden contar los millones que entre todos ustedes valen”. FIN

Para defender la justicia, el orden colectivo y la unidad familiar, películas como ésta elogian, aparte del sentimentalismo y la sumisión, el autoritarismo, el fingimiento, el engaño, el honor, el cubrir las apariencias, la seguridad inactiva, el poder monetario, el chantaje moral, el peor oscurantismo con pretexto religioso y la propiedad privada.

### 2.1.3 **Fernando Soler: Como todas las madres y Educando a papá**



Fernando Soler nace en Saltillo, Coahuila en 1903. Realizó estudios de administración en Estados Unidos. Su carrera de actor la comenzó en Los Angeles, en 1916, como integrante del Cuarteto Infantil Soler.

En 1923, formó en Cuba su propia compañía teatral, con la que recorrió varias ciudades de México, España y Sudamérica. En esta compañía trabajaron también sus hermanos: Andrés, Domingo y Julián.

Fernando actuó en casi quinientas películas: *La casa del ogro* (1938); *Papacito lindo* (1939); *Cuando los hijos se van* (1941); *Mis hijos* (1944); *Cuando los padres se quedan solos* (1948); *Una familia de tantas* (1948); *No desearás la mujer de tu hijo*; *El lugar sin límites* (1977), entre muchas más.

Fue director y actor en: *Con su amable permiso* (1940); *El verdugo de Sevilla* (1942); *¡Que hombre tan simpático!* (1942); *Tentación* (1943); *Capullito de Alhelí* (1944); *Como todas las madres* (1944); *Mamá Inés* (1945); *El grito de Carne* (1950); *Los hijos artificiales* (1952); *Maridos a prueba* (1952); *Educando a papá* (1954), entre otras.

Fue sólo director en: *Me persigue una mujer* (1946); *La hija del penal* (1949); *Los enredos de una gallega* (1951) y, *María de Mar* (1952).

Cabe señalar que las películas en las que actuó Fernando Soler siempre personificó el papel de padre y en la vida real nunca llegó a serlo.

Hasta 1950 presidió la Academia Cinematográfica. En 1979 muere en la capital del país.

Las películas que se describirán de Soler son: *Como todas las madres* (1944) y *Educando a papá* (1954).

*Como todas las madres* está basada en la comedia "Maternidad" de Catalina D'Erzell. Cuenta la vida de Rosario (Sagra del Río), una mujer viuda con tres hijos, Eduardo (Manolo Fabregas), Carlos y Rosa (Pituka de Foronda) y la ayuda de la nana Dorotea.

Sagrario rechaza el amor del coronel Ricardo (Fernando Soler), pues sus hijos no serían felices al lado de alguien que no es su verdadero padre.

Ella es frecuentada por su hermana Aurelia, quien está casada con Enrique. Ella no tiene hijos y el sacrificio de su hermana Sagrario le parece una tontería. Los hijos no son ingratos contesta Rosario, tú no sabes lo que es ser madre. “Dar y no recibir nada” por eso es glorificada la maternidad. El estado perfecto de la mujer es ser madre. Los hijos atan al marido al hogar. Pero a pesar de todo esto, Aurelia no está de acuerdo con ella.



Por otro lado, vemos a unos vecinos de Sagrario, Don Feliciano (Joaquín Pardave) y Chita, quienes además de simpáticos, le confiesan a su vecina que están en espera de un bebé.

El tiempo pasa, Rosario sigue trabajando para sus hijos, su hermana sigue con su idea de no querer tener hijos y sus vecinos siguen con el intento de tener un hijo, pues las veces anteriores han resultado fallidas.

Su hija Rosa ya es toda una señorita y su madre la incita a que aprenda a coser porque ya se va a casar. Pero ella quiere estudiar y buscar empleo. “Para coser la necesidad me hará aprender”.

Eduardo le lleva el título de Médico Cirujano a su mamá. En cambio el hijo más chico, Carlos, se volvió alcohólico.

Cuando Rosa se casa, Rosario se pone muy triste, pero la alegra encontrar un par de boletos en la ropa de Eduardo, pues piensa que la llevará de viaje con él. Ella empaca y espera a que su hijo llegue y le dé la sorpresa. Sin embargo, vuelve a su tristeza porque a quien llevará Eduardo será a Ernestina, quien desde ese momento es su esposa.

Por su parte, Enrique le pide el divorcio a Aurelia, porque ella no puede tener hijos. Él ya vive con otra mujer y con su hijo.

Y los que irradian felicidad son Don Feliciano y doña Chita, quienes no paran de presumir a sus trillizos, que aunque son hijos adoptados, son la alegría y bendición de su casa.

Carlos llega borracho y le dice a su madre que tiene una deuda, Rosario no duda en darle el dinero, aunque sepa que es parte de su pequeño salario.

Por una riña en la cantina Carlos hiere a un hombre y queda preso en la cárcel.

Ahora Sagrario está sola, sin un hijo que cuidar, sólo ella y la nana Dorotea. Pasa el tiempo y ella sigue cocinando y haciéndose más vieja. Carlos sale de la cárcel. Eduardo le manda una carta anunciando su regreso.

Rosario decide adoptar a un niño, pues quiere seguir sintiéndose madre. Después de 40 años regresa el ahora General Ricardo a visitar a Rosario y la encuentra nuevamente cuidando a un hijo. Eduardo le compra una casa muy lujosa a su mamá.

Todos sus hijos le llevan mañanitas a Rosario, ella llora y dice que los hijos vuelven siempre algún día. FIN

*Educando a papá* es una historia situada en Madrid. Ahí vemos a Evangelina (Evangelina Elizondo) y Martha (Beatriz Aguirre) leyendo una carta de su hermano Ramiro (Fernando Soler) avisando de su regreso. Entusiasmadas van a darle la noticia a Florencio, el serio padre de familia, a quien no le es nada grata la buena nueva.

Después de varios años de estar en México, Ramiro regresa a España. En él vemos a un hombre, que a pesar de sus años todavía se ve jovial, con ganas de vivir y de que ha llevado una vida muy vivida. Saluda a su sobrina Marthita y a Manolo. Ese mismo día Ramiro sonsaca al sobrino para ir a divertirse por la noche, pues no es justo que sólo se la pase estudiando. Van a un cabaret y Ramiro baila con una amiga de Manolo, quien finalmente no resultó tan serio. Allí el recién llegado encuentra a un viejo amigo de su juventud. Platican de los viejos tiempos y hablan de Soledad, la mujer de la que estuvo muy enamorado Ramiro, pero que la familia del él los separó, mandándolo a vivir a otro continente.



El amigo le cuenta que Soledad tuvo un hijo que ahora es ya un médico. Ramiro se inquieta porque Soledad nunca le contó nada y entonces comprende porqué no le contestaba las cartas. Ramiro se inquieta por su inesperada paternidad.

Al día siguiente hace que Marthita busque en el directorio la dirección del doctor Ricardo Alonso. La sobrina y la hermana de Ramiro se angustian por él, pues

piensan que está enfermo. Después va a ver a su hijo y se hace revisar por él. Cualquier pretexto es bueno para que pase un buen rato en el consultorio viéndolo. Cuando se encuentra con su amigo, Ramiro presume de que su hijo es guapo y culto, dice que de repente se le ha despertado la paternidad.

Florencio habla con su cuñado Ramiro, le dice que su situación económica no es nada buena, que ya sólo tiene dinero para vivir modestamente.

En su afán de ver a Ricardo, Ramiro acude a una conferencia de medicina y al terminar es el más efusivo del público. Por ello al día siguiente se decide a contarle la verdad a Ricardo. En el consultorio ve un retrato de Soledad y le dice que él la amó y que él es su hijo.

Por su parte, Ricardo le dice que es un poco tarde para que se presente, que su padre murió cuando abandonó a su madre. Entonces Ramiro le dice que su familia lo obligó, además no sabía de su existencia. Le dice que lo quiere. Pero Ricardo no siente nada por él: “A los hijos no sólo hay que engendrarlos, hay que cuidarlos y quererlos. Cuando yo lo necesité no estuvo, ahora ya no me hace falta un padre”. Ante esto Ramiro le promete ya no molestarlo.

Por otro lado, vemos al otro padre, a Florencio, el hombre que toda su vida ha sido responsable y recto, hasta que conoce a Fanny, una bailarina de cabaret que sólo busca a los hombres para vivir de ellos y no porque realmente los ame. Así que en quien pone los ojos es en Florencio, quien finalmente decide aceptar la invitación de la bailarina para tomar una copa.

En el cabaret Florencio ve a Ramiro y a Manolo y mejor se va. Al otro día regaña a su hijo y lo castiga sin dejarlo salir, sólo se tiene que dedicar a su estudio. A Ramiro le reclama.

Ramiro se enferma y Marthita y Evangelina se angustian, entonces llaman al doctor Ricardo Alonso. Así cuando el médico entra al cuarto del enfermo, se da cuenta que es Ramiro y después de auscultarlo le pide que no le vuelva a llamar. Antes de salir ve un retrato de su madre.

Martha quien desde el primer momento simpatizó con el doctor le comenta que su tío Ramiro es muy bueno.

Florencio vuelve a ver a la bailarina y le declara su atracción, pero le advierte que si no siente nada por él que se lo diga. Fanny lo alienta y acepta su declaración.

Por su parte Martha se enamora cada día más del doctor Ricardo, así que pacta con su tío Ramiro para que se haga el enfermo y Ricardo vaya todos los días a verle. Y como a Ricardo no le es indiferente Martha sigue el juego hasta que un día salen a pasear los tres y Ricardo y Martha se hacen novios.

Martha le cuenta a Ricardo del amor que su tío tuvo por una mujer llamada Soledad. Así que Ricardo le dice a Ramiro que si no se educa, él no dirá que es su hijo. Ricardo se emociona y dice que claro que se va a educar: nada de desveladas y de borracheras. Dormir bien, cuidarse, no ser mujeriego y hasta beber leche es lo que Ramiro hace por casi un mes.

Así mientras vemos a un Ramiro cambiado, vemos también a un Florencio distinto. Le hace tantos regalos a Fanny que llega el momento en que hipoteca la casa. Evangelina por su parte se ha dado cuenta del cambio de su marido: “ya no cena en casa y hasta parece que le molestamos yo y sus hijos”.

Ramiro se entera por su amigo que Florencio “*anda haciendo el burro con Fanny*”. Ante ello se lanza a la conquista de la vampiresa con tal de salvar la casa y a su familia.

Después de un encuentro preparado Ramiro logra conquistar a Fanny. Sólo que su sacrificio implica dejar el régimen impuesto por el hijo: el papá educado. Ahora tiene que seguirle el paso a la bailarina, todas las noches a bailar y eso sí, no debe faltar el regalo. De esta manera Ramiro logra desplazar a Florencio. Así que para alejarse del encimoso de Florencio que todavía la acosa, Ramiro la manda a México, para que desaparezca de sus vidas.

Cuando Florencio ve a Ramiro despedir a Fanny en el aeropuerto, lo corre de la casa, porque es un sinvergüenza, “me das lástima Ramiro”. Nuevamente Ramiro se sacrifica por la familia cuando llegan unos hombres a hipotecar la casa, él se culpa



por ello. Ahora es Evangelina la que corre a su hermano por hacer eso y no pensar en su familia.

Florencio se siente culpable y dice que dirá la verdad. Ramiro no lo deja. “Tú eres un símbolo para tus hijos, un ejemplo de rectitud y moralidad y tienes que seguir así para no causarles un desengaño”.

Ahora es Florencio quien le pide que no se vaya pues todos los hombres tienen momentos de debilidad. “No todos los hombres pueden ser igual de serios como tu papá”: dice Manolo.

Finalmente todos perdonan a Ramiro y Evangelina dice que todos vivirán al fin tranquilos. La gran noticia la da ahora Ricardo, al pedir la mano de Martha y decirle papá a Ramiro, claro después de enterarse de su sacrificio. “Estoy orgulloso de tener un padre como él. Desde hoy yo me encargaré de educarte mejor”. FIN

## **2.2 ROLES FAMILIARES QUE MANEJA EL CINE MEXICANO**

Como podemos observar, dentro de las reseñas de estas películas, se pueden apreciar un esquema que atrapa a los personajes de las películas vinculándolos entre sí.

El rol del padre. Siempre es un hombre duro, de actitud intachable y recio con cada uno de los integrantes de su familia. Pretende que sus hijos sean el mejor ejemplo de lo que él considera una buena actitud moral.

En *Cuando los hijos se van*, Don Federico, dice que la juventud, aun en provincia, está perdiendo la moral. Asimismo, en *Una familia de tantas* vemos que el señor Cataño es un padre sumamente estricto que jala los hilos conductorios de sus hijos para que no se salgan de lo que él les ha impuesto como moralmente bueno. Florencio de *Educando a papá* es también un hombre recio, estricto y de buena conducta moral, hasta que encuentra a la mujer que lo hace desviarse de sus

principios. Pero es mejor quedarse como ejemplo de rectitud para no hacerles daño a los hijos.<sup>43</sup>

*Cuando los padres se quedan solos* muestra a un padre bondadoso y sumiso, que acepta la voluntad de sus hijos. Parece que ser estricto no va con él, más bien es un hombre tranquilo, con mucho amor que darles. Asimismo, Ramiro de *Educando a papá* es un hombre al que la paternidad le cae de sorpresa y la asume de manera relajada, tratando de que su hijo lo quiera.

Y aunque la actitud de cada uno de ellos lleva a sus hijos por caminos distintos de los que ellos les hubieran podido escoger, al final se dan cuenta de sus errores y de lo caro que lo pagaron.

En *Como todas las madres* la ausencia paterna es total. Pues aunque físicamente no hay un padre para los hijos de Rosario, ella tampoco asume ese papel. Nunca es dura ni estricta con sus hijos. Pero también en las otras figuras masculinas como don Feliciano o Enrique, vemos que la paternidad es de suma importancia para ellos. Uno adoptando hijos y otro buscando el hogar donde lo puedan hacer padre.

Son ellos los que imponen las reglas a seguir en la casa. Su voluntad se impone ante los hijos y la esposa. A la mujer la limitan a vivir en el hogar, en su universo doméstico, pues “una señorita decente no trabaja”, don Federico a su hija Amalia, en *Cuando los padres se quedan solos*.

Ellos quieren ser buenos padres pero sólo lo logran después de arrepentimiento y buen comportamiento de sus actos.

Los padres tratan a fin de cuentas, ser buenos ejemplos para sus hijos, y dándose cuenta que su ejemplo duro y “recto” no siempre resultan efectivos para ese fin.

El rol de la madre. La resignación es el factor común que califica a la madre en estas películas. Su vida poco importa cuando se trata de ayudar a los hijos. Ese sacrificio es común para ellas. A la madre le gusta sentirse imprescindible, no espera ninguna

---

<sup>43</sup> Como se mencionó en el capítulo anterior, el padre sólo construye cosas para que se derrumben y en este caso Ramiro ayuda a Florencio, el padre recto, pues prefiere que se quede como una buena figura paterna.

recompensa a cambio de sus dones. "...La maternidad es un extraño compromiso de narcisismo, altruismo, sueños, sinceridad, mala fe, devoción y cinismo..."<sup>44</sup>

Claudia, la mamá en *Cuando los hijos se van* es una mujer que acata las órdenes de su marido. Lloro cuando sus hijos se alejan del hogar y es capaz de cualquier sacrificio con tal de ayudar a sus hijos, al grado de empeñar su casa para sacarlos del problema.

En *Cuando los padres se quedan solos* Cristina, abnegada y sumisa sabe que sus hijos son lo primero en su vida. No les reprocha nada, aunque su bienestar y el de su marido estén de por medio. Ella también hipoteca su casa con tal de salvar a sus hijos.

Gracia, la madre en *Una familia de tantas* nos muestra a otra mujer abnegada, su palabra no cuenta más allá de lo que su esposo impone. Acata las órdenes de éste e impone también a sus hijos obediencia para con él.

Pero la que peca de resignación y sacrificio es Rosario de *Cómo todas las madres*. Esta mujer dejó de lado la realización de su vida con tal de darles todo a sus hijos, su vida misma. Para ella la maternidad es lo mejor que le puede pasar a una mujer, pues además ayuda a retener al hombre en el hogar. Esta madre también da dinero para las deudas de uno de sus hijos.

Refugio, en *Corona de lágrimas* es también la madre sacrificada; importan más sus hijos que ella, pues prefiere darle el dinero que tenía destinado para sus lentes a su hijo mayor para sus gastos personales. Es una madre que no le importa que su hijo la niegue o la corra de su oficina, pues para ella siempre seguirá siendo bueno. Su vida gira en torno a lo que les pase a los hijos.

En *Educando a papá* la madre, Evangelina tiene poco peso, pero no deja de preocuparse por el bienestar de sus hijos cuando le reclama a su hermano sobre la hipoteca de la casa, del patrimonio de su familia. Es una mujer pasiva.

---

<sup>44</sup> DE BEAUVOIR, Simone. *Op. cit.*, Tomo II, p. 284.

Como podemos ver, la existencia de la madre sólo vale en correspondencia con el bienestar de los hijos. Si algo está mal con ellos, si son desdichados, ellas no podrán ser felices. Y a pesar de que tratan de ser cariñosas con sus hijos, la voluntad del padre se impone, las hace ser resignadas y débiles.

Así que si alguna de ellas no quiere cumplir con su deber, el de convertirse en madre, recibirá el castigo de ser abandonada, pues “los hijos atan al marido al hogar” dice Aurelia en *Como todas las madres*.

Algunas veces el destino les hace justicia, pero a qué precio, al de perder a uno o varios de sus hijos; las hace volverse fuertes, lo suficiente como para enfrentar al marido y hacerle ver su equivocación. La madre también se da cuenta de su situación, y sabe que es por la forma en cómo la educaron.

Pero aún así, la vida de una madre será siempre para sus hijos, no importan los sacrificios, siempre habrá una recompensa: la rectificación de los hijos con el regreso a casa.

Rol de las hijas. Siempre está la buena y la desobediente. De la desobediente podemos decir que es la que se embaraza antes de casarse (Amelia en *Cuando los hijos se van*), y que por ser una señorita decente no puede trabajar, es mejor que se case. También es aquella que se va con un hombre. Ingrata, desvergonzada, mala hija. En fin, siempre está muerta para el padre, pues no quiere volver a saber nada de ella (Sofía, *Cuando los padres se quedan solos* y Estela en *Una familia de tantas*). Pero la hija mala también es la caprichosa (Olga en *Corona de lagrimas*), la que puede comprar el amor y la que se suicida también por el capricho de ya no tener a su hombre cerca.

El perdón de sus padres sólo llega para algunas de ellas, cuando arrepentidas de sus actos regresan al hogar paterno. Expresan su compunción y el reparo de su falla.

La hija buena, es una adolescente que conoce poco de la vida. Su inquietud por descubrir lo que es sentir y vivir la llevan a actos que para su padre son malos. A ella todavía se le puede corregir, pues tan sólo es una chiquilla como para andar

haciendo esos actos impúdicos de besar a un hombre en la boca (Paty en *Cuando los hijos se van*). Panchita es la salvación de *Cuando los padres se quedan solos*, pues es ella quien hace ver que sus hermanos son unos interesados. Es ella quien trabaja para ayudar a sus padres, es ella quien los atiende, quien los cuida y muestra más cariño por sus viejitos, como ella los llama.

Maru (*Una familia de tantas*) comienza el despertar de su vida con la llegada de sus quince años. Se enamora, pero se da cuenta que es una mujer, que hasta ese momento no sabía que la opinión de una mujer contará para un hombre, para el que va a ser su marido. Sufre porque ella no puede decidir, su padre sólo acepta una relación con su primo. Ella, con la confianza que le da el señor Del Hierro, enfrenta a su padre. Ahora es fuerte, sabe que una mujer vale lo mismo que vale un hombre. Ah, pero ella no hará como su hermana Estela, ella si saldrá de blanco –sigue siendo buena chica-, aunque nadie la acompañe en “el día más importante de su vida”.

Lucero (*Corona de lágrimas*) aunque no es la hija mala, se entrega a su novio antes del matrimonio. Se embaraza, sin embargo, éste no es un castigo sino una alegría para ella y para el futuro padre.

Otra hija buena es Martha (*Educando a papá*), cuida a su tío, al que quiere mucho pero lo hace cómplice para que la ayude a obtener el amor del doctor Alonso, hijo de su tío. Es buena novia, es buena hija y es buena sobrina. Se espera de ella una buena madre también, una mujer bien portada.

A ellas, a las hijas, se les sigue educando para que se casen bien –de blanco-, mantenerse puras hasta que ese momento llegue, pues de lo contrario estarán destinadas al sufrimiento. Obedecer, primero a sus padres y luego a su marido<sup>45</sup>, sólo así podrán tener contenta a su familia.

Ya una vez casadas tienen hijos, porque si no pueden ser abandonadas y convertirse en mujeres fracasadas.

---

<sup>45</sup> Como indica Simone DE BEAUVOIR “... Y sólo se liberará del hogar de sus padres y del poder materno y se forjará un porvenir por medio de una conquista activa, siendo pasiva y dócil entre las manos de un nuevo amo”. *Ibidem*, p. 74.

Rol del hijo. En ellos también vemos que hay hijo bueno e hijo malo. Esta dualidad pocas veces se separa de la presentación de personajes en el cine. Si existe lo bueno, también debe existir lo malo. Lo malo en los hijos se ve en la actitud de éstos para con sus padres. A Carlos (*Cuando los hijos se van*) no le importa culpar a su hermano de algo que él cometió. Sabe que el apoyo de sus padres estará cuando él lo necesite. No importa si sólo es moral o económico. Es cobarde, al no reconocer sus faltas y compromisos. Tampoco le importa el bienestar de sus padres.

Manuel y Antonio en *Cuando los padres se quedan solos* son unos hombres irresponsables que pocas veces ven por sus padres. A ellos solamente les importa su satisfacción y comodidad. Si sus padres se quedan sin casa por darles a ellos desahogo económico, tampoco les importa. Son ingratos, pero algo muy recóndito en el fondo de sus almas sale para hacerlos recapacitar. La ingratitud de Carlos en *Como todas las madres* por ser un alcohólico y sólo traerle problemas a su mamá.

El distinguido y guapo Fernando (*Corona de lágrimas*) es un joven al que sólo le importa sobresalir del lugar donde vive. Niega a su madre, se aleja de su familia y la vuelve a negar con tal de que él esté bien económicamente. Al final, recapacita y pide el perdón de su madre. Edmundo también hace sufrir a su madre (*Corona de lágrimas*) al meterse en negocios ilícitos y ser encarcelado. Ambiciona dinero, pero también lo hace por ella, pues no le gusta verla sufrir. Después de su encierro se irá por el camino correcto, será un médico del cual se sienta orgullosa su madre, su esposa y su hijo.

Los hijos buenos también son sacrificados. Federico (*Cuando los hijos se van*) es quien salva a sus padres de quedarse en la calle. Es inteligente y para obedecer a su padre estudia la carrera que a él no le gusta. También se revela y se va del hogar. Pero trata de regresar, su buena acción no se lo permite; muere.

Héctor es el hijo obediente de todo lo que dicta el señor Cataño en *Una familia de tantas*. Es un chico bien portado, pero con el sobresalto de ser dueño de su vida, ante la moral impuesta por su padre. Aunque sea hombre, no puede dejar a su suerte a la

mujer que embarazó. Su padre lo obliga a casarse. Finalmente sigue quedando a las órdenes de éste, pues es un hombre que no tiene el valor suficiente para enfrentarlo.

Eduardo, el médico cirujano de *Como todas las madres* es quien después de dejar a su madre para hacer su vida propia, regresa tras el fracaso de su matrimonio. Para compensar todos los sacrificios de su madre, le compra una casa lujosa y la mantiene. Nacho (*Corona de lágrimas*) es el hijo bueno que trabaja, ayuda económicamente a su madre y es el que le da menos problemas. No es egoísta, pues el dinero que gana es para su madre o para ayudar a sus hermanos. Es el más pequeño, el más tranquilo y centrado.

Ellos, los hijos, también se arrepienten, los que fueron malos y los que no tuvieron el valor de enfrentar su vida. Siempre regresan al hogar, pues es donde se crían y se reconocen como parte de algo más grande que su propia individualidad. Aparece el sentido de pertenencia a una unidad social: LA FAMILIA.

Como se puede observar, la familia que muestra este cine mexicano es en su mayoría una familia nuclear. Esto es, siempre vemos a un papá, a una mamá y a sus pequeños retoños, algunos descarriados y otros que quisieran serlo. Los hijos deben respetar a sus mayores y no se le debe criticar al padre bajo ninguna circunstancia. Él es quien tiene la razón, aunque no la tenga, de lo que debe ser la conducta de sus hijos. Obediencia fiel al padre, sino, la total desaprobación de éste y hasta de matarlos en vida.

El padre, presente o ausente, sigue siendo la figura fuerte en la familia. Es el quien lleva las riendas de la familia, quien da las pautas de comportamiento a seguir; a quien se le debe obediencia y respeto. Por ello, aunque la madre sea una mujer fuerte o pasiva, seguirá siendo la transmisora de valores que le son impuestos por una sociedad en la que domina el hombre. Así, los hijos reproducirán a su vez dichos valores, tanto ellos como ellas, a sus descendientes. La familia nuclear con el padre a la cabeza se impone y la mujer se encarga de ayudar a ello con sus propios medios emocionales: chantajes, hipocresía y sufrimiento, en su inconsciente en el que se refuerza a la familia.

**III**

**EL CINE DE ARTURO RIPSTEIN**



### 3.1 BIOGRAFÍA DE ARTURO RIPSTEIN

“Para ser un buen director, hay que comenzar desde temprano” es lo que Arturo Ripstein ha declarado en repetidas ocasiones.

Arturo Ripstein comenzó a forjar su carrera desde muy joven, ya que siendo todavía un adolescente, inició sus primeros ejercicios sobre cine con una moviola que su padre le obsequió.



Ripstein nació el 13 de diciembre de 1943, en la Ciudad de México. Estuvo un par de años en la Facultad de Derecho, en la UNAM, casi un año estudiando Historia en el Colegio de México y un poco menos de tiempo Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana, de la cual fue expulsado.

Paralelamente estuvo en el pre-CUEC, las lecciones de cine que dio la Universidad antes de fundar el CUEC. Sin embargo, su formación como cineasta no la adquirió

en la teoría, sino en la vida misma, de manera autodidacta, guiado por la escuela de su padre y personas del medio como Luis Buñuel, Carlos Savage y R. Obón.

Como a los catorce o quince años vio la película *Nazarín*; después de esto decidió que quería ser director. Para 1960, logró su primer reconocimiento de importancia, al ser aceptado como miembro del “nuevo cine” integrado por cineastas y críticos cinematográficos. Y en 1962 colaboró como asistente de dirección en la película *El ángel exterminador*, de Buñuel.

Ripstein no sólo se conformó con ayudar en la realización de una producción, también se interesó en la actuación y por ello tomó parte en varias obras de teatro y películas con papeles secundarios como los desempeñados en *El hombre de la ametralladora* (1960) de Chano Urueta; *Jóvenes y bellas* (1961) y *Dile que la quiero* (1963), ambas de Fernando Cortés; *Los novios de mis hijas* (1963) de Alfredo B. Crevenna; *En este pueblo no hay ladrones* (1964) de Alberto Isaac; *El día comenzó ayer* (1962) de Ícaro Cisneros; *Las dos Elenas* (1965) de José Luis Ibañez; *El camino de los espantos* (1965) de Gilberto Martínez Solares; *La muerte es puntual* (1965) de Sergio Vejar; *Los caifanes* (1966) de Juan Ibañez, *Narda o el verano* (1968) de Juan Guerrero; *Familiaridades* (1969) de Felipe Cazals; *Cuartelazo* (1976) de Alberto Isaac; *El vuelo de la cigüeña* (1977) de Julián Pastor; *Adriana del Río, actriz* (1977) de Alberto Bojórquez; *El amante Africano* (1978) corto de Jordi García Bergua; *Xochimilco* (1986) documental de Eduardo Maldonado; y, *The Winner* (1996) de Alex Cox.

Su gran debut como director fue a los veintiún años con *Tiempo de morir* (1965), con un guión del escritor Gabriel García Márquez, y adoptado por él mismo en conjunción con el escritor Carlos Fuentes.

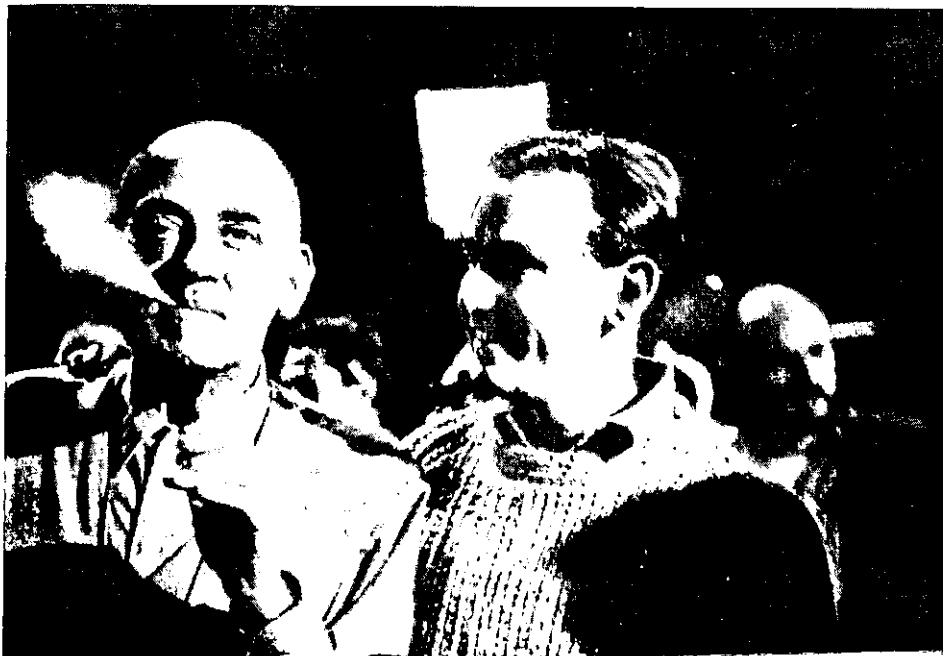
Mientras llevaba a cabo su formación como director, Ripstein tuvo que definir la historia del cine a manejar. El tratamiento de la temática y la manipulación de los personajes, van acordes con la personalidad, el gusto y la visión del realizador.

Ripstein desarrolla temas nacionales “porque yo soy mexicano y no conozco, no me place expresar otra atmósfera que la que se vive aquí entre los míos.”<sup>45</sup>

Las películas de Ripstein obedecen a ideas que trae desde hace mucho tiempo y que constituyen sus temas fundamentales. El encierro y la intolerancia son el motivo principal de varias de sus películas. “No pretendo definir [la intolerancia]. Mi lenguaje es cinematográfico, o sea que presento mis ideas en imágenes y en un clima peculiar”.<sup>46</sup>

“Yo creo que el cine, en el momento que se aclara, se anula”.<sup>47</sup>

Además de películas, Ripstein incursionó en el teatro en 1983, como director de *El beso de la mujer araña*. Ha hecho más de 80 comerciales, de los cuales muchísimos son para el Estado y muchos otros para compañías particulares. Ha hecho programas para televisión de media hora.



---

<sup>45</sup> TRAPOTE, Eugenia y Yolanda VILLAMER, *Arturo Ripstein, de la incomprensión al triunfo... ¿Cuántos años?*, p. 96.

<sup>46</sup> REYES NAVARES, Beatriz, *Trece directores del cine mexicano*, p. 171.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 174.

A la fecha Arturo Ripstein lleva 33 películas rodadas, entre cortos y largometrajes, y ha recibido muchos premios. Pero a él no le importan mucho. Pues en lugar de estatuillas dice que sería más positivo que los directores recibieran un contrato para hacer otra película o una prima en efectivo.

A pesar de ser en la actualidad uno de los directores más importantes en el país, para Ripstein, la importancia de un director de cine es casi equivalente a cero. Pues cada que va a rodar una película se pregunta para quién la hace. “El público mayoritario consume el cine comercial local, no ven mis películas. El otro público – más elitista y educado-, que consume el cine de la hegemonía, se jacta incluso de no ver cine mexicano”.<sup>48</sup>

Bastaron estas palabras para que muchos de los críticos de cine calificaran a Ripstein como un cineasta marginal e incomprendido.

Él, por su parte, ha declarado que no pretende marginarse, ni hacer un cine elitista. Quien lo margina es el público; y no sólo México sino en otros países. “No hago cine para que no lo vea nadie. Pero el que mi cine no tenga una respuesta masiva no quiere decir que nazca con una vocación de marginalidad”.<sup>49</sup>

A pesar de lo poco grato que resulta para los críticos de cine, Ripstein sigue filmando y recibiendo premios. Entre ellos, el grado Oficial de la Orden de las Artes y las Letras, por parte del gobierno de Francia. En palabras del embajador Bruno Delaye: Arturo Ripstein “es uno de los cineastas más importantes del siglo, que maneja la tragedia griega en su sentido más puro”.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> GARCÍA RIERA, Emilio, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, p. 18.

<sup>49</sup> SEMANAUTOR, *Entrevista a Arturo Ripstein: Hago el cine que me gusta. El que creo es el mejor posible*, s/p.

<sup>50</sup> *Ripstein condecorado*, p. 27.

### 3.2 LAS PELÍCULAS DIRIGIDAS POR RIPSTEIN

En este apartado se hará una breve descripción del repertorio filmico de Ripstein, tanto cortos y largometrajes que a la fecha son 33. Desde su primera película *Tiempo de Morir* hasta *El Coronel no tiene quien le escriba* y *Así es la vida* su más reciente trabajo.

*Morir es cuestión de tiempo,  
vivir es morir: para eso nacimos.*<sup>51</sup>

*Tiempo de morir* (1965) es un western que a Ripstein le hubiera gustado hacer como una película rural; en lugar de utilizar caballos usar jeeps, que los personajes no estuvieran vestidos de vaqueros sino de rancheros. Pero la producción no se lo permitió, pues en ese entonces se pensaba que si la película no funcionaba se podía vender a Alemania, donde gustaban los filmes de western.



---

<sup>51</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Arturo Ripstein. La espiral de la identidad*, p. 44.

La historia cuenta el regreso de Juan Sáyago (Jorge Martínez de Hoyos) a su pueblo, después de 18 años de cárcel por haber matado a Raúl Trueba. Él desea una vejez tranquila al lado de la viuda Mariana Sampedro (Marga López). Pero la sed de venganza que ha cultivado Julián (Alfredo Leal) hijo mayor de Raúl, hace que Juan sienta miedo, pues a través de Julián se repiten las mismas actitudes de hostigamiento del padre. Por otro lado, Juan se encuentra con Pedro (Enrique Rocha) en la cantina y a partir de ahí surge una simpatía mutua. Pero cuando se entera que él es el asesino de su padre se confunde, porque lo que él esperaba ver era a un criminal.

En el pueblo todos le insisten a Juan que es mejor que se vaya de ahí, pero él no les hace caso, pues dice que esperó 18 años de su vida para regresar y ahora no se va a ir así como así. El cantinero del pueblo es el primero en pedirle que se vaya, pero Juan dice que no.

Sáyago va a buscar a su patrón, pero por el hijo de éste se entera que ha muerto. Juan le dice que su padre le había prometido que cuando saldrá cuentas con la justicia, le regresaría su trabajo y su caballo. El hijo le dice que le da el caballo, pero que mejor se marche del pueblo. Juan rechaza la oferta.

Por su parte, el alcalde del pueblo lo encierra una noche para evitar que le pase algo. Lo protege y le dice "o te vas del pueblo o te pudres en la cárcel". A los Trueba les advierte que los hará responsables de lo que ocurra.

Juan va a ver a Mariana Sampedro, su gran amor. Cuando ella lo ve se sorprende, pero lo disimula. Ellos estaban muy enamorados cuando eran jóvenes, se iban a casar, pero la muerte de Raúl Trueba impidió su amor. Ahora Mariana ya no puede aceptar el amor que Juan le ofrece, es demasiado tarde. Ella se casó con un buen hombre y tuvo un hijo, Claudio, que le presenta a Juan y le dice que es su tío. Ahora es viuda y tiene que guardarle el luto al marido muerto, pues si ella no respeta su casa, nadie lo hará.

Mariana le da la llave de su casa, que tenía guardada hasta la muerte de su madre, a quien su esposo Marcial cuidó hasta su muerte. Ella también le pregunta que

cuándo se irá, pues es muy peligroso que se quede en el pueblo. Le entrega una pistola. Él le pide que se vayan juntos pero Mariana le contesta que es demasiado tarde, el odio de los Trueba los perseguiría hasta el fin del mundo.

Las provocaciones continúan. Al día siguiente, cuando Juan camina por la calle, Julián llega y lo provoca. Le dice que no estará tranquilo mientras siga vivo. Lo intenta atacar con el caballo y le avienta una vejiga con sangre de animal.

En la peluquería, Julián le dispara al espejo donde se refleja Juan. El peluquero le dice que si no fuera por los muertos que tienen enterrados, ya se hubiera ido del pueblo.

Cuando Juan está en lo que fue su casa, trata de arreglarla. Limpia el terreno y Pedro le ayuda a arreglar la puerta. Pero después Julián tira la pared con una cuerda que amarra a su caballo.

Afuera de la casa de Mariana, Julián deja un perro muerto que Juan encuentra al salir de ésta.

Otra persona a la cual visita Juan es a Casildo, su gran amigo que lo recibe gustoso y le ofrece su casa y dinero. También ahí Julián va a provocar a Juan. Echa balazos. Casildo se enfurece y ante la impotencia de no poder ayudarlo por la parálisis de sus piernas, le dice a Juan que de una vez acabe con sus deudas y termine con los catrines de los Trueba.

Pedro sigue confundido por la sed de venganza de su hermano Julián, pero el padre de su novia Sonia (Blanca Sánchez) le cuenta la verdadera historia entre su padre y Sáyago: no hubo traición, pero sí una provocación como la que emprende ahora Julián. Ahora Pedro defiende a Juan y le dice que se vaya, pues le va a doler mucho si lo mata su hermano.

Sin embargo, después de un gran esfuerzo por parte de Juan de no caer en las provocaciones de Julián, llega el momento en que lo reta a duelo en el mismo lugar donde murió Raúl Trueba. Ahí, Juan mata a Julián y da la espalda a Pedro, mientras se aleja, para que el joven, desesperado, luchando con sus sentimientos, acabe abatiéndolo a tiros.

*Tiempo de morir* se basó en el guión, "El Charro", escrito por Gabriel García Márquez. De alguna forma, esta película se parece a la novela *Crónica de una muerte anunciada* en la inevitable muerte, a pesar de los esfuerzos de todo el pueblo para evitar el derramamiento de sangre.

Esta es una película en la que la gente no viene nunca, toda se va. El tiempo es importante, primero por recalcar los años que Juan Sáyago estuvo en la cárcel. La incesante cuerda que Juan le da a su reloj, siempre está checando que vaya bien. Cuando se pone los lentes lo envejecen. La declaración de amor de Juan a Mariana con veinte años de retraso. Pedro llama Viejo a Juan, refiriéndose a su edad y al tratamiento filial. Además los planos-secuencias ayudan a reforzar el tiempo. Los *espejos* serán, a partir de esta película, una constante en el cine de Ripstein.

La idea de cine en esta película es más cercana a una experiencia inmediata. Era el cine que perseguía a los personajes, captándolos en sus momentos de descuido. Por ello usa la cámara en mano, para perseguirlos y atraparlos en los momentos más sorprendidos. Realiza *travellings* circulares y rápidos alrededor de un personaje en tensión, largas panorámicas y complicados planos secuencia en interiores.

***Juego peligroso, HO*** (1966). Homero Olmos (Leonardo Vilar), publicista de televisión, viaja a Río de Janeiro cuando en la carretera se encuentra a una pareja de recién casados, Claudia (Julissa), todavía con el traje de novia, y Luis (Jefferson Dantas), cuyo auto se ha descompuesto. Mientras Luis se queda a esperar una grúa, Homero se ofrece a llevar a Claudia a la casa en donde ella pasará su luna de miel. Al llegar a la casa, Claudia no encuentra la llave, pero entran gracias a la ayuda de la policía, que queda satisfecha de reconocer al publicista. Después de varios incidentes Claudia cuenta a Homero que se casó por puro interés e inicia con Homero un romance que interrumpe la llegada de Luis. Este toma una foto a la pareja en disposición amorosa y Homero debe pagar el chantaje. Claudia y Luis vuelven a la carretera para cobrar una nueva víctima.





Para Ripstein esta es una película que se arrastra penosamente hacia la nada, hacia la estupidez y hacia el único cine que no debe hacerse nunca.

*Los recuerdos del porvenir* (1968) fue su segundo largometraje que filmó en Lagos de Moreno, Jalisco, cuando tenía 24 años. Fue una superproducción en la que intervino el actor italiano Renato Salvatori. Con esta película fue, por primera vez, víctima de la censura, pues el entonces director de Cinematografía, Mario Moya Palencia, se mostró intransigente para tratar en ese momento un tema alusivo a la revolución cristera, por lo que se convirtió a los cristeros en una facción de movimiento revolucionario de algunos años antes. Eso la volvió una película totalmente falsa, pero también una película ornamental, pues el peso de la decoración parece ser mayor que el del relato. Es una película fallida.

Relata cómo un destacamento federal al mando del coronel Francisco Rosas (actor italiano Renato Salvatori) llega a un pueblo a reprimir a los revolucionarios. Para escándalo de la población, Rosas trae a su amante Julia Andrade (Susana

Dosamantes), y también sus oficiales, entre ellos, el teniente Flores (Pedro Armendáriz) se hacen acompañar de mujeres.



Isabel Moncada (Daniela Rosen), hermana de los revolucionarios Nicolás (Julián Pastor) y Juan (Michel Strauss), se siente fuertemente atraída por el coronel Rosas. Éste no conmueve con su pasión a Julia y deja que hulla con Felipe Hurtado (Claudio Obregón) y reprime cruelmente a la población. Hace matar a Juan y manda fusilar a Nicolás. Ante esto Isabel se entrega al coronel y logra que le perdonen la vida a su hermano. Desesperado, Rosas se va del pueblo y, al intentar seguirlo, Isabel queda convertida en una piedra.

*La hora de los niños y varios cortos.* La hora de los niños fue filmada en 1969, cuando Ripstein, junto con otros directores –Felipe Cazals, Tomás Pérez Turrent, Pedro Miret y Rafael Castanedo- decidieron fundar una pequeña compañía de cine llamada Cine Independiente de México. La cual contaba con un presupuesto aproximado de unos 60 mil pesos, que eran unos cinco mil dólares.

ESTA VEZ NO VENE  
SALIR DE LA SALÓNICA



Fue filmada en blanco y negro con planos muy largos. Relataba una anécdota en la vida de una familia que ya estaba empezada y que terminaba antes de que acabara, era un *slice of life*, un trozo de vida. La historia cuenta que para salir de noche, el matrimonio Moncada deja a su hijo Tom (Bebi Pecanins) al cuidado de un payaso (Carlos Savage) de alquiler. El payaso intenta de mala gana entretener al niño contándole cuentos y leyéndole la noticia periodística del naufragio del Titanic, a la vez que se preocupa de su salario. Al fin, después de varias horas, el payaso, desinteresado del niño, toma como garantía de pago un cuadro de La Última Cena y se va. Tom ve por la ventana cómo el payaso se guarece de la lluvia en el quicio de una puerta, en la calle.

Los otros cortos que filmó fueron:

*Crimen* (1970), *La belleza* (1970), *Exorcismo* (1970) y *Autobiografía* (1971). En *Crimen* vemos dentro de una casa rústica, una mujer (Dunia Zaldívar) desnudándose lentamente frente a un hombre sentado (Mario Castellón Bracho). Afuera un hombre (Carlos Castañón) se acerca con una escopeta, se sienta y espera un rato. Primero sale la mujer, entonces el de la escopeta dispara sobre el otro hombre cuando éste sale de la casa. En este cortometraje hay planos largos y fijos y no hay diálogo. En *La belleza*, Ripstein logra conceptualizar el término y sus acepciones personales



sobre la belleza. Tiene una duración de 17 minutos. Vemos a un hombre (Pedro Armendáriz Jr.) esperando a su mujer (Lucía Gómez de Parada) mientras se maquilla frente al *espejo*.

En *Exorcismo* llega un hombre a una carpintería y toma una taza de café; a su vez una mujer se asoma por la ventana, camina pegada a una pared y llega al cuarto donde está el hombre. Se pone de espaldas a la cámara y se quita los calzones, sin que la cámara lo pueda ver. El otro corto, *Autobiografía*, Ripstein se filma a sí mismo, lo vemos primero de frente, de perfil hacia la izquierda y hacia la derecha, al final de espaldas.

*Q.R.R* (quien resulte responsable) es un documental sobre ciudad Nezahualcóyotl, formado por entrevistas que Gustavo Alatraste y Arturo Ripstein hicieron a habitantes del lugar, cuando sólo tenía 750 mil habitantes. Era una visión panorámica del lugar, se filmó en 16 mm. Y en blanco y negro.

Después de un incendio, apagado con baldes de tierra, debido a la falta de agua, la cámara nos muestra una concentración de habitantes que escucha al representante de la autoridad: el gobierno del estado de México promete procesar a quien resulte responsable del fraude que consistió en vender y fraccionar terrenos sin cumplir con los servicios mínimos de agua y drenaje.

El documental nos muestra también la escena de un matrimonio forzado por la policía, el despertar de un joven, la detención de unos muchachos por estar fumando marihuana, una fiesta de quince años, lucha libre, entre otras.

*El naufrago de la calle de la Providencia* es un mediodocumental realizado en 1971. Es un documental sobre Luis Buñuel, el cual está formado por testimonio y entrevistas del propio cineasta, sus colegas y amigos.



Describe la casa y a Buñuel preparando un martini. Aparece Carlos Fuentes a cuadro, la actriz Lilia Prado, el escritor Pedro Miret, el editor Carlos Savage y la esposa de Buñuel, Jeanne Rucar. Vemos también algunos fragmentos de sus

películas: *La edad de oro* (1930), *Un perro andaluz* (1928), *El ángel exterminador* (1962), *Ensayo de un crimen* (1955), *Él* (1953), *Nazarín* (1958).

Afuera es feo: Porvenir.

*El castillo de la pureza* filmada en 1972, con argumento del propio Ripstein y José Emilio Pacheco, se basó en un testimonio verídico de un señor que encerró a su familia por dieciocho años.

La película comienza con la descripción de la casa, una casa en la que sólo entra la lluvia. Nos muestra a Gabriel (Claudio Brook) y a sus tres hijos –Utopía, Porvenir y Voluntad-, en la producción de raticida. El primer castigo que vemos es para Voluntad (Gladys Bermejo), quien por descuido o distracción tira la jaula de una rata. Por ello, su padre la encierra.

Frente al espejo, un *close up* de la boca pintada de Beatriz (Rita Macedo) muestran a la madre, un tanto ociosa y aburrida.

Durante el descanso a que tienen derecho, los hijos juegan y disfrutan de la lluvia, que a lo largo del filme vemos que es lo único que pueden disfrutar, ese algo que viene de afuera.



Ni en la comida, ni durante el trabajo los chicos pueden hablar, pues para Gabriel es una imprudencia. Asimismo, los obliga a ejercitarse y a estudiar. La madre les lee una leyenda Solar mientras que el padre les comenta las máximas de autores consagrados. La distracción de Porvenir (Arturo Beristáin) molesta a su padre y es encerrado.

Gabriel y Beatriz duermen en cuartos separados, y cuando él se acerca a ella, movido por el deseo, lo rechaza. Él se enoja y le reprocha haber tenido otros hombres antes de que se conocieran y como castigo la manda a sus quehaceres domésticos. El reproche siempre está ahí, cada vez que se le acerca, los celos terminan dominándolo y hasta amenaza con matarla. Arrepentido se arrodilla frente a Beatriz. Pero al final, por sus enojos y sus celos terminará comiendo solo frente al retrato de su madre.

Así vemos que la familia está llena de prohibiciones y castigos que el padre impone, mientras que él, en la calle, rompe con ellas al comer carne o pedirle a una chica que se acueste con él y al acostarse con una prostituta.

Cuando después de que Gabriel les promete a sus hijos que ya no habrá más regaños, el despertar sexual de Utopía (Diana Bracho) y Porvenir en el coche viejo que está en el patio, repugna a Gabriel quien los sorprende, los golpea y los encierra. Por otro lado, el coqueteo del Inspector (David Silva)<sup>52</sup> con Utopía no pasa desapercibido para Gabriel, quien enfurecido corta el pelo a su hija.

La neurosis del padre aumenta día con día, las amenazas de muerte tienen atemorizados a los hijos. Por ello, Utopía, escribe una carta denunciando a su padre.

La carta nunca llega a su destino. Otra circunstancia muy distinta, el permiso para la fabricación de raticidas, hará que la policía entre a la casa de Gabriel y éste movido por sus temores amenace con matar a su familia si no se van.

---

<sup>52</sup> David Silva en el papel del Inspector es, curiosamente, un señor que irrumpe dentro de una casa para alterar el orden, como en *Una familia de tantas*, sólo que en lugar de vender aspiradoras, como en la película de Alejandro Galindo, pide licencias para que el dueño de la casa vendiera venenos. Y digo curiosamente porque a Ripstein le gustaba repetir actores haciendo el mismo papel que lo había hecho glorioso, tres mil años después.

Gabriel es arrestado y la familia regresa a su casa.

Para la lluvia, Ripstein dice que tuvieron que usar un complejo aparato de hacer lluvia. Como la casa era un set, se podía colocar la cámara en cualquier lugar y ahí mismo caía la lluvia gruesa o fina y con cierto movimiento.

Para Ripstein su cine no tiene ningún propósito más que el de entretener. Sin embargo, *El castillo de la pureza* fue útil para unas pozoleras de Santa María la Rivera, pues estaban prisioneras dentro de una casa, las alquilaban como sirvientas y después no las dejaban salir jamás. Una era madre de un hijo, y éste las utilizaba para envasar pozole en unas bolsitas de plástico. La única diversión de ellas era ver televisión los sábados por la noche. Ahí vieron esta película y se les ocurrió la idea de mandar mensajes dentro de las bolsas de pozole y echarlas para afuera. Y fueron atendidas.

*El Santo Oficio* (1973) relata que en la capital de la Nueva España, a fines del siglo XVI, se culpa de una epidemia a los judíos. El punto de partida es la muerte del padre. El funeral revela la coexistencia de dos religiones: la judaica y la cristiana. Así el fraile dominico de nombre Gaspar Carvajal (Peter González) se da cuenta que su familia –su madre Francisca (Ana Merida) y sus hermanos Baltasar (Arturo Beristáin), Luis (Jorge Luke) y Mariana (Diana Bracho)–, practica ritos judíos y los denuncia a la Santa Inquisición.

Las autoridades proceden al arresto y sólo Baltasar logra huir. A Francisca la llevan al interrogatorio y al tormento, mientras a Mariana la violan los guardias. Luis es encerrado en un calabozo y después adopta una identidad mística.

Como reos primarios, la familia Carvajal escapa a la hoguera. Todos deberán respetar la ley del silencio sobre el Santo Oficio.





Luis es obligado a servir en el manicomio de San Hipólito. Inicia una relación tormentosa con Justa Méndez (Silvia Mariscal), una mujer pública. Él rechaza el intercambio sexual y para asegurar su castidad va al bosque y se hace la circuncisión. Después de ser atendido y cuando está mejor regresa al trabajo.

Las ceremonias clandestinas se siguen haciendo en casa de Francisca. Luis sigue diciendo que su religión es la única. Por ello es delatado y no escapa al temible potro de los inquisidores. Así denuncia a su madre y hermana. Finalmente, denuncia a muchos otros judíos.

Al final son condenados en la hoguera. Antes de morir, Luis inicia su rezo judío.

Nuevamente Ripstein trabaja junto con José Emilio Pacheco en el guión. Para la realización del filme se realizaron encuadres muy cerrados debido a que es muy difícil poner en exteriores el México del siglo XVI.

*Los otros niños* (1974) y *Tiempo de Correr* (1975). *Los otros niños* es un documental que hace la denuncia del sistema de educación especial en México. El documental es bastante escalofriante, pero lo singular del documental es la cifra que dio la Secretaría Educación Pública, de que en el año escolar 72-73, de una población de un millón 800 mil niños con problemas de educación especial, se

habían tratado sólo ocho mil y pico casos. Esto hizo que el documental se congelará. No se exhibió jamás.

*Tiempo de correr* es un corto documental sobre la impartición de la educación física en las secundarias de México. Además de mostrar a niños haciendo gimnasia, entabló polémica entre los instructores de la materia, pues aseveraban que la educación física es la única que tendría que darse en las escuelas, porque sin educación física el estudio de la gramática española era absolutamente obsoleto.

Otros de los cortos patrocinados también por Cine Difusión de la SEP fueron: *Matemáticas, Español, Ciencias Naturales y Ciencias Sociales*. En ellos mantuvo la cámara fija.

*Foxtrot* (1975) cuenta la historia de un conde rumano llamado Liviu Milescu (Peter O'Toole) que compra una isla solitaria para refugiarse de la 2ª Guerra mundial (corre el año 1938). Allí, el conde Liviu y su mujer, Julia (Charlotte Rampling), viven con todas las comodidades. Siempre están bailando, les gusta escuchar el foxtrot, como si esto los uniera más.

Liviu es un hombre enfermo y hasta débil físicamente. Él sufre porque la amante que tuvo se suicidó y él se siente culpable. En la isla la ve constantemente caminando por la playa. Este remordimiento es una pequeña astilla que lastima la relación con su actual esposa.

Pasado un tiempo reciben la visita de un yate en el que viaja la primera esposa del conde, Alejandra (Helena Rojo) y su actual marido Paul (Claudio Brook). Alejandra le dice que todavía lo ama y que si no la hubiera dejado, no tendría ese tipo de amigos, los cuales se divierten cazando a los animales de la isla. Después de una fiesta orgiástica, los visitantes se van y se sabrá después que han muerto en su yate víctimas de la peste.



Los de la isla se quedan en calidad de náufragos, con provisiones insuficientes. Entonces deciden racionar las cosas pero igual para todos. Así que empiezan a compartir la mesa con Larsen (Max Von Sydow), el administrador y el sirviente Eusebio (Jorge Luke). Larsen dice que ahora ya todo es de todos, viendo a Julia.

Una mañana Liviu encuentra a Julia llorando y ella le dice que Larsen la violó, que lo vaya a matar. Pero el miedo no lo deja llevar a cabo su idea y Julia se enoja con él. Entonces le pide a Eusebio que la defienda.

Larsen termina convenciendo a Eusebio de que él sólo es un sirviente, entonces desiste y no lo mata. Ahora la guerra es de ellos contra Liviu y Julia. Se vigilan, se disparan, se acechan para ver quién puede matar a quién.

Tras varias riñas, Julia se mete al mar y su cuerpo es encontrado en la playa. Liviu mata a Eusebio y a Larsen. Lleva a Julia a la casa, la acuesta en el sillón y enciende un puro mientras se escucha el foxtror que solían bailar.

*Foxtror* es una historia que nos muestra unos personajes privilegiados por su dinero y sus sirvientes que huyen de la guerra y acaban demostrando que la guerra está en ellos y acaban destruidos.

*Foxtror* se filmó en Cabo San Lucas, salvo los interiores del barco y de la casa, pues esto se filmaron en los Estudios Churubusco.

Para esta película Ripstein uso algunas disolvencias, aprovechando las facilidades técnicas que existen en Hollywood. En ese momento eran difíciles de realizar en México, porque no existía equipo técnico humano que realmente diera un buen servicio para hacerlas.

“Entrar al laberinto es fácil, salir es prácticamente imposible”<sup>53</sup>

*Lecumberri* (1976) y *otros documentales*. Es un documental de encargo sobre la cárcel de Lecumberri, que estaba a seis meses de su clausura y también por el hecho escandaloso de la fuga de Silicia Flacón y tres cómplices que hicieron un túnel por el cual escaparon. Hace una introducción con fotografías y documentos de lo que era exactamente el edificio de Lecumberri: cuándo se había construido, su costo, fecha de inauguración y una breve historia de su existencia de 1900 a 1976.

El documental describe las actividades colectivas o individuales de los presos. También muestra la corrupción que privaba en la penitenciaría. Ripstein fue amenazado de muerte en tres ocasiones, por medio de notas. Las crujías estaban gobernadas por los mismos presos. Eran los reos más feroces que tenía a otros bajo su control. Mientras más dinero se tenía, mientras más posibilidades se tenía de pagar, sobornar y comprar el camino, menos los molestaban, pero nadie se escapaba de ser tratado con rudeza en Lecumberri.

En la cárcel se pierde la identidad, pero cuando algunos de los reos son filmados se tapaban la cara, pues decían que no querían más publicidad de la que ya les había hecho la prensa cuando los metieron presos, pero que no olvidaban sus glorias en la delincuencia.

Muestra como la penitenciaría de Lecumberri era igual a la Santé de París, basada en el mismo sistema panóptico, es decir, un eje central desde el que se podía observar todas las crujías desde un mismo punto.

---

<sup>53</sup> Arturo Ripstein, citado por GARCÍA RIERA, Emilio, *Op. cit.*, p. 179.

Cuando filmaban, muchos presos hacían una especie de exhibicionismo ante la cámara. Así que para que las tomas fueran lo más natural Ripstein y el fotógrafo se comunicaban por *walkie talkies*. También para que los reos se acostumbraran a su presencia llegaban unos 40 minutos antes de filmar para conversar con los presos un rato y después se habituaban a su presencia.



Cuando se filma a los presos políticos, Ripstein cuenta que éstos le confesaron que lo iban a secuestrar junto con su equipo de trabajo. Los iban a liberar a cambio de otros reos.

El guión de este largometraje fue posterior a la filmación; antes sólo se tenía una idea, un proyecto. La filmación duró ocho semanas, en los que muchos días no salían de la cárcel para registrar lo que exactamente pasaba en ese lugar. Se utiliza principalmente la cámara en mano y algunos *dollies*, cuando los presos están formados en algún sitio determinado, ponían rieles para ir para adelante y para atrás. Tiene muchas tomas largas que dan la impresión de eternidad, de suspensión del tiempo.

Otros documentales que hizo son:

*El borracho* (1976), es un documental de media hora sobre el problema de alcoholismo en México, ilustrado con borrachos elegantes hasta borrachos de cantina y de los lugares donde están los borrachos de Garibaldi.

*La causa* (1976) se llamó originalmente *Tres preguntas a Chávez*. Fue un documental en el que Ripstein entrevistó al líder campesino César Chávez en California.

FAUSTO: ...Dime, ¿dónde queda el lugar  
que los hombres llaman infierno?  
MEFISTÓFELES: Debajo del cielo... En las  
entrañas de estos elementos...  
el infierno no tiene límites... es  
aquí donde estamos y aquí...  
tenemos que permanecer.<sup>54</sup>

Otra de las películas dirigidas fue *El lugar sin límites* (1977). Esta es una adaptación de la novela de José Donoso. Luis Buñuel había adquirido los derechos para hacerla, pero al no encontrar el reparto adecuado, abandonó el proyecto. Ripstein quería hacerla, habló con Rodolfo Echeverría y accedió a comprar los derechos. Manuel Puig colaboró con la primera versión del guión, pero como el tema era básicamente sobre un homosexual, decidió dejarlo para que no lo calificaran como un escritor homosexual. A la colaboración del guión se unieron después José Emilio Pacheco, Cristina Pacheco y Carlos Castañón.

La película trata de un homosexual *La Manuela* (Roberto Cobo) que vive en el burdel pueblerino, dirigido por su hija La Japonesita (Ana Martín), y teme el regreso del joven Pancho con quien tuvo un altercado. Manuela se angustia y se empeña en arreglar el vestido rojo que Pancho (Gonzalo Vega) le rompió. Aunque también dice que le gustaba por muy hombre.

---

<sup>54</sup>Cita del Doctor Fausto de Marlowe, en la voz de Juan Ángel Martínez y Arturo Ripstein, utilizado como epígrafe de la película.

El pueblo El Olivo es un lugar donde la gente se ha ido a vivir a otra parte, porque desde hace años Don Alejo (Fernando Soler), el cacique del pueblo, mantiene cortada la electricidad, comprando así cada una de las casas para vender el pueblo a un consorcio. La casa que le falta comprar es el burdel.



Pancho tiene una relación tensa con su padrino Don Alejo, pues desde niño ha visto por él. Acompañaba y jugaba con la hija del cacique. Ahora Don Alejo manifiesta amargura y decepción porque el muchacho no supo o no quiso aprovechar la oportunidad de estudiar y ocupar el puesto del hijo varón que nunca tuvo. Le reprocha no haberlo pasado a saludar y le cobra una deuda. Frente a otros lo sigue tratando como a un niño, le grita, lo infantiliza y lo humilla. Pero además le advierte que no moleste a La Manuela.

La Japonesita lo ve todo y al acercarse lo encuentra llorando. La humillación se convierte en furia y le dice que no es un mal agradecido. Ella, excitada, toca su pene a través del pantalón, pero él la amenaza si cuenta que lo encontró llorando.

Octavio (Julián Pastor) vio la humillación que Don Alejo le hizo a su cuñado Pancho y sólo porque en su familia no hay mentirosos, lo ayuda. Entre ellos hacen bromas y Pancho dice que de quien está enamorado es de La Manuela y no de La Japonesita.

La acción retrocede al tiempo, un flash back en donde La Japonesa, madre de La Japonesita, concibió a ésta para ganar una apuesta a Don Alejo: ser la dueña del burdel en propiedad.

La Japonesa seduce a La Manuela con una propuesta de sociedad compartiendo la propiedad del burdel. La Manuela le dice que la quiere mucho. La Japonesa le advierte que no se vaya a enamorar de ella porque los hombres son todos brutos y más vale que sea loca. Además las amigas no se acarician entre ellas.

La acción vuelve al presente. Pancho y Octavio van al burdel a festejar el saldo de la deuda con Don Alejo. Ahí Pancho tiene otro acercamiento con La Japonesita. Bailan, él quiere hacerla gritar para desquitarse de que lo hubiera sorprendido llorando. Consigue humillarla. Desde lejos, La Manuela ve cómo su hija es maltratada por Pancho. Esto le da el valor de aparecer vestido de andaluza y bailar ante él "La leyenda del Beso". En su actuación La Manuela logra que Pancho baile con ella y la bese. Octavio lo ve y se lo reprocha. Furioso por haber sido sorprendido, Pancho y Octavio persiguen a La Manuela por la calle y la matan a golpes.

En este filme el color rojo es el predominante. Muchos de los planos son fijos.

"Este amor ya no tiene regreso,  
es como si hubiéramos matado a alguien  
y ya no tiene remedio"<sup>55</sup>

***La viuda negra*** (1977). La huérfana Matea (Isela Vega) criada en un ambiente religioso entra al servicio del cura pueblerino Feliciano (Mario Almada) como ama de llaves. Ursula (Hilda Aguirre) una señorita respetable, se encela de Matea, pues

---

<sup>55</sup> Confesión de Matea al padre Feliciano.



ella está enamorada del padre y se le ofrece en varias ocasiones, pero siendo rechazada siempre por el sacerdote, pues no lo hará caer en pecado.



Matea se resiste al acoso amoroso del médico Leonardo (Sergio Jiménez). Resentido por tal rechazo hace correr el rumor de que el cura y su ama de llaves son amantes. Varias personas del pueblo exigen la expulsión de Matea, pues los rumores los perjudican. Esto junto con la soledad de Feliciano, acaban por empujarlo a los brazos de su ama de llaves. Ambos copulan en cualquier lugar y a cualquier hora. Él ya casi no va a la iglesia y la puerta parroquial está siempre cerrada. En confesión Matea le dice al padre que está enamorada.

Feliciano cae enfermo pero el médico y las damas se niegan a ayudarlo. Matea acusa a Dios, culpable de haber permitido que él la amara. Ella lo cuida en la agonía, le da los santos óleos y lo entierra, entonces ella ocupa su lugar en la iglesia. Nadie se atreve a oponerse a esa usurpación, pues Matea es dueña de todos los secretos de confesión de los vecinos que Feliciano le comunicó al morir. Sin embargo, cuando en el templo está el pueblo reunido, Matea comienza a decir los secretos de cada uno

en voz alta, ellos comienzan a reír a carcajadas, le dicen que está loca y salen de la iglesia. Matea se queda sola en el templo.

*La viuda negra* es una película que crítica a la iglesia y a sus sacerdotes. Ellos que finalmente son también hombres que sienten y que por lo tanto no están alejados del deseo y la soledad. Hombres que son los seres más inútiles de la creación, metiéndose en lo que nos les importa, cuando la verdad es que deberían justificarse trabajando, tal y como lo dice el padre Feliciano

El guión de *La viuda negra* basado en la obra teatral de Rafael Solana *Debiera haber obispos* era un guión infilmable. José Luis García Agraz, Félix Martín y Ripstein se juntaban en el hotel donde vivían para leer el guión. Al día siguiente les daban papelitos a los actores con la idea general de lo que se tenía que decir en el diálogo y sobre eso se filmaba. Es una película que se filmó rigurosamente sin guión<sup>56</sup>. La provocación contra la Iglesia ocasionó que la película tuviera que esperar siete años hasta que la censura la admitiera, con leves correcciones.

Aunque la mona se vista  
de seda, mona se queda.

*Cadena Perpetua* (1978). La película inicia con el asalto a un cobrador por dos jóvenes. La intervención de un policía redundante en la muerte de uno de los raterillos. El Gallito (Roberto Cobo), el encubridor le ordena esconderse al sobreviviente. Luego conversa con Javier Lira (Pedro Armendáriz Jr.), otro cobrador del mismo banco, que le había pasado el dato por estar necesitado de dinero. Lira se arrepiente, pues dice que está regenerado. En el banco, sus compañeros de trabajo, entre los que se encuentra la misma víctima del asalto, no sospechan de él, quien además mantiene excelentes relaciones con el patrón, el señor Romero. Sus compañeros lo invitan al partido de fútbol de México contra Alemania, pero Lira les dice que no puede ir, pues su mujer está por dar a luz.

---

<sup>56</sup> GARCÍA RIERA, Emilio, *Ibidem.*, pp. 202-203.

Al salir de una tienda en donde efectuó un cobro, la huida de un ladrón remite a un *flashback*: vemos a “Tarzán” Lira cuando era un raterillo y padrote. Regresa del *flashback*. El comandante Burro Prieto (Narciso Busquets) lo reconoce en la calle y lo sube a su auto. Otro *flashback* vemos al comandante golpeando a Lira por asaltar casas. Ahora un *flashback* sobre el *flashback* muestra el robo de Lira de cinco abrigos y cuando se acuesta con la sirvienta. Termina el *flashback*.



El comandante y otro policía llevan a Lira a las afueras de la ciudad, al interior de un monumento. Ahí, Burro Prieto le pregunta si ha tenido tentaciones, a lo que Lira contesta: “ya soy otra persona”. Ambos golpean a Lira, el comandante le dice que de ahora en adelante deberá darles 600 pesos diarios.

A partir de ese momento la voz interior acompaña los pasos de Javier. Cuando va en el autobús de regreso a la ciudad, escuchamos a otros hablar nuevamente del fútbol: “esta vez México sí tiene posibilidades de ganar”. En el camino vemos otro *flashback*: a Lira en las Islas Marías, donde cumplía una condena. Allí hizo amistad

con el Cabo Pantoja (Ernesto Gómez Cruz), que lo sacó del duro trabajo en las salinas y le brindó sus confidencias y tragos. Después de una borrachera la mujer del Cabo (Pilar Pellicer) se entrega a Lira. El Cabo se entera y apuñala a Lira, pues está más ofendido por la traición del amigo que de la mujer. Acaba el flashback y observamos a Lira angustiado y preocupado porque el comandante Prieto le quito dinero que pertenece al banco. Busca a su jefe por todas partes sin lograr encontrarlo, pues es viernes por la tarde.

Entonces busca al Gallito quien le aconseja que mejor pague, pues de eso ya no es fácil salirse. “Nada es gratis en esta vida y si no le entras te friegan”.

En la calle le reclama a Dios por no ayudarlo a seguir por el camino del bien. Se dice a sí mismo que ya se chingó, que él quería regenerarse y ahora nadie le creará lo del robo. Así, a la entrada del estadio donde se celebrará el partido internacional de fútbol, Lira, con la seguridad de antaño, roba la cartera a un aficionado mientras se oyen las porras: “México, ra, ra, ra”.

Aquí vemos a un personaje Tarzán Lira en el que su presente está determinado por su pasado que se resiste al cambio, a un nuevo comportamiento. Creyó que podía cambiar de personalidad como cambiar de ropa. Cadena perpetua “muestra que el hombre no se hace sino que nace, no se transforma sino que se perpetúa, no se produce sino que se reproduce”<sup>57</sup>. Su vida vuelve al punto de partida: el robo; incapaz de salir de su pasado circular.

El conflicto de la película está centrado en los hombres: una masculinidad en crisis. Amigos o enemigos, relaciones masculinas que se guían por la competencia y manipulación.

Todos los hombres con los que se cruza Javier Lira están interesados en el partido de fútbol entre México y Alemania. El fútbol es un deporte y afición masculino.

---

<sup>57</sup> PARANAGUA, Paulo Antonio, *Op. cit.*, p. 145.

Tarde o temprano el bien  
todo lo alcanza: Alejandra.

*La tía Alejandra* (1978). Al morir su madre, la soltera Alejandra (Isabela Corona), ya anciana, va a vivir a la capital con su sobrino Rodolfo (Manuel Ojeda), que habita con su esposa Lucía (Diana Bracho) y sus hijos María Elena, de trece años, Andrés de once y Martha de nueve.

Alejandra pide la llave de su cuarto, el que ocupaba Malena, diciendo que le gusta estar encerrada. Se ofrece a ayudar a la sobrina que piensa estudiar ciencias químicas, pues es una experta en la materia. Pero le dice que estudie en una escuela privada, así que para ayudar en ese y otros gastos, pone su dinero a disposición.



Lucía se entusiasma con el ofrecimiento, pero Rodolfo se siente mal. A partir de ahí en la casa comienzan a suceder cosas extrañas provocadas por las brujerías que Alejandra realiza en su cuarto: temblores, vidrios rotos.

La tía aconseja a Rodolfo de que deje la oficina y se dedique a fabricar cajas de música, como antes, pues además ella lo respaldará económicamente. Al dejar el trabajo, Lucía se molesta con su marido, pues ahora tiene que pedirle dinero a la tía.

Después del accidente que sufre la tía por culpa de los patines de Andrés, va al hospital. A su regreso provoca la muerte de Andrés haciéndolo subir con los patines puestos la escalera y caer de ella.

Como María Elena odia a su tía, le arroja a la cara una taza de agua hirviendo. Después muere en un incendio provocado por la tía.

Rodolfo deja el trabajo y borracho en una noche de tormenta saca a la tía a la calle. Lucía se compadece y la reinstala. La tía mata a su sobrino ahogándolo misteriosamente en su cama.

Lucía se da cuenta y manda a Martha con unos parientes a Guadalajara, acompañada por el médico de la familia. Mata a la tía. Pero al regreso del médico se da cuenta que él también es brujo. Lucía comprende que ha perdido la batalla.

Esta película, contraria al *Castillo de la pureza* en donde la idea era la preservación de la familia, está en contra de cualquier forma de unión. Vemos una crisis familiar pero en el aspecto económico.

*La ilegal* (1979). Claudia Bernal (Lucía Méndez) es una joven mexicana encarcelada por estar ilegalmente en Estados Unidos. En *flashback* cuenta su llegada a Los Angeles, embarazada de su amante Felipe (Pedro Armendáriz Jr.), quien está casado, así como el motivo de su encarcelamiento. Claudia es deportada y su hijo



queda bajo la custodia de Felipe. Claudia hace todo lo posible por regresar a Los Angeles. Trabaja en un cabaret, pero es denunciada por ilegal. Claudia rapta a su hijo y huye, pero es apresada cuando cruza el río. Arrepentida cuenta toda la verdad a Felipe, éste le pide perdón pero Claudia lo rechaza e indica que responderá al amor de Gabriel Ramírez (Fernando Allende), abogado del consulado de México.

Esta película es el lanzamiento estelar de Lucía Méndez, pues está totalmente estelarizada por ella, casi no hay un sólo *plano* en la película en el que ella no aparezca.

**La seducción** (1979). En Jalisco, durante la guerra cristera, Isabel (Katy Jurado) usa a su hija Mariana Sampedro (Viridiana Alatríste) de carnada amorosa para capturar soldados federales y matarlos. Quienes los matan son los cristeros a las órdenes de Rómulo (Noé Murayama), amante de Isabel. Cuando la guerra termina Rómulo mata a sus patrones e instala a Isabel y a su hija. A la llegada del coronel Felipe Cuéllar (Gonzalo Vega) se enamora de Mariana y declara que se quiere casar con ella. Él se emborracha. Llega Rómulo con su gente y Felipe creyéndose traicionado mata a Mariana. Después llega el coronel con sus tropas, Rómulo e Isabel mueren. El coronel revela a Felipe que fue Mariana, quien con su aviso lo salvó.



La realización de esta película surgió a partir de que le ofrecieron a Ripstein filmar *La casa que arde de noche*, una novela de Ricardo Garibay. Conacine le advirtió que a ese guión no se le podía modificar ni una coma. Pero el guión de Garibay seguía sin aparecer. Fue cuando Ripstein propuso filmar un guión de una historia de Heinrich von Kleist. Sin embargo el director de Conacine había ofrecido a Margarita López Portillo filmar una nueva versión de Rosita Alvérez. Y aunque Ripstein se rehusó al principio, para salir del aprieto, hizo que los personajes se pusieran a cantar Rosita Alvérez.

En este filme vemos nuevamente el uso de *espejos*.

*Rastro de muerte* (1981). Alberto Villamoza (Pedro Armendáriz Jr.) es un joven licenciado capitalino que es enviado a Mérida como delegado del gobierno federal, presidido por Emilio Portes Gil. Para tener el poder que ambiciona, se corrompe en la primera oportunidad. Repentinamente se enamora de Diana del Valle (Aline Davidoff), aristócrata, hija de una de las familias más decadentes de Yucatán.





Mientras tanto, el gobernador del Estado es derrocado por una conjura militar, Villamoza es elegido sucesor. El amor por Diana y su intempestivo acceso al poder, lo hace perder la cabeza. El complot en su contra no tarda en producirse. Diana se entrega a un comerciante turco a cambio de que consiga un salvoconducto para Villamoza. Así sucede, pero Alberto no queda contento con su destierro y regresa de incógnito a Mérida.

*Rastro de muerte* es un guión de Mercedes Manero, de su propia novela homónima. Ripstein comenta que la película no tenía asidero. Fue un trabajo amargo, con un resultado pésimo. Es una película que nunca debió hacer, pues no estaba seguro del guión. A la segunda semana de rodaje vino la amenaza de despido y con ello, la amonestación de no cambiar ni una coma del guión, por lo cual tuvo que hacerlo exactamente como se lo habían entregado.<sup>58</sup>

*El otro* (1984). El novelista Tavares (Ignacio López Tarso) pasa unos días en la hacienda de su rico amigo Heredia (Abel Salazar). En el tren, Tavares se interesa por una joven aparentemente perturbada. Ya en la hacienda, a petición de su amigo, el novelista deberá enterarse de qué pasa con el hijo de Heredia, Armando (Rafael Sánchez Navarro) a quien no encuentra, pero sí el diario de Luis (Juan Ignacio Aranda), su amigo. Al leer el diario, el novelista cree identificar a la joven del tren con Claudia (Aline Davidoff), por cuyo amor hay un conflicto entre Armando y Luis. Después Tavares descubre muerto a Armando en un lago, se ha suicidado.

La llegada del verdadero Luis acaba por revelar a Tavares que fue el propio Armando quien descubrió el diario para que lo leyera el novelista. Armando se suicidó porque el verdadero Luis le ganó el amor de María Linares (Patricia Rivera), esposa ahora de un taxista. El falso Luis es Alfredo, que se va en el tren con la joven de apariencia perturbada.

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 257-259.



*El otro*, al igual que *Los recuerdos del porvenir*, son películas de las que Ripstein se siente arrepentido de haber hecho, pues fueron guiones que no comprendía, que no le interesaban y que no podía sacar adelante.

Aquí no vale rajarse: La Caponera.

*El imperio de la fortuna* (1985). Esta fue la primera vez que trabajaron juntos Paz Alicia Garcíadiego y Arturo Ripstein. El guión de Paz Alicia está basado en la novela *El gallo de oro* de Rulfo.

Dionisio Pinzón (Ernesto Gómez Cruz) es pregonero en un pueblo de México, su mano seca lo ha privado casi de todo y vive miserablemente al amparo de su madre. Pero en la feria que llega a San Miguel del Milagro lo contratan como gritón del palenque. Un gallo dorado queda malherido. Pinzón lo lleva a su casa, pero a medida que da vida al animal, su madre va muriendo. Desolado, entierra a su madre junto a su choza y como nadie lo ayuda, jura venganza al pueblo.

Inicia su carrera en los palenques, se enamora de Bernarda Curiño, La Caponera (Blanca Guerra). Ella y su amante Lorenzo Benavides (Alejandro Parodi) lo convencen de que trabaje como soldador de gallos. Después, Lorenzo, su ahora protector, le revela los secretos de los naipes. Su pericia y fortuna se acrecientan.

Él regresa al pueblo para honrar a su madre. Un día se encuentra en el camino a La Caponera y se casan. Vagan por las ferias. Mientras él gana fortunas, ella está encerrada, pues es el talismán que hace ganar a Dionisio. Así todas las noches es lo mismo hasta que La Caponera se fastidia y trata de escapar junto con su hija (Zaide Silvia Gutiérrez). Pinzón las hace regresar.



Su hija, la Pinzona seduce a un hombre por dinero. La Caponera agoniza y el Pinzón lo pierde todo. La pateo y le reclama que no le haya avisado que estaba muerta: “la cabrona de tu madre se murió y yo seguí jugando” le dice a la pinzoncita. Después de un rato, él va al cuarto saca la pistola y se mata.

Su hija los entierra juntos. Ella abre la feria cantando las viejas canciones de su madre.

*Las familias son liendres,  
puras liendres: Matilde.*

***Mentiras piadosas*** (1988). Israel Ordoñez (Alonso Echánove) es un comerciante de herbolaria en el centro de la ciudad. Su esposa Pilar es costurera y de sus tres hijos

uno es ciego. Su amigo de la infancia, Matilde (Ernesto Yáñez), maricón y trabajador del Museo de Cera de la ciudad, construye una maqueta de Tenochtitlan que piensan vender a un museo fantástico en los Estados Unidos por medio de un grupo de farsantes y estafadores. Israel piensa que esto lo sacará de las penurias económicas.

Una día llega Clara Zamudio (Delia Casanova) al local de herbolaria para hacer una inspección de salubridad. Desesperado y tratando de evitar una multa, Israel seduce a Clara. Le hace una limpia y le lee las cartas. En ellas le dice que tiene problemas en el alma, pero que hay amor y prontito. Se le insinúa y después de varias visitas de Clara al local, acepta la propuesta amorosa de Israel. Se hacen amantes.

Así, mientras vemos a Clara y a Israel en una relación profundamente apasionada, los vemos por separado con sus respectivas familias. Israel discute con su esposa Pilar (Luisa Huertas) por dinero y acaban peleándose. Siempre vemos a la familia en la cocina, comiendo y mirando la televisión. A Clara con Ramiro (Fernando Palavicini), su marido que hace pelucas para el cine, haciéndose el desentendido con los pretextos que ella le da para verse con su amante.



Después de un tiempo dejan a sus respectivas familias para vivir, primero en una bodega junto con Matilde y después, en la misma herbolaria. Sin embargo, los celos no se hacen esperar por parte de Israel; cada recuerdo e instante vivido por Clara le resulta tormentoso, por ejemplo, cuando le oculta una foto que tiene de sus hijos. Le reclama y le dice que si ya van a empezar con mentiras, -como las mentiras que ellos también dijeron a sus esposos. De ahí en adelante la trata de puta, le dice que tiene el alma de puta. Matilde se convierte en testigo de la tormentosa relación y se hace confidente de ambos.

Un día, cegado por los celos, Israel golpe a Clara y ella destruye la maqueta. Esto trae el fin de la relación entre ambos. Clara deja a Israel por un doctor especialista en masajes.

*La mujer del puerto* (1992.) Ripstein nos remite a la película del mismo nombre dirigida por el ruso Arcady Boytler en 1933. La actriz Andrea Palma obtuvo la consagración con este filme.



En Veracruz una joven llamada Perla (Evangelina Sosa) se enamora de su hermano El Marro (Damián Alcázar) y asume la pasión incestuosa prohibida por la moral y la costumbre, después de haber intentado en vano el suicidio

Perla es la prostituta que no quiere serlo, que se enamora y que se embaraza, pero que también aborta y entierra el feto en una maceta.

Para Paulo Antonio Paranaguá *La mujer del puerto* de Ripstein está muy separada de los temas planteados por Boytler como el incesto aceptado, el suicidio fracasado, la prostitución desglamorizada, Veracruz desmitificada, la madre rescatada, el aborto y la religión profanada.<sup>59</sup>

*Principio y fin* (1993) la sinopsis de esta película se dará a conocer en el siguiente capítulo, pues es ella la que nos ocupa en el análisis del presente trabajo.

*Tu no naciste para ser feliz*<sup>60</sup>

*La reina de la noche* (1994) es la biografía de la cantante Lucha Reyes (Patricia Reyes Spíndola), o como dice después del título “Biografía imaginaria de la vida sentimental de Lucha Reyes”.

En ella, al igual que muchas de las anteriores películas de Ripstein, los *espejos* abundan. En ésta, la primera secuencia comienza en un *espejo*. Le antecede un cuadro negro indicándonos la fecha: 1939. “Cairo” es el nombre del cabaret en donde la artista canta. Allí conocemos a la Jaira (Blanca Guerra), al alemán Klaus (Alex Cox), el pintor Oñate (Arturo Alegro) y a su joven amigo Gimeno (Roberto Sosa) y a Pedro Calderón (Alberto Estrella). Esa noche la Jaira espera a Pedro. Lucha está en el cabaret con un negligé, llega Pedro y hacen el amor.

Por la noche cuando Lucha regresa a su casa corre a una pareja que copula en su cama. Después entra su madre (Ana Ofelia Murguía) y le reprocha el no haber

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 212-213.

<sup>60</sup> La Madre a Lucha Reyes.

seguido cantando ópera, expresa su preocupación por el dinero y justifica así el seguir administrando a prostitutas.

Una noche, los amigos despiertan a Pedro, y Lucha le dice que se van a casar. La madre se lo recrimina y aunque la cantante le da un regalo, le contesta que no la va a comprar con unos centavos. En la iglesia, Lucha insinúa que ha percibido una atracción entre Jaira y Pedro. Es interrumpida por una limosnera que le vende a su hija.



La segunda parte de la película, en 1941, a la llegada a una fiesta Oñate abraza a Lucha, Pedro se encela y le quita la pintura de los labios, la trata de payasa y cacatúa. En un ensayo en el teatro se mete al baño, llora y canta al lado de su hija. Sale, sigue bebiendo, el cabaret ya está vacío. Regresa al baño y encuentra a Pedro quien está recogiendo sus cosas. La deja. La madre cree que la separación va a matarla. La vieja busca la ayuda de la Jaira quien se besa y acaricia con Lucha. Cuando la Jaira va por sus cosas al hotel aparece Pedro, quien la acaricia y la penetra por detrás. La niña, que esperaba a Jaira ve todo lo ocurrido y la madre le dice que no le cuente a Lucha.

La tercera parte transcurre en 1944. Lucha Reyes canta en una pulquería. En su casa la hija, ahora adolescente masajea a su mamá y se recuesta a su lado. En eso entra la madre de Lucha y acusa a su hija de merterla en sus juegos sexuales. Obliga a la adolescente a rezar y golpea a Lucha.

En la pulquería Lucha se encuentra con Pedro, y le pregunta por la mujer por la que la dejó. Él dice que nunca hubo nadie que contara, excepto la Jaira. Lucha le pide cuentas a la Jaira. Esta encuentra a Klaus y le pide que se la lleve con él.

En una calle de prostitución Lucha se lleva a una chica a su casa. La pinta y le besa los pechos. En ese momento la hija se levanta en su cama, entra la madre y maldice a Lucha. Ésta le reprocha el por qué no le había contado sobre Pedro y la Jaira. La madre le contesta que ella no nació para ser feliz, ya se te llegó la hora, hasta cuando te vas a seguir rajando, has lo que tienes que hacer.

Lucha se encierra en el baño, manda a su hija a la farmacia. Al regreso le dice que la quiere, pero la echa del cuarto. Toma las pastillas. Acurrucada en el piso vemos que todavía respira. La madre sufre pero dice que ya puede estar en paz.

*La reina de la noche* es una película en la que vemos la homosexualidad no sólo de ellos –Oñate y Gimeno, claro disimulada-, sino también la de ellas, Lucha y la Jaira. A diferencia de otras películas de Ripstein, esta es la primera vez que muestra esa bisexualidad, de ellos y ellas.

La película se centra en la relación entre madre e hija. La forma en que la madre representa la protección femenina y la ley del padre.

Inicialmente el guión de esta película estaba previsto para otros directores. Pero Ripstein lo retoma y reformula. En ese sentido la película resulta un encargo, mejor logrado que los de años anteriores.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> PARANAGUÁ, *Op. cit.*, p. 252.



***Profundo Carmesí*** (1996) es un filme que está basado en los mismos sucesos que la película *Honey Moon Killers* (Los asesinos de la luna de miel), de Leonard Keastle (1969), sacados de la crónica roja.

Coral Fabre (Regina Orozco) es una enfermera que cuida a un paralítico en una silla de ruedas, Don Dimas (Fernando Soler). Es madre de dos hijos. Cuando mete la mano del viejo en su escote se hace llamar gorda asquerosa por su propia hija.

Nicolás Estrella (Daniel Giménez Cacho) es un anunciante del correo sentimental y se cartea con Corla y le dice que la visitará. Coral lo espera vestida de rojo, quien a parte de su gordura tiene otro complejo, el de su aliento, atribuido a su anterior trabajo en una morgue. A Nicolás, quien anda detrás del dinero de sus admiradoras, le molestan los hijos de Coral. Por ello, Coral no repara en deslizar detrás del sillón el retrato de sus hijos. Hacen el amor, frente al tocador, él espera a que ella se duerma para robarle un poco de dinero. A través del *espejo* ella lo observa.

Después de viajar en tren con sus dos hijos, Coral busca a Nicolás en su casa. Por poco lo sorprende con la calva descubierta. Cuando le dice que vino a quedarse, él le dice que ella se debe a sus hijos. Ante el rechazo de asumir la paternidad ajena, Coral lleva a sus hijos a una institución religiosa, probablemente un orfanato, y los abandona. Coral regresa y aprovecha la ausencia de Nicolás para entrar y leer su correspondencia. Con ello se da cuenta de que asesinó a su esposa. Cuando llega le dice que regaló a los niños, lo desenmascara y lo amenaza con suicidarse. Ella le promete un pacto de complicidad para seguir desvalijando mujeres: dirán que son hermanos. Se besan y abrazan.

Así ambos comienzan una serie de visitas. La primera a la señorita Ruelas (Patricia Reyes Spíndola) que resulta un fracaso. La segunda visita ocurre en un bar con la viuda Juanita Norton (Julieta Egurrola), quien se queja de Osvaldo con quien copula. Coral se pone celosa. Juanita baila con Nicolás, Coral baja a la bodega y prepara un mejunje con matarratas, se lo da a la viuda y es abandonada moribunda.



En el camino el viento le quita a Nicolás el bisoñé que se le daña. Entra en crisis, llora y dice que es un monstruo, que es un deforme. Le dice a Coral que no quiere su lástima. Ella le teje con su propio pelo un nuevo bisoñé, lo conmueve y despierta su cariño. Él jura no tener sexo con otras mujeres.

La tercera visita. Irene Gallardo (Marisa Paredes), viuda española recibe a los que cree ser sus compatriotas. De regreso del correo Coral los sorprende besuquándose. Ellos le anuncian su intención de casarse pero sin el cura del pueblo. El casamiento tiene lugar en el cementerio, con la novia vestida de blanco. Por la noche van a un motel. Ellas en una habitación y él en otra. La novia escapa de la vigilancia de Coral y va al cuarto de Nicolás. Coral los sorprende, mete la mano al sexo de Nicolás. Irene se escandaliza por el incesto y reza arrodillada. Nicolás tiene un ataque de migraña y se mete al armario. Coral destroza la imagen santa en la cabeza de Irene. Luego la remata. Ambos dejan el motel sin despertar sospecha.

Después de enterrar el cuerpo siguen con su cuarta y última visita a Rebeca Sampedro (Verónica Merchant), otra viuda con una hija y con la necesidad de un hombre. Ella se le insinúa a Nicolás pero le pide que la hermana se vaya. Dos meses después, Coral recibe cartas donde Nicolás le dice que la extraña. Ella regresa.

Mientras tanto, Rebeca se ha embarazado de Nicolás y quiere abortar. Cuando lo hace, Coral deja que Rebeca se desangre. Nicolás la remata a cuchillazos. Después Coral llena la bañera para matar a la niña.

Coral se pregunta para qué lo hicieron y él le responde que para estar juntos. Estamos unidos por la sangre y la muerte, completa ella. Nicolás le avisa a la policía. Ambos esperan sentados. La policía se los lleva para aplicarles la ley fuga. Después de los disparos, los cuerpos aparecen reflejados en un charco de agua.

*Dios nos lo enseña todo  
a través del cine: Papa Basilio.*

*El evangelio de las maravillas* (1998) está basada en un hecho real ocurrido en Michoacán durante los años setenta. “Según los autores, este grupo religioso de la Nueva Jerusalén se distinguía de otros por dos rasgos principales: “Era, teológicamente hablando, una reproducción fiel de las sectas milenaristas medievales”. Y “por otro lado, en la construcción de su pequeña comunidad, habían recreado a la manera bíblica de Hollywood [...] una utopía perversa”.<sup>62</sup>

La película muestra a una secta, la Nueva Jerusalén, recluida del mundo exterior mientras espera con alegría el fin del mundo. La comunidad es guiada por Papá Basilio (Francisco Rabal), un apasionado del cine, y Mamá Dorita (Katy Jurado).

Ya enferma y vieja, Mamá Dorita escoge a Tomasa (Edwarda Gurrola) como sustituta, pues es ella la elegida por el señor. Tomasa, una adolescente que huyó de su casa, representa a la generación criada en el videojuego, decide cambiar las reglas de conducta establecidas y propone otras nuevas. Entre ellas, la de asumir todo el pecado sexual, pues sólo ella puede tener relaciones carnales con cada uno de los hombres de la secta, para así conseguir la salvación.

Sólo uno de ellos es el que falta, un homosexual, a quien la comunidad culpa de la tardanza del fin del mundo. El chico es golpeado brutal y fanáticamente hasta que lo matan.

---

<sup>62</sup> CARRO, Nelson, *El evangelio de las maravillas*, p. 2.



En el *Evangelio de las Maravillas*, el cine juega un papel importante, pues según Papá Basilio “el cine nos lo enseña todo”. “Dios nos lo enseña por el cine. Así aprendimos a vestimos”. “El cine crea mundos”. Así, la comunidad religiosa es más fiel a las viejas películas bíblicas que a las Sagradas Escrituras.

*Mañana es viernes: doña Lola.*

*El Coronel no tiene quien le escriba* (1999) es una cinta basada en la novela homónima de Gabriel García Márquez, respeta en esencia la historia del viejo Coronel en espera de su carta de pensión, que lo salvará de la pobreza en que vive junto con su esposa. Los actores que participan en la película son: Fernando Luján (El Coronel), Marisa Paredes (Doña Lola), Daniel Giménez Cacho (El trapecista Nogales), Ernesto Yáñez (Don Sabas), Odiseo Bichir (El médico), Salma Hayek (Julia) y Rafael Inclán (el padre Ángel).

Desde hace veintiséis años y seis meses, el Coronel ha ido todos los viernes por la mañana al puerto, en espera de la carta que le dé aviso sobre su pensión. Todos en el pueblo saben que nunca llegará, pero él se aferra a la idea. Una mujer vieja y

enferma, una casa en completa decadencia, llena de polvo y muebles deteriorados y un gallo es lo único que tiene este viejo.



Doña Lola está dispuesta a compartir el sueño de su marido (la pensión) hasta las últimas consecuencias, que son “comer mierda” pero no ceder.

A pesar de la distracción que tiene doña Lola al ver películas con el padre Ángel, no logra olvidar a su hijo asesinado en una riña. El gallo que tienen es la herencia del hijo perdido. Ese hijo que es uno de los lazos que une a estos dos viejos. En recuerdo de él: el gallo. Ese gallo del que Lola se quiere deshacer y al que después quiere rescatar. Pues a través de él, regresa el recuerdo de su hijo. Ese gallo del que esperan rescatarse a sí mismos arruinados y endeudados.

Exhibida oficialmente este año en el Festival de Cannes, Ripstein aspiraba a la Palma de Oro o al Premio de la Crítica Internacional. Ninguno de los dos lo favoreció. No obstante, el director está muy contento, muy entusiasmado y a gusto con la película.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> LAZCANO, Hugo, “*Augura Luján mayor rango*”, p. 6E.

Festivales hay muchos y pocas las películas que tienen la fortuna de ser premiadas como “lo mejor”. Sin embargo, hay que pensar que dentro de los festivales el gusto de los jurados no es lo únicamente válido, es sólo un gusto.

Para Ripstein los festivales sí son importantes, pues su larga lista de filmes tienen el reconocimiento que los críticos de cine le dan, sobre todo en el extranjero. Se puede decir que su filmografía no está basada en la aceptación masiva del público.

*Así es la vida* (2000) es el más reciente largometraje de Ripstein, el cual fue estrenado en el festival de Cannes en mayo de 2000. En la cinta participan Arcelia Ramírez, Patricia Reyes Spíndola, Luis Felipe Tovar, Ernesto Yáñez y Francesca Guillén.

Por primera vez en Latinoamérica, Ripstein incursiona en una nueva forma de filmar una película, haciéndolo con una cámara digital. “Es benéfico para la actuación, se evitan muchos problemas, se pueden repetir más fácil las cosas y hay un contacto más íntimo entre el director y el actor”.<sup>64</sup>

En la cinta, Arcelia Ramírez interpreta a Julia, una joven que inesperadamente pierde a su marido en brazos de otra mujer y debe abandonar su vivienda. La mujer asesina a sus hijos en un momento de desesperación.

La historia está basada en el clásico mito griego de Medea, pero ambientada en una gran ciudad. En las vecindades de la ciudad de México. Buena parte de la historia transcurre en un baño y hay grandes monólogos.

La cinta todavía no se estrena en México, pero como en otras películas Ripstein utiliza los espejos, pero ahora para reflejarse él mismo.

---

<sup>64</sup> HERNÁNDEZ VILLEGAS, Ernesto, “Premia la crítica a “Amores Perros” como mejor película, p. 1

### 3.3 LA FAMILIA EN EL CINE DE RIPSTEIN

Arturo Ripstein toca un sinnúmero de temas en sus películas, pero hay uno que en la mayor parte de ellas está implícito, se trata de la familia. Este tema destaca en los siguientes filmes: *Tiempo de morir*, *El Castillo de la pureza*, *El lugar sin límites*, *La tía Alejandra*, *La mujer del puerto*, *Principio y Fin*, *La reina de la noche*, *Mentiras piadosas* y *Profundo Carmesí*.

En este apartado se verá de manera general la visión que Ripstein tiene de la familia en los filmes antes mencionados. De ellos no se pretende hacer un análisis profundo, pues este no es el objetivo del estudio, sin embargo, es importante describir a la familia y las relaciones entre sus miembros de estas películas para el posterior análisis de *Principio y fin* que es el verdadero centro del estudio.

#### **Tiempo de morir.**

El Padre. En *Tiempo de morir* no existe una verdadera imagen paterna. No hay padres; hay hijos sin padres y hombres sin hijos.

Juan Sáyago es un hombre que no tiene hijos y que por ello ve a Pedro Trueba, hijo del hombre que asesinó, como propio. Entre ellos surge una simpatía y un tratamiento filial.

Juan es un hombre que no se entusiasma más que con sus amigos: su compadre el cantinero, su amigo inválido Casildo y su esposa Rosita. Ni con Mariana se entusiasma.

Es un hombre que actúa con una tranquilidad a veces desesperante. Da cuerda a su reloj con toda la paciencia del mundo; cuando se pone sus lentes lo hace tranquilamente sacándolos cuidadosamente de su estuche. Es un hombre que ha esperado 18 años para regresar a su vida.

A pesar de esto, Juan tiene varias urgencias: instalar nuevamente la casa semiderruida y reanudar su relación con Mariana Sampedro.

En la película, los padres y maridos muertos siguen pesando en la vida y acontecimientos de los vivos (“sino fuera por los muertos que tenemos aquí, ya nos habríamos largado” dice el peluquero a Juan).

La madre. Mariana Sampedro, el amor de Juan Sáyago, es viuda y con un hijo. Es una mujer que quiere a Juan pero ahora es demasiado tarde para ambos. No se quita el luto porque todavía le faltan dos años: “pues si yo no respeto mi casa, quién”.

Tiene un hijo y no sabe qué hacer con él, se siente incómoda con él. Cada vez que Juan va a visitarla, ella lo encierra en su habitación. Sólo una vez le dice que es su ‘tío’.

Por otro lado, Mariana es quién le da la pistola a Juan, lo precipita a su desenlace pues ella no quiere seguir viviendo con esa zozobra, “... parece que hubieras venido al mundo nada más para hacer sufrir a la gente, a la gente que te quiere. Vete y procura que te maten lo más pronto posible, sin dolor, sin más aplazamientos...”

En *Tiempo de Morir* son las mujeres las que determinan el destino de los hombres, como en este caso que es Mariana la que le da la pistola a Juan para que de una vez por todas termine con lo que el destino le depara.

Los hijos e hijas. Julián es el hijo mayor de Raúl Trueba. Él se identifica plenamente con el padre en gestos, vestimentas y comportamiento hacia Juan Sáyago.

Julián es un muchacho que toda su vida ha esperado el momento de la venganza. El momento de regresarle al asesino de su padre humillaciones y el odio que sembró durante toda su vida. Por eso él no tiene ninguna atadura, como “viejas, ni hijos” para cumplir con su padre muerto.

Reemplaza a su padre y quiere como a un hijo a Pedro, por eso después de su “mal comportamiento” –defender a Juan-, le da una paliza y lo manda al cuartel “a ver si ahí te hacen hombre”.

Pedro, el menor, espera también el momento de encontrarse con Juan Sáyago para vengar la muerte de su padre, pues su hermano le transmitió su mismo odio. Pero al



encontrarse con Juan la actitud de Pedro cambia, se confunde pues esperaba a un criminal y él no lo parece, aunque por su culpa no conoció a su papá.

Por ello, Pedro ha buscado la figura paterna de sustitución: tiene un Padrino, el Comisario, que lo respeta y lo guía; su futuro suegro a quien escucha; y finalmente a Juan Sáyago, a quien adopta como maestro y a quien le dice que le gusta mucho cómo es. Siempre está detrás de Sáyago, es el discípulo. El amor que le tiene hace que confunda a este hombre con su padre, y que confunda al viejo con el maestro.

Del hijo de Mariana poco se puede decir. Es un niño sobreprotegido por su madre cada vez que lo encierra en la habitación. Y cuando Juan dice que es todo un hombrecito, no hay nada que apoye o desmienta la afirmación.

Juan se convierte en el remplazo del padre del niño, cuando Mariana se lo presenta como tío.

Por otro lado, está la hija Sonia, novia de Pedro Trueba. Ella ama a Pedro y teme que por culpa de la dichosa venganza pierda al que todavía no es su marido. Sin saber que su historia de amor será muy semejante a la de Juan y Mariana.

La actitud de Sonia, no es pasiva, emprende acciones definitivas pero queda frustrada. Primero encierra a Pedro para que no vaya a ningún lado. En otra ocasión le quita la pistola. Posteriormente, le apunta con una pistola a Julián para que no lleve a cabo su venganza. Pero en esta como en otras ocasiones, ellos, el Boticario - padre de Sonia- o Julián, terminan ejerciendo su fuerza, sentenciando: “el pleito es asunto entre hombres, las mujeres no tienen velas en ese entierro”; “las mujeres no saben manejar estas cosas”.

Así, en *Tiempo de morir* no vemos a una familia completa, hijos sin padre y madre; madre sin marido y con hijo; hombres solos sin hijos y a una mujer viuda antes de casarse.

A pesar de no haber un padre legítimo, la masculinidad está presente en los hijos: “nunca seas menos hombre que tu padre” le dice Julián a Pedro. Casildo, amigo de Juan le celebra la hombría y cuando se raja lo tacha de maricón. Cuando Julián

Trueba dice sobre su padre: “yo tenía siete años, pero me hablaba como a un hombre”. Un machismo heredado de padres a hijos y de amigo a amigo.

### **El castillo de la pureza.**

El padre- La constante irritabilidad, los celos irremediables, el afán de dominar y el egoísmo nos hacen ver en Gabriel a un hombre neurótico “que vive y se afana por un mundo que no es el nuestro; que vive en contradicción con la verdad absoluta de la convivencia humana”.<sup>65</sup> Tiene a su familia encerrada para que no se contaminen con lo de afuera pues es feo.

El patriarca de la casa muestra un sentimiento de inferioridad al reprocharle a su esposa que no era virgen cuando llegó con él, así como el haber tenido otros hombres antes de él. Por eso se acuesta con prostitutas y le dice que se acostó con una que sí era virgen. Por eso la mujer tiene la culpa de todo. Menos una, su madre, de quien guarda un retrato y come frente a ella.

Cuando el padre se mira en el espejo, vemos cuatro imágenes suyas en distintos ángulos, sugiriendo de esta manera que es un hombre polifacético.

Gabriel es un ordenado maniático, es obsesivo. Es, en apariencia, un padre ejemplar, un marido muy integro y recto, hasta que se le cae el mundo. Así, lo que escapa al control, lo que se desborda, lo perturba, así como sus propias debilidades.

La madre. Beatriz es una mujer que ama a su esposo y a sus hijos. Sin embargo, su encierro la ha llevado al aburrimiento y a la ociosidad. Los dieciocho años que lleva encerrada no le han pesado, pero siempre tiene la curiosidad de saber qué es lo que pasa allá afuera. Por eso guarda los pedazos de periódico en los que viene envuelto lo que Gabriel trae de la calle. Recuerda con añoranza los años en que vivió afuera y se los cuenta a sus hijos.

---

<sup>65</sup> ADLER, Alfred, *El carácter neurótico*, p. 9.

El único entretenimiento que tiene Beatriz es embellecerse con los cosméticos que su marido le trae de afuera. Cuando ella se mira en el mismo espejo que Gabriel, sólo vemos una imagen y no varias como con él, pensando así que ella es unívoca.

Beatriz es fetichista pues ha guardado los mechones de cabello de cada uno de sus hijos, desde el primero que les cortó.

A pesar de que defiende a sus hijos de los golpes de Gabriel, es una mujer pasiva y sumisa: “hago lo que dice por que sé que es por nuestro bien”. Su marido la culpa de ser una mala influencia para sus hijos. Cuando Gabriel es detenido, ellos regresan a la casa, regresa a su castillo, quizás a sustituir el lugar que dejó su marido.

El hijo y las hijas. Porvenir es el segundo hijo de Gabriel Lima. Es un chico que está despertando a la sexualidad. A la hora de dormir, se mueve en la cama boca abajo, en una actitud masturbatoria.

Contrariamente a su hermana mayor, Porvenir tiene interiorizada la mentalidad de su padre, no quiere conocer lo de afuera porque es feo. Está conforme con el encierro voluntario, pues de él no vemos ninguna actitud de reproche.

Por su parte, Utopía es una chica que está en la adolescencia, que tiene ganas de ver el mar y es la que se revela ante el encierro del padre, denunciándolo a través de una carta, aunque después tiene remordimientos.

Cuando el Inspector llega a la casa y coquetea a Utopía, Gabriel le corta el pelo, es decir, reprime la coquetería en su hija, la castra<sup>66</sup>, ha de pensar que con eso, ella dejará de ser mujer, de que su cuerpo se vuelva carne. Después de esto, su madre trata de calmarla, le dice que así se ve más bonita y le pinta los labios; la enseña a coquetear frente al espejo.

Después de que Utopía es sorprendida con Porvenir en la iniciación sexual de ambos, el padre los golpea, pero sobre todo, culpa a Utopía, la mujer. Para Gabriel

---

<sup>66</sup> PARANAGUA, Paulo Antonio, dice que en Esparta cortar el pelo de las jóvenes era parte de un rito de inversión. El patriarca intenta castrar la feminidad que amenaza su control sobre la sexualidad de la familia. *Op. cit.*, p. 88.

es una cuestión de herencia que la madre le transmitió: “Las mujeres tienen la culpa de todo... Si nada más tuvieran la influencia mía, la del padre, mis hijos serían perfectos, pero como además tienen madre...”.

Por otro lado, Libertad, la más pequeña parece ser la hija con más problemas. No es una niña autista pero sí es la bobita de la casa, es una niña ligeramente idiota.

En la familia vemos que Gabriel siempre está solo, en cambio la esposa y los hijos generalmente se les ve en grupo, nunca están solos, son una unidad, excepto cuando interviene el padre. Gabriel construye su castillo de pureza, su fortaleza que prohíbe la carne –animal y humana, pero que finalmente no logra, porque a pesar de todos sus esfuerzos, sus debilidades ganan exteriorizando su relación conflictiva con la sexualidad.

### **El lugar sin límites.**

El padre. Don Alejo es un padre para Pancho, para La Japonesa y para La Manuela. Una figura paterna de sustitución. A Pancho, su ahijado, lo ve como el hijo varón que nunca tuvo. Al que quiso como tal. Y del que ahora está decepcionado. Pues le hubiera gustado que estudiara, que fuera doctor. Decepcionado también porque no se acerca ni a siquiera a saludar a quien le dio de comer. Para Don Alejo, Pancho es un malagradecido, un ingrato, una bestia. Lo humilla.

Para La Japonesa y La Manuela, Don Alejo es un padre. Como en el burdel no hay un hombre que las defienda, él es el único que las puede proteger de Pancho, según La Manuela. Así, Don Alejo se pone en el papel de padre y le advierte a Pancho que no se meta con La Japonesa y La Manuela.

Don Alejo es también el patriarca del pueblo. Es el diputado, el dirigente y el dueño de El Olivo.

Por otro lado, La Manuela muestra una ambivalencia entre el padre y la madre de La Japonesa. Siempre se refiere a sí mismo en femenino. La vemos maquillándose frente al espejo, cuando dice que Pancho le gustaba por *muy hombre*. Sin embargo,

también se pone recia cuando discute con su hija respecto a la venta de la casa y le dice: Tu padre será muy puto pero no mudo.

La Manuela es una mujer. Genitalmente es hombre; biológicamente es hombre. Cumple un acto biológico genital una sola vez en su vida y engendra a su hija. Cuando La Manuela baila para los otros acepta que le digan joto, puto y marica, pero nunca que lo llamen degenerado.

En La Manuela no vemos al padre ni a la madre. Tampoco se le puede ubicar como el padrote ni como prostituta. Es un homosexual que se atreve a besar a Pancho. Es un personaje que desafía los roles sexuales.

La madre. La Japonesa es una prostituta en busca de un padrote, de un protector. Por ello se ampara junto al patriarca local: Don Alejo. A su lado piensa que se irá para arriba como la espuma. Es una mujer que ha rodado de aquí para allá. Necesita un lugar para ella, un lugar que sepa que es sólo de ella. Por eso le gusta tener su cuarto bien arreglado y para ella sola. La inestabilidad en su vida no le ha dado eso. Por ello, reta a Don Alejo, y le dice que es capaz de “enderezar” a cualquier hombre, así sea homosexual. De esta manera, La Japonesa trata de obtener la propiedad de la casa.

Ella es quien seduce a La Manuela, le habla del trato y le promete compartir la propiedad y estabilidad. La Japonesa le dice claramente que sólo serán amigas, que no se enamore de ella porque todos los hombres son brutos.

Los hijos e hijas. Pancho es hijo de un trabajador de Don Alejo. A él no le gustaba jugar con la hija de su padrino, pero siempre lo hacía. Es un hombre que tuvo la oportunidad de estudiar, o incluso de seguir trabajando en el rancho de Don Alejo, pero no lo hizo. Él es casado. Se dedica a hacer viajes de mudanza en su camión rojo que adquirió gracias a la ayuda económica de Don Alejo.

Pancho es un hombre sumiso frente a su padrino. Pues cuando éste le reclama y lo humilla, él sólo baja la cabeza y después se pone a llorar. Pero frente a La Japonesita

es macho. Amenazador e incluso vengativo. Pues cuando La Japonesa lo ve llorar, la amenaza si lo cuenta. Después cuando se la encuentra en el burdel le dice que ahora la que va a llorar es ella.

El hombre, el macho, Pancho, dice mientras está con su cuñado, que no está enamorado de La Japonesa, sino de La Manuela. Así que cuando está en el burdel, La Manuela le baila y le hace admitir a Pancho que un hombre tiene que ser capaz de todo. La Manuela con toda la iniciativa lo besa. Y él, placenteramente, tiene que salir brutalmente, sin querer, porque la mirada ajena de otro macho lo está viendo.

Lo que el cuñado no admite es la iniciativa de La Manuela y la pasividad de Pancho. A Pancho no le excita un hombre *masculino* sino uno *afeminado*. Pancho niega esa bisexualidad latente en todo individuo<sup>67</sup>. La homosexualidad es aceptada mientras no sea explícitamente vista.

Por su parte, La Japonesa cumple, de alguna manera, el rol masculino en el manejo del burdel, por omisión de su padre. Ella protege a su papá de Pancho, es la que administra el burdel, es la recia. Las otras putas del burdel dicen que a La Japonesa no le gustan los hombres, pero a ella le gusta Pancho, y excitada le toca el pene por encima del pantalón.

La Japonesa siempre recuerda a su madre. Su esperanza es la reconexión de la luz eléctrica para que el burdel esté como cuando su madre vivía. Su ilusión se mantiene en la luz eléctrica y no en la ausencia de su padre.

---

<sup>67</sup> El Psicoanálisis distingue entre la homosexualidad manifiesta y latente. La primera se refiere a una elección exclusiva o predominante del objeto sexual del mismo sexo. En cambio, la homosexualidad latente considera el hecho de que en todos los individuos puede reconocerse, junto a su heterosexualidad manifiesta, una proporción considerable de homosexualidad latente o inconsciente. FREUD: *Estudio sobre la Psicogénesis de un caso de homosexualidad*, citado por REICH, Reimut en *La sexualidad y la lucha de clases*, p. 188.

## **La tía Alejandra**

El padre. Rodolfo es un buen padre, hasta antes de la llegada de su tía. Le pega a su hijo por el accidente que le provoca a Alejandra. Termina prefiriendo trabajar en su propio taller de cajas de música que seguir de empleado de oficina.

Rodolfo es el hombre lúcido, pues analiza la llegada de la tía con la muerte de sus hijos. En cambio para su esposa la lucidez llega después del sentimiento, -con la muerte de sus hijos y esposo, y no con el análisis de los hechos.

La madre. La tía Alejandra llega a desintegrar la familia de su sobrino Rodolfo. Ella no perdona el más mínimo error de los niños. Así que si alguien le hace algo, inclusive de manera accidental, ella cobra venganza: ojo por ojo, diente por diente.

De alguna forma, Alejandra busca manejar a la familia. Empezando por lo económico. Pues a partir de éste, convence a su sobrino de abandonar el trabajo.

Lucía es una madre joven que inicialmente está contenta con el aporte económico de la tía, pero en cuanto ve que su marido deja el trabajo y tiene que depender totalmente del dinero de Alejandra se enoja. Pues ahora ve que el rol tradicional del padre, sostener económicamente a la familia, es ejercido por la tía.

Ella está solidarizada con la bruja, y sólo hasta la muerte de sus dos hijos y su marido se da cuenta de quién es realmente. Por ello al final se enfrenta a la bruja.

La tía Alejandra y Lucía luchan por el amor y control de la pequeña Martha, sin importar que el enfrentamiento sea atroz, agrediéndose hasta llegar a la muerte.

Los hijos e hijas. La hija mayor, María Elena es la primera que rechaza a la tía. Quizá por haber tenido que cederle su habitación. Ve a la tía como a una madrastra.

Andrés es rebelde y burlón. Para él no pasa desapercibido el caminado de la vieja.

Marthita es la más pequeña y por lo tanto la más manejable. Marthita la que sigue más a la tía y a su vez es la más cuidada por ésta. De alguna forma la niña será lo último por lo que la madre y la tía luchan.

La familia parece armoniosa y cariñosa hasta la llegada de la tía hechicera. Al final la familia queda desintegrada.

### **La mujer del puerto.**

El padre. Está muerto gracias a Tomasa, la madre. Por ello, el padre asesinado tiene dos figuras de sustitución: el pianista y Eneas, el padrote. Está también Carmelo adoptado como el paterfamilias.

La madre. Tomasa es una mujer manipuladora. Entre ella y Perla existe el conflicto persistente.

Tomasa encarna la religiosidad católica. Puta y beata comete maldades creyendo en el perdón de los pecados.

Entierra el feto en una maceta.

Los hijos. Perla es hija de Tomasa. Trabaja en un burdel, es la puta que no es puta, la puta que no quiere serlo, la puta que pretende serlo y aunque puta Perla no es fea. Se enamora del hermano y asume el incesto.

A Perla la veremos dos veces disfrazada, primero de sirena y luego de ángel, dos figuras que niegan el sexo. Su sexualidad es oral, evita la penetración. Sin embargo, queda embarazada de El Marro, su hermano, pero aborta.

Ella ha intentado suicidarse varias veces, pero siempre ha fracasado. Perla quiere matar a su madre y le pide a El Marro que lo haga, así como la madre le exigió que matara a su padre.

La mujer del puerto nos muestra a una familia desintegrada a partir del parricidio. La separación de sus miembros para luego acabar en un encuentro incestuoso y en un intento de suicidio. Vemos a la madre manipuladora de la vida de sus hijos.



## **La reina de la noche**

El padre. Pedro, enamorado de Lucha, se convierte en su esposo y en padre en un mismo instante. Sin su consentimiento Lucha compra a una niña y él le pregunta: “¿quién carajo te dio licencia para ponerme encierro?”.

Pedro es celoso y lo demuestra cuando un amigo abraza a Lucha. Molesto, la regaña, le quita la pintura de los labios y la trata de payasa y cacatúa.

La abandona por otra mujer.

La madre. En primer lugar tenemos a la Madre de Lucha quien tiene un aspecto vulgar y se hace cargo de un burdel. Su justificación para ello es la falta de dinero.

A Lucha le reprocha el no haber seguido cantando ópera. Tiene temor de que la hija vuelva “a hacer el numerito de la suicidada, que considera su manía: “a otros les da por rezar, a ti te ha dado por matarte”.

Regaña a su hija por regar el dinero y porque la gente sólo anda detrás de sus centavos. Incluso cuando Lucha le regala un taller con una recortadora, porque se va a casar, la madre la recrimina: ¿acaso crees que vas a comprarme la razón con centavos?

La madre acusa a Lucha de meter a la pequeña, ahora adolescente, en sus juegos sexuales.

Al final la madre le dice que ella no nació para ser feliz: “ya se te llegó la hora, hasta cuando vas a seguir rajando, haz lo que tienes que hacer”. De esta manera la induce al suicidio. Con paciencia oye sus gritos hasta que muere.

Los hijos. Lucha es una cantante mexicana, enamorada de Pedro. Su amiga es la Jaira a quien Lucha besa cariñosamente el hombro y la invita a vivir con ella. La Jaira es una prostituta. Y es la amiga quien se interpone entre Lucha y Pedro.

Según Lucha no canta por gusto propio sino por el de la madre, a ella lo que le gusta es el sexo.

Se casa con Pedro. Y de hija pasa a esposa y enseguida a madre. Le compra a una pordiosera a su pequeña hija. Así le ofrece a Pedro una familia completa.

Cuando Pedro la deja, ella trata de retenerlo, le implora, le llora y se arrastra por el piso. Esto la debilita y en la bañara ruega que le traigan de vuelta a su hombre.

La hija comprada por Lucha es utilizada como pretexto para evitar el abandono de Pedro. La pequeña ve a “su padre” teniendo relaciones con la Jaira, pero la abuela le recomienda que no le diga nada a Lucha.

Asimismo, vemos a una Lucha que siente atracción por la Jaira. Ella es bisexual, porque así como sufre por el amor de Pedro, le reclama a la Jaira nunca haber querido vivir con ella. Se encela de la Jaira y en compensación se lleva a su casa a una puta joven.

El suicidio al que la orilla la madre es consumado. Momentos antes la oiremos decir: “míreme mamita, bien obediente que le salí”.

En *La reina de la noche* vemos a la mujer, Lucha, que no logra establecer una relación de pareja, de hija, ni de madre. Es una mujer en busca de su identidad, dividida entre el deseo homosexual hacia la Jaira y la atracción heterosexual hacia Pedro. Busca el afecto y el amor, pero lo que vemos es su inmadurez, a ratos infantil en busca de la protección materna quien representa también la ley paterna.

Vemos la relación conflictiva entre madre e hija, que llega al final con la muerte de Lucha, porque esa era su manía, según la madre: “hay veces que es mejor rematar a un animal herido... hazlo por piedad”.

### **Mentiras piadosas.**

El padre. Israel es un hombre que creció en un internado junto con su amigo Matilde. Tiene tres hijos, uno es ciego, pero no se preocupa por ellos, ni de preguntarles cómo están o cómo van en la escuela. Más bien se queja de ellos.

Con su esposa Pilar lleva una relación de fastidio. No hay amor; hay costumbre y pleitos: para él ella es una tarada que sólo se preocupa por pedir dinero, por comer y nunca por los problemas de él.

Es un hombre coqueto, que ve en Clara a la mujer que lo enciende. También es un hombre muy celoso debido a la carencia de afecto, pues no conoció a sus padres, su infancia la pasó en un internado. De allí su miedo a estar solo. Primero se pelea con su esposa y ella se va, él le pide que no lo deje si son familia. Después cuando Clara lo amenaza con dejarlo si la sigue golpeando: nuevamente le ruega que no lo deje. Y también cuando le pide a Matilde que se regrese a vivir con él. Al final hasta trata de interesarse por sus hijos, pero el ciego lo manda al diablo.

Asimismo, vemos en Israel a un macho. Cela a Clara por el pasado con su marido. Su amigo Matilde lo justifica diciendo: “con Israel nalguitas van y nalguitas vienen, pero con la nalguita de su mujer él quisiera que fuera nalguita virgencita”. Él mismo le dice a Clara que la quiere como a la virgencita.

En el aspecto laboral Israel es un hombre que por su trabajo no es el principal sostén económico de su familia. Una limpia, la venta de algunas yerbas, menjurjes o velas no retribuyen el dinero suficiente como para mantener él solo a su familia. Siempre se queja de su situación económica, de su insatisfacción con la mediocridad, pero no hay en él un esfuerzo por mejorarla. Su única opción es la venta de la maqueta, en ella tiene puestas todas sus ilusiones para salir de pobre.

Ramiro es el otro padre que aparece en la película. Es esposo de Clara y padre de dos pequeños. Él es todo lo contrario a Israel. Por su trabajo delicado de la confección de pelucas vemos a un hombre más tranquilo, con una actitud paciente, temerosa, suplicante y cariñosa. Es además atento en el trato con Clara y con sus hijos. No le grita, la quiere e incluso le ruega que no se vaya; pero tampoco quiere su lástima. Es el hombre que pierde, y el que ahora será padre y madre para los pequeños que se quedan a su lado.

La madre. Por un lado tenemos a Pilar quien es costurera y aporta dinero a la casa. En ella vemos a una mujer encerrada entre cuatro paredes que está fastidiada de tener que trabajar y de la rutina diaria; de que su esposo sólo piense en su dichosa maqueta: “te la pasas jugando a las muñecas con el puto ese, de seguro me engañas con la bola de grasa del marica”.

Pilar ve en su marido a un mandilón, a un mantenido, a un pobre diablo.

Ella se preocupa por sus hijos, porque estudien. Intenta dejar a Israel, pero su “somos familia” la regresa. Finalmente, se hace amiga de Matilde, y en la propuesta de él (irse a vivir a Tijuana), ve la posibilidad de mejorar su situación, de liberarse de la mediocridad conyugal a la que estaba atada, de ser libre del encierro doméstico.

Por el otro, lado está Clara que trabaja en la calle, se mueve y mantiene contacto con la gente, con un universo amplio. Es una mujer soñadora y supersticiosa. Clara también vive en un matrimonio desgastado por los años. Ella era una mujer bonita, y de chamaca creía que su vida iba a ser otra cosa. No quería ser una ama de casa más, pero cuando se dio cuenta ya estaba allí metida, lavando trastes cochambrosos y escuchando los rezongos de Ramiro todo el día. Por eso le hace caso a Israel, pues todo es novedoso, porque ese era su chance y de tonta lo dejaba ir.

A pesar de los excesivos celos de Israel, Clara lo quiere, pero también tiene miedo de que todo se acabe, de que se ponga fea. No comprende la actitud de Israel de celarla por sus recuerdos.

Finalmente, el remordimiento le gana y lo refuerza la actitud de Israel hacia ella. La trata de puta, le dice que es una gorda, vieja, jodida y fea. Él se va a conseguir una chamaca delgada y bonita. Después de esto Clara dice que antes —o sea con Ramiro—, todo era mejor; se arrepiente de haberse ido. Ahora extraña a su esposo y a sus hijos.

Los golpes y los engaños de Israel, hacen que Clara fije sus ojos en otro hombre que le promete esos sueños del ir al mar, ese sueño de Clara de ser querida, de salir

del hoyo al que se fue a meter y de decir que lo hizo por sus “huevos” y que lo volvería hacer.

Los hijos e hijas. Los hijos e hijas juegan un papel pasivo. Los hijos de Israel siempre los vemos frente a la televisión. No hablan, pero sienten la indiferencia de su padre hacia ellos. Y aunque se dan cuenta de los pleitos entre sus padres no dicen nada. Al final, después del abandono de Israel, y cuando éste regresa, su hijo ciego no le cree la “preocupación” que muestra por ellos. Por ello, lo manda a la fregada, le grita que será ciego pero no pendejo, lo trata de maricón y puto.

Por otro lado, los hijos de Clara y Ramiro son muy pequeños por lo que el peso de ellos es en la responsabilidad de los padres, todavía son muy dependientes de ellos.

En esta película vemos la disolución de la familia nuclear. La pareja desplaza a la familia. Los dos matrimonios sufren el desgaste del tiempo y la rutina. En cuanto se forma la pareja de Israel y Clara entran también al desgaste del matrimonio, aunque siendo una pareja de nuevo tipo, lejos de la carga familiar, sin hijos y dedicada a sí misma. Aunque llegando a una crisis mayor.

### **Profundo Carmesí.**

El padre. En la familia de Coral no hay padre, el único hombre que sale junto con ella y sus hijos es el paralítico que funciona como una figura paterna de sustitución.

Por su parte, Nicolás Estrella, el farsante caballero español, no es padre, pero odia a los niños. Por lo tanto prefiere que sus admiradoras no los tengan. Se admira del sacrificio de Coral de dejar a sus hijos y de ofrecerle su propia vida.

Él usa un peluquín y no quiere que nadie lo sepa, por eso en cuanto se le daña y Coral se da cuenta estalla: “soy un monstruo, son un mico, es mi secreto, nadie sabe que soy deforme. No quiero tu lástima de gorda”. Sin embargo, él se conmueve cuando Coral le teje uno nuevo y despierta su cariño.

Nicolás le dice a Coral que la extraña a pesar de dormir con otras.

La madre. Coral es madre de dos hijos. Cuida a un viejo paralítico. Es atrevida pues mete la mano del paralítico en su escote, haciéndose llamar “gorda asquerosa” por su propia hija. Ella tiene dos complejos: la gordura y el aliento, atribuido a su anterior trabajo en una morgue.

Coral seduce a Nicolás y hacen el amor. Ella decide irse a vivir con él pero éste le dice que ella se debe a sus hijos. Y como le estorban los abandona en una institución religiosa, entre sollozos le dice a su hija que le prometa que la va a olvidar.

Cuando se encuentra con la hija de la viuda Rebeca Sampedro, Coral se perturba, pues la identifica con la hija abandonada. Ahora Coral es una figura materna de sustitución para la niña, pues su madre muere. Prepara a la niña para matarla en la bañera, al final se aferra al cuerpo de la pequeña.

Coral es una mujer celosa que aguanta que Nicolás esté con otras. Además ella se convierte en madre de Nicolás, pues su amor más que apasionado es edípico. Ella se encarga de las muertes de las viudas para protegerlo, siempre dice: yo me encargo. Le teje una nueva peluca para protegerlo de sus complejos. Le perdona sus defectos como una madre se los perdona a su hijo.

Además, la frase que Coral dice: “Todas las mujeres somos madres de alguien” es clave, porque entonces ella asume el papel de madre de Nicolás, como ya no tiene a sus hijos de sangre ahora tiene al hijo sustituto.

Los hijos. Ellos juegan un papel pasivo, pues por su propia niñez y por lo tanto por su dependencia hacia los padres; son presa fácil de lo que los progenitores decidan.

Como vemos, la problemática en Profundo Carmesí es la maternidad. Negar la maternidad para tener y amar a un hombre, como hombre y como hijo. No hay hogares completos: padre madre e hijos. En sí no hay padres. Vemos a madres que son viudas en busca del hombre que necesitan. Son mujeres que dejan todo por ellos. Por ese hombre con virilidad postiza y artificial.

El infanticidio, primero simbólico –el abandono de los hijos en la institución religiosa- y luego real –la muerte de la niña Sampedro- hacen de Coral a una mujer que busca el amor de un hombre pero que en el fondo ama como madre.

La familia en el cine de Ripstein no aparece de forma completa. No existe como esa familia conyugal moderna, o familia nuclear, a la que el cine de oro nos tenía acostumbrados, compuesta por padre, madre e hijos. En éstas siempre hay ausencia del padre. No hay un padre consanguíneo vivo que guíe los pasos de sus hijos, que aporte esa figura que todo niño necesita. Lo que vemos son figuras paternas de sustitución. Los dos padres presentes son de *El castillo de la pureza* y de *El lugar sin límites*, aunque en esta última con una paternidad no asumida. De allí en fuera todos están ausentes.

Por su parte, las madres siempre están presentes en la familia. Son mujeres que llevan el rumbo de la vida de su familia. A veces manipuladoras guiarán e inducirán el camino de sus hijos llevándolos incluso hasta la muerte.

En comparación con el cine mexicano de la época de oro, dentro de la familia, la mujer ha tomado un lugar más equilibrado. La familia ya no es la misma. Antes las películas siempre presentaban al padre, que nunca faltaba, a la madre y a los hijos. Ahora, nuestras familias del cine de Ripstein están sin esa figura que fue imprescindible en otros tiempos: el padre.

En el cine de oro, con padres recios, los hijos rebeldes terminaban por marcharse de la casa. Después de una serie de dificultades regresaban y en otras no, pero siempre quedaba la reflexión de los padres; se genera o se presenta un aprendizaje de los errores y los padres perdonan a sus hijos. Incluso se dan una nueva oportunidad para ser distintos: para ser mejores padres y madres.

Podemos concluir que la familia que retrata Ripstein en sus filmes ya no el modelo tradicional de la familia nuclear, el nuevo modelo de organización familiar es incompleta, donde falta uno de los progenitores, generalmente el padre.

**IV**

**HERMENEUSIS DE LA FAMILIA EN  
LA PELÍCULA  
"PRINCIPIO Y FIN"**



## 4.1 ANÁLISIS MIMÉTICO

En el análisis mimético se describirá el aspecto físico y químico, lo material de lo cinemático, así como, el modelo de representación material, es decir, los planos, secuencias, enlaces y transiciones, la banda sonora; lo sensual de la película.

**Ficha Filmográfica:** PRINCIPIO Y FIN (México, 1993). Realización: Arturo Ripstein/ Guión: Paz Alicia Garcíadiego, basado en la novela homónima de Naguib Mahfouz/ Fotografía: Claudio Rocha/ Música: Lucía Alvarez/ Dirección Artística: Marisa Pecanins/ Edición: Rafael Castanedo/ Producción: Alfredo Ripstein, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y Alameda Films/ Distribución: Videovisa/ Duración: 187 minutos/ Intérpretes: Julieta Egurrola (Doña Ignacia Botero), Ernesto Laguardia (Gabriel Botero), Bruno Bichir (Nicolás Botero), Alberto Estrella (Guama Botero), Lucía Muñoz (Mireya Botero), Blanca Guerra (Julia), Verónica Merchant (Natalia Guardiola), Ernesto Yáñez (El Polvorón), Julián Pastor (licenciado Luján), Alonso Echánove (El mecánico "Mago Ebón" o El Cariñoso), Luisa Huertas (Isabel), Luis Felipe Tovar (César), Luis Rabago (Guardiola).

Premios: Festival de San Sebastián, Concha de Oro.

Montaje externo:

Planos y Secuencias

La película tiene 120 planos. El genérico, es decir, los carteles con los créditos son dos, el inicial y el conclusivo. En total existen 122 planos que integran la película.

Principio y fin está conformada por 118 secuencias, que se exponen así:

Tiene 90 planos secuencias; 25 escenas; 2 secuencias de alternativa pura; y un *close up*. Los enlaces y transiciones de secuencias que utiliza son 4 sonoros, tres de

ellos con la canción de *Perfume de Gardenias* y el último con la voz de un profesor. Utiliza también un enlace nominal.

Es importante destacar que los planos de la película son largos, pues la película está compuesta casi en su totalidad por planos secuencia. El montaje como gran fragmentación no es la idea gobernante en la película de Ripstein. Para él es importante una cámara móvil que no corta planos y los hace más largos. El plano secuencia ayuda a filmar el tiempo. Hace la narración desde adentro.

Sobre el montaje interno podemos decir que Ripstein mantiene fija la cámara, sobre su soporte, no utiliza la cámara en mano, pero sí con movimiento. La utilización del plano secuencia trae consigo muchos campos vacíos en los planos, un espacio que podría ser ocupado por una persona; los planos secuencias hacen imposible el corte y para ver una escena en donde dos personajes platican, Ripstein no utiliza el *campo-contracampo*, prefiere hacer movimientos de *paneo* a la izquierda cuando habla un personaje y *paneo* a la derecha cuando le toca hablar al personaje que escucha.

Asimismo, con el plano secuencia observamos que el director sigue a los personajes utilizando tanto *dolly back*, *dolly in* y *travell*, consiguiendo con este tipo de movimientos de cámara, no cortar planos y continuar la narración que es lo que más le importa.

Utiliza la cámara objetiva, nunca la vemos situada en un punto imposible de ser ocupado por un ser humano. Las distancias de encuadre son en la mayoría de medio plano, planos generales, y planos de conjunto. El énfasis en la narración nunca está marcado por el *close up* de algún personaje, sino en la misma narración, en el mismo personaje, el *close up* no hace falta.

Ripstein se ha caracterizado por el encierro manifiesto en sus películas. En ésta el encierro lo marca el encuadre en el encuadre en que deja a los personajes. Esto es, las líneas de encuadre que limitan la toma, encuadran otro objeto, como lo son los espejos y las puertas en donde quedan encerrados los personajes. Tiene 19 encuadres

en cuadros de espejos. En dos de ellos lo vemos en dos espejos; en uno con tres espejos. Y los 16 restantes con un espejo.

También tiene 6 cuadros en el cuadro de puertas, tanto de la casa de la familia Botero, como del prostíbulo "Tío Vivo". Y un cuadro en el cuadro de una ventana de la puerta de un coche. Teniendo en total 26 cuadros en el cuadro.

En *Principio y fin* hay muchas puertas que se abren y se cierran para delimitar los espacios sociales. La puerta del colegio en donde iban Nicolás y Gabriel, delimita el espacio del estudio. La puerta de la casa de los Botero es cerrada por Nacha limitando el espacio de Guama al que ya no podrá entrar si no aporta dinero. La puerta de la oficina del tío influyente así como la del director de la universidad, limitan el espacio del poder y las influencias. Las puertas de los baños que delimitan el espacio de la intimidad. La puerta de las galeras en donde está encerrada Mireya limita el espacio de la libertad.

La iluminación es natural y artificial. La artificial es indirecta y general. La luz en color rojo parece acentuar el ascenso y descenso al infierno tanto de Mireya como de Gabriel. La vemos cuando Mireya baja las escaleras de Los Portalitos en su primera cita con el panadero y también cuando tiene su primer contacto sexual. Y al final cuando Gabriel sube las escaleras de los baños.

Otra forma de iluminación que se ve en el escenario son los focos. La bombilla, común y corriente, está presente en la casa de los Botero, y en los prostíbulos del "Tío Vivo" y en el de Veracruz. En la casa de los Guardiola vemos lámparas, en la escuela y oficina del tío influyente también. Es como si Ripstein acentuara de esta forma la diferencia entre una clase social y otra. La casa de los Botero, pobre y sin tener una lámpara, de esas que hacen ver elegantes los techos. En los prostíbulos hay también tantos focos colgando que se no se ve elegancia.

Los escenarios utilizados son reales, en interiores y exteriores, por eso la narración es realista. A este respecto Ripstein comenta que la escena final de la historia, según la novela de Mahfouz, el suicidio en el Cairo, él tenía pensado, y así estaba escrito en el guión, hacer un suicidio en el metro. Pero las autoridades del Sistema de

Transporte Colectivo Metro le denegaron la locación. Pues se argumentó que mostrar una escena de suicidio en el metro implicaría fomentar la acción. Así que Ripstein no tuvo más remedio que buscar otro escenario. Fue entonces como se decidió hacerlo en unos baños públicos, lo que según Ripstein, le mejoró las opciones y le dio un mejor final.

Otro de los elementos importantes utilizados en los escenarios son las escaleras, pues en ellas se deciden los destinos de los personajes.

Los baños son otro lugar utilizado por el director. En estos se deciden situaciones importantes de los personajes. Gabriel entra al baño mientras su mamá se baña y ahí planea la estrategia a seguir para que él pueda terminar la carrera mientras Nico trabaja. Gabriel va al baño con sentimiento de culpa por darle a elegir a su madre entre él y Nico, por ello se da de topes en el espejo hasta que lo estrella. Mireya entra al baño a contar el dinero que ha ganado prostituyéndose. En el baño de los Guardiola, Gabriel desvirga a Natalia con su mano y después tienen relaciones. Los baños del centro en donde Mireya lleva a sus clientes porque ya están cerrando muchos hoteles. Gabriel va al baño, pues el sentimiento de culpa de que Guama esté involucrado en drogas no lo deja en paz. Ahí busca unas navajas intentando suicidarse. Es ahí también cuando le dice a su madre que siente un gran culpa por la responsabilidad que le ha encomendado. Y finalmente, los baños del centro en donde Mireya y Gabriel se suicidan.

Para Ripstein la imagen es tan importante como el sonido. En la banda sonora de la película podemos escuchar sonido directo, cuando escuchamos la música que ponen los personajes: cuando Guama pone el disco de ópera para que su padre muerto la escuche; cuando Nicolás y Julia ponen el casete en la grabadora para escuchar la canción de *Perfume de Gardenias*; cuando Guama canta ópera y La Celada en el prostíbulo. La música de fondo constituye un elemento importante, pues nos hace sentir cómo se siente el personaje en determinado momento: por ejemplo, cuando Mireya tiene por primera vez su relación sexual o también cuando tiene relaciones sexuales con el mecánico y él le paga por sus servicios, la música

que escuchamos es la ópera. Asimismo, cuando Gabriel camina confundido por los pasillos del baño público, comienza una música de cuerdas de fondo en Schubert, en las percusiones del final, que van aumentando conforme crece la confusión en el personaje. La música de fondo que apoya a estos dos personajes principalmente, denota una especie de tristeza y desolación en el interior de ellos.

## 4.2 ANÁLISIS DIEGÉTICO

La película *Principio y fin*, parte de la novela homónima de Naguib Mahfuz, la cual es en sí un melodrama. Aunque en México al melodrama –drama con música- se le desprecia como género, Ripstein afirma que “el melodrama nacional va por el encomio, ya, por la destrucción de ese encomio”. Por su parte, Paz Alicia Garciadiego, la guionista, añade que “el melodrama suele elegir un ámbito, un universo dentro de lo familiar, de lo íntimo”.

La historia de *Principio y fin* se desarrolla en la ciudad de México, aunque por las tomas cerradas de Ripstein se puede intuir que se trata de la colonia Roma o la Narvarte, en donde predomina una arquitectura de estilo colonial como la casa en donde viven los Botero. Esas casas que tienen sótanos.

Está ubicada a mediados de los ochenta, es decir, al final del periodo de Miguel de la Madrid. Había crisis de liquidez, no había dinero, el peso estaba devaluado y la deuda externa se había incrementado a 108 mil millones de dólares.

Esta crisis es clara en la familia Botero, donde a la muerte del padre, pasan de la clase media a la clase baja. La reducción de los salarios reales y las alzas de precios no permiten que la familia tenga los ingresos para vivir bien, a lo que estaban acostumbrados. Se vive al día, pues con lo que aporta Mireya y los sueldos de Gabriel y Nico “a penas y alcanza para comprar pellejos”.

Con De la Madrid, los tecnócratas empiezan a ocupar los puestos claves en la política. Estudiar en escuelas privadas y/o hacer posgrados en el extranjero era la

moda. Por ello, Gabriel tiene que estudiar en una buena universidad, diría la madre, para que cuando sea un abogado famoso –e impulsado por las influencias del tío de su amigo- acceda a otro nivel social y de poder.

Es en esta época también, cuando Ciudad Azteca comienza a poblarse masivamente. Por lo que un cliente de Mireya la invita a trabajar por aquellos rumbos donde hay mucha clientela y poca tira –poca vigilancia.

Es el dinero que no hay ni en la familia Botero, ni en México, un factor que llega a determinar el destino de ellos.

### **Personajes:**

La historia gira alrededor de la familia Botero integrada por:

*Narciso Botero.* Es el padre muerto. Su gran afición fue la ópera, al parecer, lo único que tuvo. A sus tres hijos les ponía, desde pequeños “Rigoletto”, de Verdi. A cada uno los identificaba con una parte de éste.

Era amigo de Guardiola desde hace años. Ambos estarían en un gran negocio, que les redituaria mucho dinero, pero Narciso se salió, no se arriesgó; y ahora el que goza de todas las ganancias es Guardiola.

Desde los veinte años trabajó de empleado con una plaza F, al parecer en una dependencia del gobierno, quizás en la SEP. Trabajo allí por cuarenta años, pues murió a los sesenta.

Lo que Narciso ganaba de sueldo lo invertía en la familia, en sus hijos. Sus trajes ya estaban muy usados, pues según Mireya –su hija-, sólo veía por ellos. En cambio, Ignacia –su esposa-, dice que no tuvo providencia para la familia, pues no pensó en ellos, en la situación económica en que quedarían cuando él faltara.

*Ignacia Botero.* Mejor conocida como Doña Nacha, es madre de tres hijos. A la muerte del marido se tiene que encargar de la vida familiar. En repetidas ocasiones

dice que le toca la carga sola y que ya nada va a ser igual. Le tiene rabia al marido por morirse y dejarla con el paquete.

Desde el principio va determinando el futuro de cada uno de sus hijos. A Mireya la pone a coser ropa ajena, pues al cabo le gusta y no salió buena para el estudio. A Gabriel y a Nicolás les busca becas para que continúen sus estudios. A Guama, el mayor, lo corre de la casa, porque no se hace cargo de lo económico y además el ya está perdido. Ella se encargará de los trámites y de los quehaceres del hogar.

Por el trato que tiene con cada uno de sus hijos, vemos que su hijo consentido es Guama. Cuando él era pequeño, se iban juntos al cine. Era al que más quería, era su “cosita amorosa”, por eso le duele tanto su partida. Gabriel, el más pequeño es su “príncipe” su “regalo del cielo”, su carta fuerte, su única esperanza para salir de la pobreza en la que viven y por ello, lo tiene que encaminar. A ellos dos los abraza y los besa más seguido.

En cambio a Mireya siempre le está echando cara que no es bonita. Que debe buscar a un muchacho para casarse, pero eso sí, no con un panadero, y sí vestida de blanco. No la abraza y no la besa. A Nicolás siempre lo compara con su marido Narciso, salió a él, dice. La vida lo acobarda. A él siempre lo rechaza en sus intentos por abrazarla.

“En la vida hay turnos y los turnos son para turnarse” es lo que Nacha les dice a sus hijos para que no sientan que están siendo usados para el beneficio de otro, sino para el posterior beneficio de todos. “Esa es la suerte que te tocó”.

*Guama Botero.* Es el hermano mayor. El consentido de su mamá. Es muy cariñoso con sus hermanos, constantemente se abrazan y se besan. No le gusta trabajar y por ello su madre lo corre de la casa. Él justifica su actitud porque su madre siempre lo chiquió, ni siquiera le decía nada cuando la bolseaba.

Se emborracha con frecuencia. Busca trabajo en el “Tío Vivo”, un prostíbulo. Le cuenta a El Polvorón, dueño del lugar, de la muerte de su padre: “Te partes el lomo toda la vida y un día el carro ya no da más”. Le pide trabajo para ayudar a la familia,

como es bueno para los trancazos cuidará la puerta y cantará para animar a la clientela. Se va a vivir con Isabel, una fichera del lugar, a un hotel.

Sus hermanos, primero Nicolás y luego Gabriel, lo van a buscar al “Tío Vivo” para pedirle dinero. Nico le pide para el carro de Gabito. Guama le da el dinero que Chabela ganó “con su cu-li-ti-to trabajo”. Después de esto, acepta la propuesta que El Polvorón le había hecho: trabajar de conecte con los “judas”.

Posteriormente va a buscarlo Gabriel para pedirle dólares para su beca. A él, Guama no le puede negar nada porque a Gabito lo dibujaron con pincel y a él con la mano llena de estiércol. “A Gabito le doy todo lo mío” y hasta le ofrece a su mujer.

Metido en el tráfico de drogas, le lleva un paquete a su madre, quien a final de cuentas lo tira y Guama es golpeado por ello. Chabela se lo lleva a su tierra.

*Mireya Botero.* Es una muchacha acomplejada por no ser bonita. Como tampoco es buena para la escuela se dedica a coser ajeno y es ella la que mantiene económicamente a la familia.

Constantemente escucha de su madre que ahí encerrada no encontrará marido, un árbol al cual arrimarse. Le dice que es fea. Ella no se siente atractiva físicamente y se pone algodones en el busto para tener más atributos; pero a su vez rechaza también a las feas, a las “gordas grasientas”, le dan asco las lonjas. Es el personaje que más se ve en el espejo.

Ella es una persona que no se siente querida. Busca a su primer amor en el panadero César, quien inmediatamente después que la hace mujer le promete boda y casa. Aunque de vez en cuando ella tenga que darle dinero prestado.

En el fondo Mireya sueña con casarse de blanco y ser una mujer amada. Pero sus sueños se vienen abajo cuando se entera que César se casará con otra fea igual que ella, pero eso sí con mucho dinero.

La necesidad de cariño la orilla a entregarse a otro hombre, el Mecánico, que al final le da unas cuantas monedas por sus servicios. Es ahí cuando Mireya se



convierte en una prostituta: “total, lo mismo el uno que el otro, se siente cariñito igual”.



Mireya es cariñosa con sus tres hermanos. Los quiere, pero a quien más consuela es a Gabriel. Es de quien está más cerca. A él le pide que le hable de sus amigas de la escuela, a las que se imagina como las de las revistas. Le pide que la arregle como a ellas. También es a él a quien protege, pues dice que está muy chico para formalizar su noviazgo. Ella al igual que su madre, ve a Gabriel como “un príncipe”, como el que puede ayudarlas a salir del hoyo.

Para justificar sus salidas al centro para prostituirse, le dice a su mamá que trabaja en un taller de costura pues “las feas sólo somos feas, no somos ni decentes ni indecentes”.

La vida de Mireya llega a su fin cuando es encarcelada por encontrarla junto al cuerpo de un cliente con drogas, momento en que recurre a Gabriel para que la ayude. Así, ante el enojo y frustración de él, Mireya lo complace nuevamente

diciéndole que hará lo que sea para reparar el daño. Ella se corta las venas para dejar “limpia” la vida de su hermano.

*Nicolás Botero.* Es el único hijo de los cuatro que no vemos junto al cadáver de su padre. Con su madre trata de ser cariñoso, pero ella nunca deja que se lo demuestre, siempre lo rechaza. Con sus hermanos también es cariñoso, pero más con Gabriel, con quien juega a las cosquillas, lo abraza y hasta lo besa. Es un chico soñador pero sin agallas para enfrentarse a la vida. Ignacia y Gabriel constantemente lo comparan con el padre diciendo que es un mediocre, que la vida lo acobarda y que hasta tiene el mismo cuerpo.

Nicolás tiene que trabajar para ayudar a pagar la carrera de Gabito: los turnos son para turnarse, le dice Ignacia, así que le consigue trabajo en Veracruz, de inspector de secundaria. Pues eso de andar estudiando Letras es echar a la basura cuatro años. A Nico parece no importar que decidan por él pues comenta: “no importa, estudio en universidad abierta, igual aquí que allá”.

En Veracruz se enamora de Julia, una mujer divorciada. Se hacen amantes y deja de mandar dinero a su mamá para dárselo a su mujer. Sin embargo, la causa de su rompimiento es que Nico siempre habla de su hermano Gabriel como lo máximo en la vida. Siempre vive a través de la vida de su hermano y lo peor es que no le pesa ni tantito. Y eso molesta a Julia quien le tacha de “hijo pendejo”.

Nico se compara con Gabriel y él se califica como una persona sin destino: “ver la vida y ni mojarse”.

De regreso a la ciudad, en gran parte inducido por la madre, ésta lo obliga a casarse con Natalia, la novia de Gabriel, pues éste la embarazó y no quiere casarse con ella. Al principio se rehusa pero termina aceptando: “¿por qué yo no le sé decir que no al mundo?”.

Nico desde un principio estuvo enamorado de Natalia pero su hermano se la ganó. Ahora que se casa con ella le dice a Gabriel: “yo cargo a tu hijo, tú carga tu culpa. Todos tenemos carga”.

*Gabriel Botero*. Es el hermano menor. Es el único, junto con su madre que reclaman la muerte del padre: “Nos dejó como hijos de la mala yerba. Qué fácil resultó ser un pobre diablo y luego decir no se pudo. Nos aventó al mundo y luego nada más se murió”.

Es querido y sobreprotegido por su madre y hermanos. Lo consienten y su madre lo abraza mucho. Él es la carta fuerte de la familia. Es él quien hace carrera en una escuela para ricos, a quien se le pagan las colegiaturas porque no puede trabajar y estudiar al mismo tiempo.

A Gabriel no le gusta ser pobre. No se conforma con el dinero que su mamá le da por las clases de inglés que imparte a Natalia Guardiola. A su madre le promete que la situación precaria en la que se encuentran pronto quedará atrás, pues cuando sea un abogado famoso le cumplirá todos sus deseos.

Él tiene un largo noviazgo con Natalia pero sólo de manita sudada, porque ella así lo quiere. Gabriel se siente vigilado por los padres de su novia, para que no se haga guaje con la boda. Él quiere tener relaciones con Natalia, y como ella no quiere, el día en que no le dan la beca a él, le quita la virginidad con su mano y después tienen relaciones sexuales.

Gabriel quiere casarse, tener hijos, formar una familia, pero en cuanto se entera del embarazo de su novia, dice que no se casará, pues eso le arruinaría la vida y la carrera. Pero como su hermano Nico sí se casa con ella, le dice que él dejó a Natalia estrenada y entrenada.

En la Universidad Gabriel aparenta ser un chico de dinero, decente y de buena familia, e incluso le dice a Mireya que si la vieran enseguida sabrían que no es igual a ellos. Ahí conoce a Javier Maurer, quien le presenta a su tío para que le ayude con la beca. Es este el único favor que le agradece a su padre, todo gracias a la ópera que desde chiquito le ponía.

Es un manipulador; primero con su madre, la manipula e incluso la seduce, secándola y encremándola para que sea Nico el que trabaje mientras él estudia: “tú

misma lo dices, en la vida hay que seguir turnos”. Después con Mireya, la manipula y la orilla al suicidio, pues ya le echó a perder la vida y la carrera.

Sobre Gabriel pesa una gran culpa, para con su hermano Nico, de ser él quien repare su falta con Natalia. Con Guama por pedirle dinero y que se haya metido en el tráfico de drogas. Con su hermana Mireya, la fea. Lo ahoga la culpa y le pesan los sueños de su madre. En una de sus crisis intenta suicidarse y le dice a su madre que se siente prisionero de ella, de sus farsas, dice que no sabe si quiere ser rico.

Al final, después del suicidio de su hermana, él también se corta las venas.

Los personajes secundarios –y por supuesto, no menos importantes- que se relacionan con cada uno de los integrantes de la familia Botero son:

*Señor Guardiola.* Amigo de Narciso Botero que sí se arriesgó en el negocio y ahora es un hombre con dinero.

En cuanto se entera de la muerte de su amigo va a la casa de la familia Botero y les ofrece ayuda económica. A Nico y a Gabriel les paga para que les den clases a sus hijos: “A Natalia le repasan el inglés, ese no sobra, da cultura”.

Es un hombre preocupado por su familia. Quiere que su hija Natalia llegue intacta al matrimonio, limpia ante los ojos de Dios y por supuesto, del marido. Así que cuando se entera del noviazgo de su hija con Gabriel prefiere formalizar el noviazgo, pues no quiere que su muchachita ande rodando de aquí para allá. Quiere evitar sorpresas.

Sin embargo, cuando sabe lo del embarazo de Natalia va hablar con doña Nacha. No pueden obligar a casarlos pues son mayores de edad. Finalmente, no le importa que su hija se case con Nico, con tal que el honor de su hija no quede pisoteado.

*César, el panadero.* Es el novio de Mireya. Apenas muerto su padre, se hacen novios. Lo primero que él le enseña son “sus ganas” (su pene). Ella lo frecuenta

mucho en la panadería, en el cuarto del horno. Es ahí donde Mireya conoce “el sabor a hombre”, como le dice él. Le promete casa y todo.

Es un hombre que basa su relación en su falo. Nunca la besa o acaricia. Pero sí le pide dinero porque constantemente pierde en las apuestas.

A César le molesta que Mireya pague la escuela a Gabriel: “que sea machito y se consiga sólo sus centavitos”.

Finalmente, César se va a casar con otra fea, pero con mucho billete y no con una muerta de hambre como Mireya. La trata de puta, la pateo y la corre, dice que debe agradecerle *el favor*.

*El Mecánico.* También es el mago Ebón y las mujeres lo conocen como El Cariñoso. Ya tenía checada a Mireya en las andadas con el panadero y sabía que tarde o temprano le tocaría también a él.

Le enseña “su magia “ (su pene) y tiene relaciones sexuales con ella. Es el primer hombre que le paga por sus servicios. Es un hombre que no disfruta la relación sexual, sólo le gusta eyacular.

*El Polvorón.* Es dueño del prostíbulo El Tío Vivo. Es un hombre mayor que actúa como figura de sustitución paterna con Guama e Isabel. A él le da trabajo y lo escucha también.

Convence a Guama de meterse de conecte con los judas. Le tiene confianza y deja que tome el dinero que necesite de la caja registradora.

A Guama le dice que: “las familias de lejecitos, porque luego te apergollan y te ahogan”.

*Natalia Guardiola.* Asistía a una escuela de monjas, pero su padre decidió sacarla de ahí, porque todos los días le llegaba con cochambre en la cabeza.

Como novia de Gabriel es una muchacha recatada que no quiere tener relaciones sexuales. Está celosa de las compañeras de la universidad de Gabriel.

Es bonita y protegida por el papá. Cuando le hacen la fiesta a Gabito por lo de su beca ella se arregla, pero para Gabriel ella es un loro en candelero porque se colgó hasta el metate.

Ese día pierde su virginidad gracias a los dedos de Gabriel. Ante esto, ella le pide que le haga todito. Meses después queda embarazada y ante el rechazo de Gabriel decide tener a su hijo.

Esta es la única decisión que Natalia toma realmente. Le dice a su padre que ella sólo tenía su cuerpo (y no-inteligencia) y se lo dio con gusto a Gabriel. Su padre la casa con Nicolás.

Viviendo todos en la misma casa, Natalia busca a Gabriel, pero sólo recibe rechazos de él.

*Isabel.* Es una fichera que trabaja en El Tío Vivo. Le pide a Guama que viva con ella, pues necesita un hombre que dé el frente por ella. Le da su dinero a Guama, el que gana con su culitito trabajo, para el coche de Gabito: “somos familia no”.

Ella es una mujer mayor, lo denota los lentes que usa, para ver mejor.

Cuando ve a Guama golpeado por El Polvorón, va al Tío Vivo y saca dinero de la caja registradora, rompe el espejo en señal de venganza. Se lleva a Guama a su tierra.

*Julia.* Es mujer divorciada, madre de dos pequeños. Tiene un padre paralítico al que debe cuidar: “tú si sabes lo que es ser carga”.

Se enamora de Nicolás, a quien ve demasiado joven: “me voy a acordar que soy una mujer entrada en años... qué demonios tengo yo que estar metiéndome con jovencitos”.

Es una mujer que tiene que mantener a su familia y se ayuda de las tesis que transcribe en una máquina de escribir. Le dice a Nico que es duro ser madre. Ella se quiere dar la oportunidad de tener una pareja, a un hombre, pero se enoja y

decepciona cada vez que Nicolás habla de su hermano Gabriel como si fuera un arcángel.

Julia se enfrenta a doña Nacha. Le dice que anda con su hijo, pues éste ya tiene barba y todo lo demás.

Quiere vivir su vida, pues ésta no espera. Pero como Nico no quiere vivir su propia vida, le pide que se vaya de su casa pues le caló hondo. Necesita un hombre, no otro hijo, un hijo pendejo.

La historia de *Principio y fin* es la siguiente:

Guama: ¿Dónde está el honor?

El Polvorón: Donde está tu chingada madre



En una escuela sólo para varones, vemos en el salón de clases a Gabriel. El profesor les habla de la marginación de los indígenas; Gabriel por su parte, mira a otro lado, sin poner atención. El profesor es interrumpido por otro maestro que entra al salón acompañado de Nicolás y llama a Gabriel para decirle algo. Nicolás y Gabriel salen

corriendo del salón, caminan apresurados por el pasillo de la escuela y el portero les abre la puerta para que salgan. Ambos corren sobre la calle en la que está su casa y entran. Su mamá, Ignacia, los recibe. En ese momento nos enteramos de que su padre ha muerto. Ignacia retiene a Gabriel, pues no quiere que se impresione. Gabriel le dice que estaba bien en la mañana. Nacha, la madre, le contesta “sí, fuerte como un toro.”

En la habitación de los padres, Mireya y una vecina preparan el cuerpo. Mireya llora mientras trata de mover a su padre, pues está muy pesado. La vecina le contesta que “los muertos pesan más que los vivos, ve tú a saber si lo hacen por fregar”. Mireya llora y la vecina se va. Entra Gabriel y dice que el traje de su papá está amolado. Ella dice que su papá sólo se preocupaba por ellos. Enviar a que arreglen el cuerpo a una funeraria es muy costoso.

Después entra Guama, el mayor de los hermanos, saca a Gabriel y le dice: "ya se murió, ya ni modo". Los tres hermanos se abrazan, lloran y se consuelan. Se besan. Mireya se va, pero le advierte a Guama que no lo vea su mamá. Una vez solo, pone la música que le gustaba a su papá: la ópera, lo único que tuvo. Le llora y le quita el reloj mientras le dice “genio y figura hasta en tu sepultura”.

Al día siguiente, en el comedor está Nacha, Guama, Mireya, Gabriel, Nico y la vecina, llorando y tomando café. Gabriel llora y Mireya lo consuela. Gabriel se pregunta qué será de ellos. Se enoja y se va. En esos momentos llega la familia Guardiola. Le dan el pésame a Nacha. Ella se disculpa por no avisar de la muerte de su amigo. Dice que ahora le toca la carga sola. El señor Guardiola le da dinero a Nico para lo que se necesite. Nacha por su parte, reprende a Nico, porque se le van los ojos con Natalia Guardiola. Le pide el dinero. Todos comienzan a rezar.

Días después, Nacha va al trabajo donde laboraba su marido para saber a qué dinero tienen derecho. Ahí le dicen que la plaza que su marido tenía era de empleado F y un sobresueldo de confianza.

Al llegar a casa Nacha informa a sus hijos de la situación financiera en la que los dejó el padre. Como no les va a alcanzar, dice que pedirá becas para Nico y Gabriel.



Como Mireya no es buena para la escuela, trabajará en la costura, pues de todas formas siempre le ha gustado. Gabriel se enoja y Mireya lo consuela diciéndole que todo seguirá igual como antes. Se sale y Mireya lo sigue. Nacha y Nico se quedan en el comedor, él intenta abrazarla pero ella lo rechaza, a cambio fuman juntos.

De noche, en la azotea, Gabo le dice a Nico: “qué fácil le resultó (a su papá) ser un pobre diablo y luego decir no se pudo, nos aventó al mundo y luego nada más se murió”. Nico le dice que otro oiga sus pendejadas. Se baja. Gabo enojado avienta el refresco al suelo.

Han pasado dos semanas desde la muerte del padre y Guama llega a la casa pero Nacha no lo deja entrar. En las escaleras ella le pide que se haga cargo de la situación pues es el mayor. Le advierte que da dinero o se va. Sus otros hijos sí tienen futuro, van a estudiar, a él ya no le puede tener contemplaciones. Guama le dice que está extraña y ella le grita que se siente sola.

Guama camina de noche por la calle. Entra a un prostíbulo llamado “Tío Vivo”. Se sienta y El Polvorón, dueño del lugar, lo acompaña en la misma mesa. Guama le cuenta de la muerte de su padre. De manera fraternal le pone el brazo en el hombro y le pregunta cómo fue. Le invita los tragos. Guama le da vueltas al carrusel que se encuentra en el lugar. Le pide trabajo para la familia. Se ofrece como cantante. El Polvorón le ofrece trabajo de cuidador de puerta, lo de la cantada es de pura afición. Después una fichera, de nombre Chabela le pide un cigarro y fuman.

Semanas después, Nacha se empieza a deshacer de sus pertenencias para poder pagar la comida. Mireya le pide que deje el espejo, pues desde chiquita le gustaba verse en él. Nacha deja el espejo, pues no quiere gimoteos. Mireya se ve en el espejo, sale al balcón y ve al panadero.

Su mamá la lleva con la costurera, pero ésta le dice que Mireya no puede trabajar con ella, pero que le va a presentar novias: “son las que convienen, no escatima en gastos, las muy tontas no saben que es lo único que el maridito les va a pagar”.

Guama, con esmoquin, canta en el Tío Vivo “La Celada”. Chabela le da el dinero que recibe por bailar con los clientes. Él la sube al carrusel. Le cuenta que en su casa

tienen problemas de dinero, que su mamá se puso brava con él. Ella le contesta que está muy guevón. Guama añade que él ya se hubiera sacado a patadas hace años, pero su madre lo chiquió. Ni cuando la borseaba dijo nada, pero ya se le acabó el encanto. Chabela le pide que vivan juntos. Se quedan platicando en el prostíbulo y El Polvorón les pide que cierren el lugar. A su ayudante le dice que no lo toque porque no le gusta.

Chabela y Guama caminan de noche hacia la casa de él. Ella se pone sus lentes para ver la casa y lo espera en la calle. Guama entra a su cuarto por ropa que mete en una bolsa de plástico. Les deja una nota y se va.

A la mañana siguiente, Nico le da la nota a su mamá. Ella la lee y llora. Mireya entra a la cocina y al verla llorar le pregunta si se acordó de su papá. Le dice que Guama se fue, pero se justifica diciendo que él ya está perdido, tiene que salvar a los otros. Lloro y dice que terminó corriendo a su "cosita amorosa". Después le dice a Mireya que ella sólo encerrada trabajando, así nunca va encontrar marido. Si hasta las más feas encuentran un árbol al cual arrimarse y ella nada.

Pasa el tiempo, Mireya cose y su mamá sale. Entonces se para y se pone unos algodones en el pecho y se mira al espejo. Decepcionada se los quita, toma dinero y va a la panadería; el panadero le da el pésame a Mireya por la muerte de su padre. No le cobra el pan y le regala una gelatina. La cita en la noche en Los Portalitos.

Por la noche en Los Portalitos Mireya está con el panadero. Él le está enseñando "sus ganas" (le pone su mano en su pene). Le promete casa y todo. Le toca los senos y la besa. Ella le dice que sus hermanos esperan verla con "alguno de traje". Él replica que ya quisieran sus centavitos. La vuelve a besar pero ella se va.

Más tarde en la azotea de la casa, Mireya y Nacha tienden la ropa. Nico y Gabriel estudian ahí. La mamá les informa que deben dejar la casa, el casero les rentará los cuartos de abajo. Nicolás se opone y también Gabriel pero al final la abraza.

Al día siguiente en la escalera vemos que bajan sus pertenencias a los cuartos del sótano. Gabriel carga un espejo. Ya medio instalados, Mireya consuela a Gabriel del cambio de casa, "por el traspaso entra una luz muy bonita".

Han pasado meses y Nacha visita al señor Guardiola. Le habla de los tiempos duros, del futuro de sus hijos y de la rabia que le tiene al marido muerto: “que fácil se te hizo morirte y dejarme con el paquete”. Guardiola también le habla de sus problemas: le dice que su hijo no anda bien en matemáticas. A su hija Natalia la sacó del colegio de monjas, por todas las cosas que le metían en la cabeza. “La virginidad del alma también cuenta”. Quiere que su hija llegue virgen al matrimonio ante los ojos de Dios y del marido. Le comenta a Nacha que como sus hijos le salieron listos no estaría por demás que les dieran unas clasesitas a los suyos.

Días después, Nico y Gabriel llegan a casa de Guardiola, viendo lo que tendrían si su papá no se hubiera salido del negocio. Nico le dará clases de matemáticas a Claudio y Gabriel le repasará el inglés a Natalia, pues ese no sobra, da cultura (dice el señor Guardiola).

En la casa, Gabriel y Nico le llevan su primer sueldo a Nacha. Ella les da un poco y Gabriel no queda conforme. Nacha les dice que con su sueldo y con el de Mireya apenas y alcanza para comprar pellejos. Después ella plancha ropa. Gabriel la abraza y le habla de la vida de reina que le dará. Al mismo tiempo Nico la abraza, ella lo ignora y le dice a Gabriel que él es su regalo del cielo. Entonces Nico se aparta. Momentos después ellos juegan y se hacen cosquillas.

Mireya va a la panadería. En el interior, donde hacen el pan, el panadero la besa, le toca los senos. Junto al horno le quita los calzones. En ese momento, de manera imperceptible, comienza a salir humo. Él la sube a una mesa y la penetra. Mientras tienen la relación sexual se escucha música de ópera. Después, un grito los interrumpe y el panadero sale. Mireya se come un pan y se pone los calzones junto al horno que tiene una flama muy alta y roja. Se mece.

Pasan los días y vemos a Mireya cosiendo mientras se masturba.

Nicolás y Gabriel siguen dándoles clases a los Guardiola. Cansada, Natalia se va. Gabriel la ve por la ventana, con intención de seguirla se ve en el espejo y se peina con la mano. Cuando está apunto de salir, Nico le pregunta a dónde va y le ordena adelantarse a la casa. Se sale. Nico se queda enseñándole al pequeño. Ya de salida,

Gabriel le dice a Nico que Natalia es su novia y Nico se molesta. Natalia escucha y se sube las escaleras en cuanto los dos se van.

El señor Guardiola, acompañado de su esposa, habla con Nacha sobre el noviazgo de su hija y Gabriel, que ya lleva dos meses. Guardiola le dice a Nacha que ella no entiende de esos problemas porque su única hija le salió “seria”.

Esa misma noche, Nacha habla con Gabriel sobre la formalización del noviazgo. Ella se muestra inconforme por ello. Le dice que él es su principie y lo tiene que encaminar.

En el comedor, a través del espejo vemos a Mireya coser y a Nico tocar la armónica. Mireya le dice a su mamá que está inconforme por la formalización del noviazgo. Se sale a dar la vuelta a la cuadra. Nacha justifica la reacción de Mireya porque dice que siente celos de Natalia por estar protegida por el padre. Añade que Mireya no le salió lo que se dice bonita, de esas que luego luego agarran marido. Nico dice que en le da pena que su hermana los mantenga y Nacha le contesta que en la vida hay turnos y los turnos son para turnarse. Él toca la armónica.

Mientras Gabriel y Natalia caminan juntos por el jardín de su casa, su mamá los vigila desde la ventana.

Han pasado fácilmente tres años, Nacha habla con Gabriel de su último examen. Ella le dice que está listo para hacer carrera. "Nico salió a tu padre, lo acobarda la vida. En cambio tú vas a cumplir mis sueños". Nacha se sale del cuarto y Gabriel dice en voz baja: “como me pesan tus sueños”.

En la panadería, Mireya se abrocha la falda después de haber tenido sexo con el panadero. Él le pide dinero, pues no tiene porque lo perdió todo en una apuesta que hizo. Ella se rehusa pero al final él le arrebató el monedero.

En el baño Nacha tararea una canción de ópera mientras se baña. Entra Gabriel para hablar con ella a solas. Le dice del dinero que necesita para seguir estudiando. No puede trabajar y estudiar al mismo tiempo. Gabriel le descubre los hombros intentando secarla. “Si queremos salir de este hoyo hay que ponernos listos”, dice. Habla de su papá, de que Nico y él son iguales. A Nico no le sirve una carrera en

Letras. Ese título te lo comes en taco de pobre. La abraza y le dice que Nico debe trabajar. Si lo que quiere es andar escribiendo cuentitos con papel y lápiz le salen. Nacha se rehusa, pero él le recuerda lo de los turnos. “Quiere escribir, no saldrá de empleadito”. Le pone crema en los pies al tiempo que la acaricia.



Días después en el comedor, Nacha les dice a sus hijos que fue con el jefe de su padre, para conseguirle trabajo de supervisor de secundaria a Nico, pero en Veracruz. Gabriel se enoja porque su padre le estuvo besando las suelas y ahora la única plaza es hasta Veracruz. A Nico parece no molestarle, pues dice que de todas formas él puede estudiar Letras en la universidad abierta.

Nico se mide un traje de su papá. La ropa impone le dice Nacha. Ella le comenta que como Gabriel va a una escuela bien, debe tener su propio coche. Le pide dinero para el “vocho” de su hermano. Gabriel es nuestra carta y hay que apostarle, insiste la madre.

Guama canta “La Celada” en el Tío Vivo y Nico va a verlo. Después Guama canta una canción de ópera en honor a su padre. Unos clientes se inconforman y le buscan

pleito. Nico intenta meterse pero Chabela se lo impide, pues después le reclama que deje meter a extraños para defenderlo. Nico y Chabela salen del prostíbulo cargando a Guama. Entran al hotel que está al lado. En el cuarto del hotel acuestan a Guama. Éste le pregunta a Nico por sus hermanos. Está muy borracho. Entonces Nico le pide dinero para el coche de "Gabito". Chabela le da su dinero a petición de Guama, Nico se rehusa pero al final lo acepta, pues Chabela le dice que si no, Guama los va a traer en la conciencia.

De noche en la casa de los Bótero, Nico deja el dinero en el cuarto. Toma su maleta y se va. Nico camina por la calle con su maleta, rumbo a Veracruz.

Por la mañana, Nacha ve el dinero que le dejó Nico a Gabriel para su vochito. Después de intentar tender la cama se entristece y dice que duele elegir. Gabriel se angustia, se revuelve el pelo y va al baño, se mira al espejo y lo rompe con la cabeza.

En el Tío Vivo, el Polvorón está molesto con Guama por los destrozos que causó la noche anterior. Le propone entonces trabajar con los "judas", con los drogas. Guama se niega pero después acepta.

De noche, Guama y Chabela esperan a los judas. Él se sube al coche. Ella se pone sus lentes para verlo desde la banca.

De día Nico camina por el puerto de Veracruz. Llega a la casa donde rentan un cuarto. Lo recibe Julia. Como lo ve joven le pregunta cómo le va a pagar. Lo ve y le dice que confía en su mirada, pues las miradas valen. Lo instala en el cuarto del papá de Julia, pues es el más fresco de la casa.

En la universidad, Javier Maurer se presenta con Gabriel, pues está interesado en la amistad de las personas con buen promedio. Le dice que le va a presentar a su tío para que lo ayude.

En Veracruz, Julia entra al cuarto de Nico y lo ve en calzones, él se tapa por pudor. Él le pregunta que si es duro ser madre soltera, ella le contesta que es duro ser madre y ya. Al ver un cuadro del mar, Nico la invita a pasear, pues desde hace tres meses que llegó no la ha visto poner un pie en la calle. Ella acepta.

De noche, ambos caminan por el puerto. Ponen la grabadora y se escucha la canción de "Perfume de Gardenias". Bailan y se besan.

Julia y Nico entran a la casa. La música se sigue escuchando en su grabadora. Bailan y ríen. Se van al cuarto de él y ella lo desviste.

Más tarde, comen en la cocina. Julia le pide que no prenda la luz porque la realidad destiempla la vista y entonces va acordarse de que es una mujer grande que y no tiene que meterse con jovencitos. Nico le habla de Gabriel, ella se enoja y le dice que hasta cuándo dejará de vivir a través de Gabriel, se molesta y se va.

Después de algunas semanas, Julia y Nico están en la playa, ella le dice que no tenía porque comprar cosas para la casa, pues no es el papá de sus hijos. Él lo hace porque ya no es su inquilino.

En la sala ambos bailan y se besan. El papá, un viejo paralítico, los ve. Julia dice que como ya se va a morir es mejor que vea que está con alguien y así se va en paz. Escuchan la canción de "Perfume de Gardenias". Se sientan y Nico le lee las 10 hojas que escribió. Ella le dice que escribiría más sino fuera por el trabajo. Nico habla de Gabriel. Julia se enoja y le dice que es un puto por hablar así de su hermano. Él se enoja y se va. Ella vuelve a poner la canción de "Perfume de Gardenias" a petición de su padre.

En la ciudad, Mireya va a la panadería a cobrarle el dinero a su amante. Los necesita, pues Gabriel tiene curso de verano. Le dice que si le da dinero a él, porque no ha de darles a sus hermanos. Entonces el panadero le dice que porque él se va a casar con ella. La besa. En eso llega Nacha al lugar y la ve con él. La manda a la casa y al panadero le pide el teléfono. Le llama a Nico a Veracruz. Como no está le pide a Julia que le diga que le envíe el dinero para las inscripciones.

En la casa Nacha se peina frente al espejo. Un compromiso es un compromiso, si él (Nico) dijo que me enviaría el dinero para las inscripciones ahora tiene que cumplir, le dice a Mireya. Le dice que quiere que se case de blanco; pero no con un panadero. Mireya se molesta y dice que ella sólo cose y ni modo.

Mireya habla con Tamara, una clienta a la que le hará el velo para su boda. Cuando Mireya se queda sola, se pone el velo y baila. Se para en seco frente al espejo, se mira tristemente en él y llora.

Nacha camina por el Puerto de Veracruz con una maleta, en busca de Nicolás. Llega a la casa de Julia y Nacha espera a Nico. Ambas platican. Nacha le pregunta a Julia si anda con su hijo porque está muy cambiado. Julia le contesta que sí se encaman. Su hijo ya tiene barba y todo lo demás, él decide. Nacha le responde que a él le toco la carga igual que a ella con su papá (el paralítico). Nacha se va al cuarto. Julia le dice a su papá que él si sabe lo que es ser carga. Se sienta a escribir.

En el cuarto, Nacha y Nico hablan del dinero que habían convenido para las inscripciones y colegiaturas. Le recuerda que Gabriel es su esperanza. Nico le pregunta que hasta cuándo vivirá a través de Gabriel.



En una banca del puerto Nico está sentado. Llega Julia y le dice que habló con su mamá. Nico le comenta de su compromiso, que Gabriel tiene que acabar la universidad. Ella le reprocha que hasta cuándo seguirá viviendo a través de la vida de su hermano. Él dice que no le pesa ayudar. Ella le contesta que no lo quiere



volver a ver, pues le caló hondo. Le da el casete. Él le pide que lo espere pero ella dice que no, pues la vida no espera, ella quiere un hombre, no un hijo pendejo.

De noche, Nico camina por la calle y entra a un prostíbulo, pone la canción de "Perfume de Gardenias" y baila con una prostituta. Le pregunta: ¿no se puede labrar la vida sobre injusticias, verdad?

En la ciudad, Mireya entra a un mercado, ve de pasada, un anuncio que muestra cómo embellecer la nariz. Le lleva el velo a Tamara y ahí se entera de que ella se casará con César, el panadero. Mireya con rabia ensucia el velo, le dice que no le cose a las gordas grasientas pues le dan asco. Tamara se defiende y le dice que ella tiene nariz de mico. Mireya le paga el velo y se va. A la salida rasga el anuncio que vio al llegar.

Mireya va a la panadería. César se sorprende, pues piensa que le va a cobrar el dinero que le debe. Pero le dice que es bien "putita", que para eso fue. Ella le reclama de su boda con Tamara. "Si las dos estamos feas, porque te vas con ella". Él le contesta que por su dinero. Mireya se enoja y lo golpea, le avienta el pan y la masa. Él la corre y la pateo y le dice que debe estar agradecida por "el favor" que le hizo.

Mireya va llorando por la calle y el mecánico la detiene. Le hace magia. Es el mago Ebón, pero para las mujeres "el cariñoso". La pasa al taller para que se lave la cara. Le enseña "su magia" (le lleva la mano al pene). La sube a un carro. Ella no quiere. La voltea y la penetra por atrás. Ella dice que le duele, que así no. Lloro; después empieza a gozar. Él eyacula pronto. Después se sale del coche y le paga; le avienta el dinero. Ella le pregunta que si le gustó, insiste. Él le dice que sí. Mireya duda, pero finalmente recoge el dinero.

Pasan las semanas, y como un hábito, Mireya entra al baño de su casa. Saca unas monedas de su monedero, el que ha ganado prostituyéndose. Dice: "lo mismo el uno que el otro, se siente cariñito igual".

De noche, Mireya llega directo a su máquina de coser. Saca un puño de dinero. Lo deja encima y se pone a coser. Mientras tanto Gabriel está estudiando en la mesa. Él sale de su casa con libros en la mano, va a la universidad.

En la escuela, Maurer y Gabriel caminan juntos. Hablan de las becas de la Ford. Pero Gabriel dice que no la va a poder aceptar, pues no cubre todo el gasto. Maurer le dice que todos nós inventamos nuestros ni modos.

En la casa Mireya sigue cosiendo. Gabriel llega de la escuela, Mireya le va a preparar la cena pero él no quiere. Ambos salen al patio. Sentados en la escalera hablan de la escuela y de las muchachas que le gustan a Gabriel. Mireya le pide que la arregle como a ellas. Después llega Nacha y le pide que no le llene la cabeza a Mireya de cosas que ni va a conocer. A ella le advierte del noviazgo de Gabriel. Mireya se enoja y le dice que “carne de gata no se toma, se arrebatá. Además él va a llegar más alto”.

Gabriel está en la casa de Natalia, sentados en la sala dice que sus padres lo espían, que le ponen trampas para que no se haga guaje con la boda. Natalia en cambio le dice que si se da fácil te pisan y se van. Le habla de los celos que siente de sus compañeras de la escuela. Le advierte que sólo serán novios de manita sudada. Gabriel le dice que a él le gusta el mundo de ellos (de los ricos) y va a ser de ese mundo.

Días después, Maurer y Gabriel platican en clase. Hablan nuevamente de la beca, de que consiga dinero con su familia. Gabriel repite: sí, mi sagrada familia.

Gabriel entra al Tío Vivo, va a ver a Guama. Le pide dólares para tramitar su beca. Guama le dice que le da eso y más. Lo presume con El Polvorón; su mamá lo dibujó con pincel y a él con estiércol. Guama le ofrece a Chabela para que se acueste con ella, pero Gabriel se niega. Los dos hermanos bailan.



Gabriel se prueba un traje para ir a la escuela, pues hoy darán a conocer a los ganadores de la beca. En eso llega Nico de Veracruz. Gabo le pregunta que si todavía tiene el trabajo, pues su sueldo es su salvación. Le dice que ya lo extrañaba, pero Nico no le cree. Gabo le dice que sólo cree que la carga se la lleva él, pero si se pusiera en su lugar. Agrega que no se va a quedar pobre, se va a casar y a tener hijos. “Si tú no fueras tan maricón del cerebro pensarías igual”. Salen a la calle y Gabriel se despide. Nico fuma y Nacha sale, le dice que tienen mucho de qué hablar.

De noche, Gabriel baja las escaleras de la escuela. Se oye la voz de un profesor, anuncia a los becarios y Gabriel no es nombrado. Desconcertado pregunta a Maurer por qué el no. En el patio de la escuela Gabriel habla con el profesor y le dice que no todo son calificaciones, las recomendaciones cuentan. Le dice a Gabriel que todos tenemos un más adelante.

Gabriel llega triste a la casa de los Guardiola, en donde lo esperaban con una fiesta en su honor, por la beca. Sus hermanos lo reciben y le dice a su mamá que perdió la beca. Natalia trata de consolarlo, pero él dice que ya le agarraron lástima. Después la ve detenidamente y se alegra de no haberla llevado a la escuela. Le ordena que se

quite el "chinerio" y la pintura de muñeca de pobre. Ella llora. Pero Gabriel le advierte que no quiere escenas. Ella sube al baño.

En el baño Natalia se cepilla el pelo. Gabriel entra, le baja el vestido y le toca los senos. Ella le pide que se salga. Él le quita los zapatos y los calzones. Le mete la mano. Ella dice que así no. Saca la mano llena de sangre y se la enjuaga. Le dice que cómo ella quería, novios de manita, de pura manita sudada. Entonces, Natalia le pide que le haga todo.

Días después, Nacha no quiere que Mireya se vaya al centro a trabajar, pues no le gusta que vaya tan lejos. Mireya le contesta que las feas solo son feas, no son ni decentes ni indecentes. Se va.

Debajo de la escalera Nacha le reza a Narciso, su marido. Llega Guama y le pide que guarde un paquetito. Ambos recuerdan los viejos tiempos de cuando iban juntos al cine. Después Guama se va. Para que el marido no le reproche nada, Nacha tira la droga al lavadero. Después se arrepiente, pero ya no puede hacer nada. Lloro. Le dice a la foto del marido, que Guama era al que más quería y tú lo sabías. A ti te extraño. Lloro.

En una calle del centro, hay varias prostitutas, entre ellas Mireya, que usa un vestido rojo. Llega un cliente y se va con él. Entran a unos baños. Ella le cuenta al cliente de su hermano Gabriel. Él le ofrece que se vaya a Ciudad Azteca pues hay mucha clientela. Pero ella dice que no porque la cacharían en su casa. Mireya le dice que su hermano se ve fino. "Lo que haga él (Gabriel) lo hago yo. Yo pura puta, puro goce, la pagada ni me importa".

Maurer lleva a Gabriel con su tío. El tío escucha ópera. Como a Gabriel también le gusta, nace una simpatía entre ambos. Sólo por la ópera le va a echar la mano para lo de su beca. Lo quiere de presidente de la Sociedad de Alumnos.

Afuera de la casa de Gabriel está Natalia esperándolo para decirle que está embarazada, que tiene como cuatro meses y no piensa abortar. Gabo le dice que si se casa se amuela y la amuela. Pero Natalia le advierte que tendrá al bebé a pesar de él. Ella se enoja y se va.

En la casa de Natalia, su padre está furioso, porque dice que Gabriel sólo ha recibido favores y ahora le embaraza a la hija. Natalia le contesta a su papá que lo hizo por gusto, pues su cuerpo era lo único que tenía para ofrecerle. Él le advierte que irán a hablar con los Botero.

El señor Guardiola habla con Nacha, de que Gabriel no se quiere casar. Ella le dice que se encargará del asunto.

De noche, Nacha entra al cuarto de los muchachos y despierta a Nico para contarle lo que hizo su hermano. Le dice que si él se casa con Natalia, Guardiola le ofrece trabajo. De todas formas si iba a cargar con los hijos de otra, que cargue mejor con los de su sangre. Nico se sale a la calle, toca la armónica. Nacha sale tras él y le dice que con el tiempo se lo va a agradecer. Nico se reprocha del por qué él no sabe decir que no al mundo.



En la peluquería Gabriel le reprocha a Nico la boda de él con Natalia. Gabriel le dice que no lo deje cargar la culpa. Nico le contesta que él cargue su culpa, mientras que él carga a sus hijos. Gabriel enojado le dice que le dejó a Natalia

estrenada y entrenada. Nico le pide que le pegue. Pero Gabriel le contesta que es más fácil el papel de mártir. Se abrazan y se besan.

Mireya entra a la zapatería donde se cambia y despinta para que no la cachén en su casa de que es una prostituta.

Nico y Natalia, vestidos de novios, llegan a la casa de él. Los padres de ella los despiden. Les desean suerte y los felicitan. Ellos se van.

De mañana, Gabriel va al patio por una camisa. Natalia lo sigue y lo toca. Él la rechaza. Ella prende el calentador.

Guama llega a la casa y le pide el paquete a su mamá. Nacha le dice que tiro la droga. Guama angustiado le dice que acaba de firmar su sentencia. Se va. Entra Gabriel y su mamá le dice que Guama anda metido en drogas. Gabriel se preocupa y entra al baño y busca navajas para cortarse las venas. Entra Nacha y se las pide, le dice que con un loco le basta. Le da un cepillo para que la peine. Gabriel le dice que trae la culpa. Se siente prisionero de su hermana la fea, de Nico el bueno y de Guama el malo. Pero su mamá le dice que él es el único que los puede sacar el hoyo. Esa es la suerte que te tocó.

En el Tío Vivo, dos tipos golpean a Guama. Mientras merienda la familia Botero, Guama llega, lo carga Chabela. Se la presenta a su mamá. Ahora sí las une la sangre. Guama le dice a Nacha que le cobraron sus principios. Chabela les dice qué hacer, porque en la madrugada se lo llevará a su tierra. Chabela va al Tío Vivo. Saca dinero de la caja registradora, rompe el espejo y sale corriendo. Al alba, toca la puerta de los Botero, sacan a Guama y se lo llevan.

Durante el desayuno Gabriel les dice que con el escándalo se tendrán que ir a vivir a otro lado, pues le quedó un poco de dinero. Nico le pregunta por el dinero. Le dice que mandó a Guama al matadero. Nico se enoja y se va. Lo sigue Natalia. Gabriel se justifica diciendo que tomó turnos, tal como le indicó su madre.

En la escuela, el licenciado Luján, el tío de Maurer, intercede por Gabriel para que su beca no se traspapele y para que sea el presidente de la Sociedad de Alumnos. Gabriel llega a su casa y les dice a Nacha y Natalia que brinden por su beca, que la

obtuvo gracias a su padre. Entonces llega César, el panadero, Gabriel se molesta, pero le dice que le hablan por teléfono. Gabriel se extraña y más aún cuando le dice que quien le habla es Maurer. Enojado pregunta que quién le dio el teléfono, que si se dio cuenta de que era panadería.

En la panadería, Maurer le dice que se vaya a la tercera delegación, pues hay un problema.

En la delegación Gabriel justifica a Guama pero Maurer le dice que detuvieron a su hermana Mireya por encontrarla junto al cadáver de un cliente. Le deberías enseñar prudencia. Ya te chingaste con mi tío, le dice. La saca de la galera y se van.

En la calle, Gabriel golpea a Mireya, le dice que ya le fregó la vida y la carrera. Le dice que ella ya se jodió, le propone matarse, no duele, pasa rapidito. La convence y ella le indica el lugar donde lo hará.

Llegan a la calle de los baños y la hace escribir una nota para que no se culpe a nadie de su muerte. Ella le pide que no le diga nada a su mamá de que era prostituta. Entran al baño. Ella pide unas navajas de las de antes. Suben las escaleras y se meten a un cuarto. Se va a empezar a desnudar cuando se da cuenta de que está con su hermano. Se quita todas sus pertenencias. Toma las navajas y comienza a cortarse las venas de la mano. Gabriel se sale. Mireya se despide de él con la mano. Él cierra la puerta. Carga las zapatillas rojas de la hermana y comienza a caminar por los pasillos. Confundido se mete al vapor. Intenta ponerse una zapatilla. Un hombre se acerca. Gabriel se sale. Comienza a escucharse música de fondo. Camina por los pasillos. Regresa al cuarto donde su hermana yace muerta. El volumen de la música aumenta. Cierra la puerta. Confundido sigue caminando. Sube unas escaleras hasta que llega a la caldera. La luz se torna roja. Se sienta, deja los zapatos en el suelo. Saca una navaja y se corta las venas.

Al final, sólo quedan los zapatos rojos de Mireya.

### 4.3 HERMENEUSIS

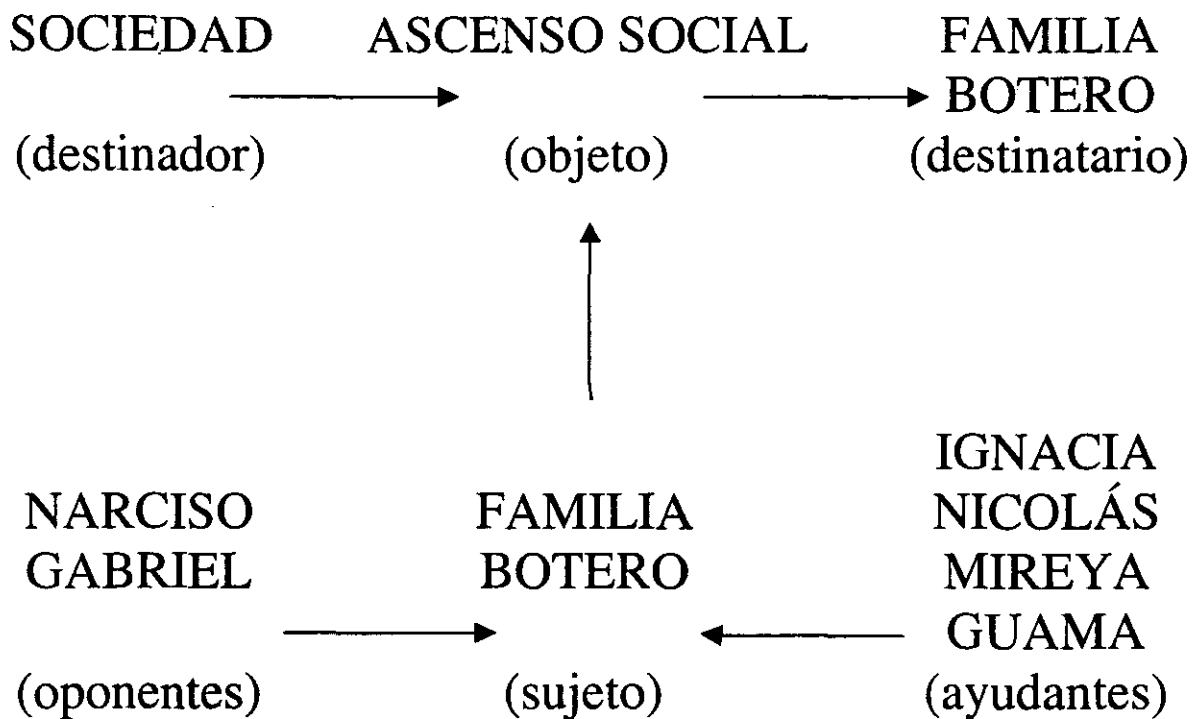
El método hermenéutico, de la comprensión, permite más de una forma de interpretar un texto, por ello, emplearé el Modelo Actancial de A. J. Greimas, para complementar la interpretación y para no caer en una interpretación subjetiva. El modelo estructural constituye tanto la aproximación objetiva como la aproximación subjetiva en el texto.

El modelo permite explicar a la familia como una estructura social, las relaciones que existen entre los miembros de la familia Botero y lo que buscan, su actuar social. Ahora sólo faltará interpretarlo.

Por ello, se realizará una interpretación de los roles familiares de cada uno de los integrantes de la familia Botero. Por último, con estos elementos se tratará de comprender cómo está involucrado el Orden Simbólico Falogocéntrico en la familia.



# MODELO ACTANCIAL



El sujeto es la familia Botero, pues es en ella en quien está centrada la trama de la película *Principio y fin*. Su objeto es el ascenso social al que aspiran, ya que después de la muerte del padre, la familia cae en una situación de degradación, tanto económica como emotiva.

El ascenso social está determinado por el trabajo y la educación. Por el dinero que el trabajo remunerado les da, no es el mejor camino para sus sueños de vivir mejor, de tener una mejor vida material. El dinero que necesitan para salir del hoyo en el que están, sólo va y viene; nunca se queda. No se puede quedar, porque con lo que ganan apenas y alcanza para comer.

Hay un incesante ir y venir del dinero: el que les da Guardiola; el que gana Mireya, con la costura y después con la prostitución; el que ganan Gabriel y Nicolás dando clases a los hijos de Guardiola; el dinero que Julia les da a los Botero, producto de su “culitito trabajo”, para el vocho de Gabriel; el que obtiene Guama con el negocio de la droga; asimismo, el dinero que el panadero le quita a Mireya.

Por la educación, pues se cree que el ascenso social de la familia se dará cuando Gabriel sea un abogado rico y famoso. Él va a una buena escuela, a una universidad de prestigio en donde no entran los *nacos*. En estas universidades es donde se forman cuadros de poder, en donde sólo los hijos de “buenas familias” y con buenos promedios tienen el acceso, para que después con las influencias de gente en el poder, ingresen a otro nivel social y de poder. Un sueño *yuppie* tecnócrata.

Los ayudantes del sujeto, la familia Botero, son Ignacia, la madre. Con su doble papel de madre –sobreprotectora- y de padre –represor-, dirige los caminos de cada uno de sus hijos para que la familia pueda ascender social y económicamente, al mismo tiempo que se degrada moralmente. Desde el principio determina los turnos que sus vástagos deben seguir, reiterándoles que los turnos son para turnarse.

Nicolás, otro de los ayudantes, sacrifica su propia vida, sueños y aspiraciones para poder pagarle la universidad a Gabito. No asiste a la universidad por trabajar. No puede tener una pareja a la cual él haya escogido, porque tiene que casarse con la novia de su hermano, Natalia. Mientras yo cargo tus hijos tú carga tu culpa.

Mireya, ayuda con su cotidiano trabajo en la máquina de coser. Como ella no es buena para la escuela, le toca ayudar económicamente a la familia, es la primera en hacerlo. Después, con su muerte intenta resarcir el daño que produce a Gabriel. Con su suicidio quiere que las aspiraciones de ascenso social de la familia, no se vean enlodadas por su trabajo de prostituta.

Guama, el mayor, da dinero para ayudar a comprar un coche para Gabriel. Como en la casa materna no ayuda económicamente, prefiere salirse; una boca menos que mantener. Sin embargo, se mete a las drogas, pues ahora Gabito necesita dólares para tramitar su beca, Guama le da todo, quiere compartir todo lo de él.

Tanto Mireya como Guama, son ayudantes porque saben que no están haciendo lo correcto y sienten culpa por ello. Ambos están en el mismo nivel de prostitución, una con su cuerpo y el otro en el tráfico de drogas. Nicolás en un intento logra escapar y verse como un oponente, cuando deja de dar el dinero para las colegiaturas de Gabriel y dárselo a Julia, su mujer. Pero vuelve a ser ayudante cuando regresa a la casa materna y se ve sometido nuevamente a los deseos de la madre.

Existen dos oponentes que no permiten alcanzar a la familia Botero su objeto. El primero es Narciso, el padre. Un hombre de aspiraciones mediocres, que se pasó cuarenta años de empleadito en una institución y que al final de su vida no tuvo providencia con su familia. No se arriesgó con un negocio que los hubiera ascendido económica y socialmente. Como lo son ahora, la familia Guardiola. Ahora de muerto es una carga para la familia; pesa sobre ellos, no les ayuda. No es ni siquiera una fuerte imagen paterna sobre la cual apoyarse: "los muertos pesan más que los vivos, ve tú a saber si lo hacen por fregar".

Gabriel es un oponente, puesto que él hecha a perder el sueño de la familia. Todos los integrantes de ésta lo ayudan y él fracasa. Es él la carta fuerte de la familia, el príncipe que va a cumplir los sueños de la madre y de la familia, el que los va a sacar del hoyo cuando sea un abogado rico. Le pagan una universidad para ricos, pues él no puede trabajar y estudiar al mismo tiempo; le quieren comprar un coche para que no ande en taxis; le dan dinero para su beca y al final fracasa. Se siente

prisionero de los sueños de su madre; de Mireya la fea: “me tocaste por hermana por maldición de dios que buena rabia me tiene”; de Nico el bueno, el mártir; y de Guama el malo. Manipula la vida y la muerte de los demás. Su suicidio termina por hundir a la familia y junto con ésta la aspiración de ascenso social.

La familia como sujeto tiene un destinador, la Sociedad. Ésta le pide a la familia mantener ciertos valores para que pueda seguir siendo la institución principal para el desarrollo del individuo. La sociedad permite a la familia ascender socialmente, tener un mejor nivel de vida, siempre y cuando mantenga la unidad familiar cubierta por valores como el amor, la unidad, la solidaridad, la decencia, la sexualidad prohibida, el noviazgo, etcétera.

Sin embargo, en la familia Botero, como destinatario, no se dan las condiciones para que se mantenga como unidad para alcanzar su objeto. La familia, en donde el desarrollo armónico del individuo debe ser el más idóneo, se convierte en una institución que limita el desarrollo, destruye el sistema de aspiraciones y somete al individuo.

Esto muestra que, la familia no es la mejor institución de la sociedad. Las fuerzas materiales que mueven a la sociedad y por ende a la familia, operan para que la familia se destruya, sin lograr alcanzar un ascenso social y económico y sí, una desintegración.

### ***Roles familiares***

La familia Botero integrada por Nacha, la madre, y sus cuatro hijos: Guama, Mireya, Nicolás y Gabriel son una familia nuclear, pero sin la presencia física del padre – pues está muerto-. La jerarquía de poder está bien definida en la familia Botero por medio de los roles designados a cada uno de sus integrantes.

El rol de la madre: Ignacia, una esposa dependiente económicamente del marido. Como madre su vida gira en torno a sus hijos; en un principio a Guama, que siendo

el primogénito, ella se vuelve hacia él, dejando de lado a Narciso, su esposo. Incluso llega a confesar que quería más a Guama que a su marido.

Nacha, una mujer egoísta, ha sabido inculcarles patrones de conducta servil a sus hijos, los educa bajo el chantaje sentimental. A sus hijos los somete a su poder, a su control moral para después ella aparecer como víctima: “tú vas a cumplir mis sueños”, “los turnos son para turnarse”.

Nacha es primero una esposa insatisfecha con lo que su marido pudo hacer; segundo, una madre sin satisfacciones propias y que a través de su hijo Gabriel trata de realizar sus sueños y resarcir sus frustraciones.

Aparece como una madre amorosa pero a su vez vemos a una madre manipuladora a la que no le importa sacrificar a sus hijos y crearles un gran sentimiento de culpa.

Asimismo, Ignacia en un principio, cuando comienza a determinar los destinos de cada uno de sus hijos, dice que ella no trabajará porque todo el año se la pasará haciendo trámites. Sin embargo, transcurren varios años y doña Nacha sigue sin trabajar. Sin aportar una ayuda económica para la familia. La férrea decisión de no trabajar se debe quizá a dos razones: primero, a que es una mujer que fue educada no para mantener, sino para que la mantengan. Una mujer que es dependiente. Y como seguramente lo hizo primero su padre, después lo hizo su marido. Segundo, a que estando en la casa, Nacha puede controlar, vigilar y manipular a sus hijos. Porque saliendo a trabajar, se distanciaría de su hogar, el lugar desde donde ejerce su poder, es su espacio en el que sólo ella controla y somete a sus hijos: su hogar.

Julia es mujer que sólo es madre. Que sabe que es duro ser madre y que sin embargo, no tiene otra alternativa. Se da la oportunidad de ser mujer nuevamente, de tener una pareja, un hombre en Nicolás. Sin embargo, es una mujer a la que le es difícil transgredir el orden: “es deber de toda madre divorciada no andar de cuzca, sentar cabeza y buscar un padre para sus hijos”.

Ella se mueve en el papel que el varón designa a la mujer: el de madre-prostituta. Puesto que anda con un hombre menor que ella y se dice “qué demonios tengo yo

que estar metiéndome con jovencitos”. Así, sin decirlo de manera directa, se instala en el papel de prostituta, el que disfruta pero que finalmente deja, porque Nicolás no le responde como un hombre. Ella ya no quiere ser madre de otro hijo y menos de un hijo pendejo, como ella lo llama.

La tercera figura materna que existe en la película es la esposa del señor Guardiola. De ella no sabemos ni el nombre, pero sí que se trata de una mujer sumisa. Una madre que sólo sirve de ornamento; nunca habla, no regaña, no grita, no da consejos, no acaricia, no chantajea. Es la sombra del varón, de su marido que determina la vida de ella y la de sus dos pequeños.

La madre, sombra del padre, cuerpo enajenado, cuerpo e hijos bajo el dominio del padre. La re-presentante de uno que está sin estar y no está cuando está. Mujeres sin otra opción que el de ser madres y esposas. Mujeres sin alternativa de vida, esperando realizar sus sueños a través de sus hijos. Madres pasivas; madres manipuladoras; madres que someten; que no se reconocen como mujeres, pues sólo han sido cuerpos y mentes al servicio del varón.

El rol del padre: Narciso Botero fue un padre amoroso pero débil. Su ausencia funcional sólo la suple la ópera, pues es ésta lo único grato que se tiene del él. Nunca fue un apoyo real ni como esposo ni como padre. Fue el proveedor material de la familia pero no el proveedor emocional. Porque ya de muerto ninguno de sus hijos expresa un sentimiento de amor hacia él. No lo defienden, lo compadecen y cuando se compadece no es por amor, sino por lástima. Los hijos se expresan con un “ya se murió, ya ni modo”, con un “duele, pero luego se pasa y hasta se nos va a olvidar”, como si su muerte no les pesara.

No fue ejemplo para ninguno de sus hijos. Sólo uno quien se parece a él y por esto es criticado.

De vivo no sirvió como apoyo, pero sí de muerto, pues ayudó a Gabriel, el hijo que más reniega de su padre; gracias a la ópera le echan la mano para lo de su beca:

“primer favor que me haces”. Es decir, ni siquiera le debe la vida, nunca hizo nada por su pequeño hijo.

De vivo y de muerto Narciso transitó como una imagen paterna sin valor real. Pesa como un modelo de mediocridad de ambiciones burocráticas.

Es por ello que una vez que el padre muere, resurgen las imágenes de identificación: las figuras de sustitución paterna. Entre ellas están:

Señor Guardiola: acoge bajo su protección a la familia Botero. A la madre la escucha; a los hijos Nico y Gabriel, les hace favores, les da trabajo y hasta a uno de ellos lo convierte en su “hijo político”.

Por ello, se siente traicionado cuando se entera que Gabriel le embaraza a la hija: “puros favores ha recibido de mí, y ahora me embaraza a la hija”.

La otra figura de sustitución paterna para Guama es El Polvorón. A la muerte de Narciso, Guama le cuenta a El Polvorón y éste se porta como un padre comprensivo con el que se puede hablar. Le pone el brazo en el hombro y lo escucha. Le da trabajo y le da manos libres para que tome de la caja registradora todo el dinero que necesite. Pero también le advierte que si le falla deberá atenerse a las consecuencias.

El Polvorón es un hombre sin y con una actitud renuente al contacto físico: “no me toques, ya te he dicho que no me gusta que me toquen”. Criado tal vez en una familia de poco afecto y cariño El Polvorón reniega de las familias: “las familias de lejecitos, porque luego te apergollan y te ahogan”. Él no tiene familia, pero parece que vive mejor así. No es padre, pero actúa como tal cuando reprende y golpea a Guama: “ya ves lo que me haces hacerte”.

El padre paralítico de Julia es otra de las figuras de sustitución paterna que vemos. La parálisis del padre nos muestra una decadencia del padre ante la familia. De nada sirve que exista un padre físico si no es un padre real. Da lo mismo un paralítico que un muerto. Ambos pesan, ambos son carga, ambos representan la imposibilidad para

los hijos de tener libertad; los encierra en su sangre, en su cárcel, en su apellido, en la su parálisis y en su muerte.

Tal vez no haya nada que agradecerle al padre falogocéntrico; tal vez, después de su muerte, se puede empezar a pensar por cuenta propia, se pueden extender las alas hacia la libertad. Tal vez, después de todo, los pequeños retoños bioprogramados, sean como su padre, con un papel secundario y esperando ser el centro de la fuerza de la familia.

El padre muere, pero el Orden Simbólico Falogocéntrico se encargará de revivirlo una y otra vez, cuantas veces sea necesario para que el sujeto quede encarcelado en la institución del padre, en el encierro del apellido y con el miedo de vivir en libertad.

El rol de los hijos. Guama el mayor y el más dependiente de su madre. Como desde pequeño su madre le consintió todo, ahora de grande le cuesta trabajo ser libre. No estudió nada y fue mantenido económicamente por su padre hasta la muerte de éste. Desde su infancia fue educado bajo el esquema de inseguridad. Ahora tendrá que trabajar para ayudar a su familia, pues como es bueno para los trancazos cuidará la entrada de El Tío Vivo. En el mismo lugar, Guama rinde homenaje a su padre cada vez que canta ópera: “lo único que les queda a los muertos es, que dos o tres vivos los recuerden”.

Cuando Nacha corre a Guama de la casa, él no está dispuesto a perder a su madre, a dejar de ser el hijo consentido. Por ello busca a otra madre, alguien que le dé amor, cobijo y protección: Chabela. Ella lo lleva a vivir al cuarto del hotel donde habita; le da el dinero que gana con “su culitito trabajo”; si se pelea es ella quien lo acoge y cura; lo desviste, pues sus borracheras no le permiten moverse; es ella quien venga la golpiza que le dan a su Guama –como una madre furiosa cuando a su pequeño le han hecho una injusticia; Chabela se lo lleva a su tierra pues “él ya tiene su rumbo”.

Guama en realidad no estaba buscando una mujer con la cual pueda compartir su vida; más bien buscó una madre sustituta porque la de él ya no lo quería a su lado.



Encasilla a Chabela en la otra opción que el varón da a la mujer: el de prostituta. Aunque ella es una fichera en el Tío Vivo, cuando lo va a visitar su hermano Gabriel, le ofrece a Chabela para que le enseñe su paraíso: “mira, ya viste a Chabela, te la prestó, anda métele la viborita”.

Por otro lado, Guama es muy cariñoso con sus hermanos; siendo el hermano mayor los protege. Cuando se mete al tráfico de drogas, el dinero que gana se lo da a sus hermanos: “a Gabito le doy todo lo mío”. Guama se siente inferior a Gabriel, a pesar de ser al que más quería su madre, lo crió con una gran inseguridad emocional. Y por ello, se piensa como a un hombre sin futuro, tal y como Nacha se lo decía: “a él (Gabriel) lo dibujó con pincel y a mí con la mano llena de estiércol”.

Para Nicolás, el hijo mediano, pareciera que la vida le resulta fácil al instalarse en el papel de mártir, como le dice Gabriel. Para desgracia de Nico, a él le tocó parecerse a su padre: es cobarde ante la vida, pues no le sabe decir no. Es un hijo perfectamente sometido a la voluntad de su madre. La inseguridad y la falta de autonomía se desbordan de su personalidad.

Sin embargo, Nicolás trata de realizar sus sueños. Cuando le buscan trabajo en Veracruz para mantenerle la carrera a Gabriel, él sigue pensando en realizar sus estudios universitarios: “no importa, me meto a la universidad abierta”. Es a él a quien le toca el turno de sacrificarse a los sueños y necesidades de su madre: “en la vida hay turnos, y los turnos son para turnarse”.

Es curioso ver cómo se ordena, o quieren ordenar la vida de Nico cuando dice que quiere estudiar Letras. El orden simbólico, específicamente el logos se hace presente: “estudiar letras es tirar cuatro años a la basura”; porque ésta es una carrera que no reeditarán beneficios económicos para los sueños de Nacha.

La madre también le determina el camino a seguir en el amor. No permite que Nico ande con una mujer casada, sobre todo porque el dinero que le toca a ella y a Gabriel se lo da a una mujer y a niños que no llevan su sangre. Es en este momento cuando Nicolás intenta escapar del mando de su madre, pero no puede: le gana la

dependencia umbilical; el miedo a enfrentarse a esa mujer sagrada; el miedo a ejercer su libertad.

Eso es más fácil, ceder la libertad a cambio de un poco de seguridad; que piensen por uno, que decidan por uno; no enfrentar ni cuestionar nada, es más cómodo y no plantea conflictos. Por eso, deja a Julia. Y en el sueño guajiro de creer que algún día será diferente y tomará las riendas de su vida, le pide a ella que lo espere. Nico no ha crecido, no quiere ser hombre, sigue siendo un hijo, por eso regresa al hogar materno. Por eso acepta que su madre le elija la vida que a ella le conviene. Por eso acepta casarse con la mujer de su hermano Gabriel.

Nicolás vive su vida a través de la vida de Gabriel y no le pesa ni tantito. Lo admira, tal vez quisiera ser como él: “Gabriel es de los que nacen con destino, yo no; qué le voy a hacer. Ver la vida y ni mojarse”. Se sabe un hijo nada querido y poco aceptado por su madre. Cada vez que se acerca a ella lo único que recibe es una palmadita; no recibir cariño ni en su infancia ni en su juventud lo hizo ser inseguro de sí mismo. Ante la falta del cariño materno es cariñoso con sus hermanos y se los demuestra abrazándolos y besándolos.

Nico se queda a vivir en casa de su madre junto con su nueva familia. Nico un varón que quiso ser hombre, pero que se quedó en el intento y regresó a los brazos de mamá.

Será Nicolás quien escriba la historia de su familia.

Gabriel, el más pequeño de los hijos es sobreprotegido de manera extrema. Su madre ve en él las esperanzas de salir del hoyo en el que los dejó el padre. Todos los hermanos lo quieren, lo abrazan y lo besan. Lo admiran porque él si va estudiar, él sí va a hacer carrera. Cuando sea un abogado famoso –otra vez, se presenta el orden simbólico, el logos-, partiendo de que esta carrera sí redituará beneficios económicos, le cumplirá todos sus sueños a su madre. Así, en el incesante condicionamiento que su madre le da, día tras día, él comienza a tener sus propios sueños: quiere ser rico, se sueña en el mundo de los ricos y asegura que va a serlo.

Su madre lo educa en el esquema de chantaje sentimental; le hace creer que es fuerte y que él puede; todos le dicen que él puede, creen en él, pero a Gabriel le pesa pensar que no va a poder.

El gran peso de la culpa lo hunde lentamente. Se siente preso de los sueños de su madre, de Mireya la fea, de Nico el bueno y de Guama el malo. Le pesa la culpa, porque no sabe si en realidad quiere ser rico, porque no sabe qué está haciendo en la escuela, ni con Natalia y con su hijo.



Gabriel se enfrenta constantemente a la imagen que refleja el espejo. Se ve así mismo cada vez que la culpa lo acorrala. En su reflejo tal vez busca la cordura que cree tener para que los otros tomen su turno y él se beneficie. Pero el espejo sólo refleja una cara desencajada. “De esta adhesión imaginaria a sí mismo nace la locura, igual que un espejismo. El símbolo de la locura será en adelante el espejo, que, sin reflejar nada real, reflejará secretamente, para quien se mire en él, el sueño

de su presunción. La locura no tiene tanto que ver con la verdad y con el mundo, como con el hombre y con la verdad de sí mismo, que él sabe percibir”.<sup>68</sup>

Está sometido a la voluntad de la madre; vive para la madre, creyendo que vive para sus propios sueños. El egoísmo neurótico de la madre es trasladado a Gabriel; “quiere satisfacer, simultáneamente, las exigencias del mundo real y las de su propio mundo imaginario, para finalmente quedar cautivo en esa ambivalencia, en una encrucijada que paraliza todos sus movimientos, que lo inmoviliza”.<sup>69</sup>

Gabriel es un varón que busca su virilidad y refuerza su machismo cuando quita la virginidad a Natalia con su mano. Después la convierte en madre-prostituta: “yo te la dejé estrenada y bien entrenada”. Ambos se convierten en padres sin desearlo ni planearlo razonablemente. Pero él no asumirá el papel de padre. Y el esquema de la ausencia real (sanguínea) del padre, se repetirá.

Él no quiere a su padre. De vivo no fue un apoyo verdadero y de muerto sí. Su padre le falló de vivo. Lo vio como un hombre sin carácter: “nos dejó como hijos de la mala yerba”. A Gabo le faltó la presencia real de un padre, por eso ahora no quiere ser padre, no sabe lo que es ser un padre. Él no quiere ser como su padre, no quiere parecerse a él; no quiere ser mediocre, ni ser un empleadito sombrío. Él no le dio la imagen paterna que necesitaba y sólo una cosa le agradeció a su padre: no la vida, sino haberle enseñado a apreciar la ópera, gracias a la cual le dan su beca.

Gabriel, el varón que quiso ser hombre, pero que no pudo desligarse del sometimiento de su madre hasta el final, cuando tomó la decisión de zafarse de la culpa y de las frustraciones que su madre quería compensar a través de él: se corta las venas, quizá para ser libre y estar en paz consigo mismo.

---

<sup>68</sup> FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, p. 45.

<sup>69</sup> ADLER, Alfred, *Ibidem*, p. 34.

El rol de las hijas. Mireya, la única hija en la familia Botero queda encerrada en su cuerpo. Considerada como una mujer sin capacidad intelectual: “tú saliste mala para la escuela”, es sometida a la fuerza del trabajo: “ella coserá, al cabo siempre le ha gustado”. De alguna forma, es olvidada por la familia, pues ella sólo “sirve” para “servir” a sus hermanos.

Es olvidada también por su madre, pues Mireya es una chica con falta de amor. Su autoestima es baja. Siempre en busca del afecto del otro. Siempre en busca del reconocimiento de su belleza; la belleza que toda mujer debe tener; ser bonita para el varón; ser bonita para ser aceptada en una sociedad donde a Mireya le falta el “valor de uso”, donde ocuparía una posición decorativa, subordinada. Para desgracia de Mireya y de su madre, ella no salió bonita “de esas que luego luego agarran esposo”. Mireya busca su belleza física en el reflejo del espejo. Ella al igual que Gabriel son los únicos que enfrentan al espejo. Ella quiere ser hermosa, pero no encuentra el reflejo que engaña, no ve belleza, sólo ve la fealdad que su madre y sus hermanos se han encargado de señalarle. De su familia no encuentra apoyo, ni amor; es una mujer que se sabe fea y está en desolación.

Esa desolación y la falta de amor, la llevan a buscarlo en otras personas. En su noviazgo con el panadero César. Un varón que sólo busca el cuerpo de una mujer, la que sea. No importa si es bonita o fea; sólo busca una vagina. Nunca la besa, ni la acaricia, sólo busca el goce del orgasmo que su sexo le da. Mireya entrega su cuerpo, necesita amor y piensa que a través de las caricias lo encontrará. Recibe promesas de amor; le bajan la luna y las estrellas. Y al final, sólo se queda con el recuerdo de que la hicieron mujer, de que la penetraron, no de que le hicieron el amor, para luego botarla como a un cuerpo que ya no sirve; que no reditúa nada; que no da más placer con dinero. Vale más una fea con dinero que una fea muerta de hambre.

El cuerpo de la mujer al servicio del hombre: prostitución. La necesidad de sentirse amada a cualquier precio: coartada de la prostitución. La necesidad de afecto fue perfectamente aprovechada por un varón, por el mecánico, el mago Ebón,

que sólo estaba esperando su turno. Como si la mujer fuera un cajero automático en el que cualquiera que tenga su tarjeta (su pene) pudiera tener acceso a éste en el momento que se le antoje. Fue él quien aprovechando la situación convirtió a Mireya en una prostituta oficial al pagarle por sus servicios unas cuantas monedas.

Mireya ya no tiene escapatoria, su cuerpo la encierra al deseo del hombre. Puta por puro goce, pero ¿en verdad encontró allí el cariño que necesitaba? ¿En la eyaculación precoz de cada uno de sus clientes? Evidentemente que no, sólo quedó olvidada por su madre y gozada por los hombres.

Mireya también tenía sueños de tener una existencia normal de esposa y tal vez de madre. Su mayor sueño: casarse de blanco. La insistencia de su madre en buscar marido, de casarse de blanco y de buscar a un buen muchacho, estaban peleadas con su necesidad de ser bonita, con su necesidad de ser querida, de ser aceptada.

Su madre, los hombres y el espejo fueron sus peores enemigos que la llevaron al encierro corporal.

Por otro lado, Natalia, hija de la familia Guardiola, es una chica muy protegida por el padre. Él quiere determinar sus ideas y su conducta. La mete a una escuela de monjas para que se encarguen de darle una buena educación, dentro de los lineamientos de la religión católica. Pero cómo esta institución le falla, él se encargará de educarla y de que llegue virgen al matrimonio, ante los ojos de Dios, y por supuesto, del marido.

Es educada para llegar pura al matrimonio; cuidar su cuerpo y su virginidad, lo que sus padres le han enseñado a apreciar como el mejor de los tesoros: “una no puede confiarse así nomás; si te das fácil te pisan y se van. Hay que tomar providencia”.

Es considerada una mujer bonita pero tonta, y ella lo sabe. Por eso cuando Gabriel le roba su himen –por lo único que le han hecho creer su valor-, prefiere entregar su cuerpo totalmente. Lo hace con miedo, pero con gusto, pues sabe que es lo único que tiene, no le puede dar más, le han hecho creer que no es inteligente: “es lo único

que podía darle; con sus compañeras platicaba y reía, yo sólo tenía mi cuerpo y se lo di. Fue mi gusto”.



Con un embarazo no deseado razonablemente, Natalia tendrá a su hijo. Piensa que el nuevo ser le asegurará el matrimonio al lado del varón al que ama. Pero como los hijos no sirven para atrapar marido, como capricho, como aferración, decide tenerlo. El aborto es inconcebible. El futuro hijo se convierte en propiedad de la madre: “lo voy a tener a pesar tuyo, sólo va ser mío, mío de mí, de nadie más”.

De virgen-promiscua pasa a madre-prostituta, a capricho de lo impuesto por el varón, por Gabriel: “yo te la dejé estrenada y entrenada”. Con tal de “salvar el honor de la familia y de la hija”, la casan pero no con el padre de la criatura, sino con el hermano.

Natalia una mujer que quedó encerrada en su cuerpo, encajonada al capricho del varón, de ser madre, es una mujer que pasó de la propiedad del padre al marido; sin tener la oportunidad de reconocerse mujer, sólo un cuerpo al servicio del varón.

Mireya y Natalia, las hijas olvidadas, sólo valen por su cuerpo, no son hijas con capacidad intelectual, no piensan por ellas mismas; no tienen futuro, no se ven como mujeres; son sólo cuerpos sin cerebro; son sólo el capricho del varón: prostituta, loca y madre. Ya lo dijo Gabriel (a Mireya) “naciste para *señora de tu casa*, y ahora eres una *puta* de la calle”... “diremos que fue un día de *locura* y arrepentimiento”.

Las imágenes que Ripstein presenta reflejadas en los espejos, son más que un recurso técnico o una infidelidad a la realidad, son ante todo eso: reflejos, reconocimiento, negación y aspiración, conciencia fragmentada de la realidad, experiencias y vivencias atrapadas, historia y sueños tal vez capturados en el contexto, en el rostro, en el torso o en un cuerpo al que por fin la muerte ha liberado del peso de la vida.

Otro elemento importante, al igual que los espejos, son las escaleras. En ellas se decide el destino de Guama, cuando su madre lo corre para bien de todos; en las escaleras también destruye la droga por lo que será perseguido. En las escaleras Mireya intentará compartir el mundo ajeno de Gabriel. El descenso de la familia en la escala social está determinado cuando bajan las escaleras al submundo de privaciones y esperanzas frustradas. Finalmente, en las escaleras de los baños públicos, Gabriel hace su ascenso a los infiernos y a la muerte.

En los baños se definen también los destinos de los personajes. Gabriel planea su futuro junto con su madre. En un baño Gabriel desvirga a Natalia. En un baño se prostituye Natalia. En un baño se cortan las venas Mireya y Gabriel.

El Orden Simbólico Falogocéntrico y la Familia jugaron a la perfección su papel en esta historia. La familia como institución del Estado reprime la libertad de cada uno de los integrantes de la familia Botero. No hay alternativas de existencia fuera del orden impuesto. Narciso, el padre en decadencia funcional sigue encarcelando el afuera y el adentro de la existencia de los hijos y de la madre.



Ignacia, la madre frustrada, resulta ser la sombra del padre; figura enajenada por la domesticación del padre: somete a sus hijos a su voluntad. Pero porque no actúa como mujer, sino para un mundo de y para el varón.

Guama, Nicolás y Gabriel, los hijos, con miedo, temor, ansiedad y neurosis de no buscar su independencia, su libertad. La separación de la madre, lo que les daría libertad, les aterra. Es mejor desear la dependencia y verse libre de responsabilidades, propias de la infancia.

Mireya y Natalia, las hijas, sin alternativas de vida. Sin alternativas de ser mujer; la opción: madre, prostituta o loca. A ellas se les olvida, se convierten en cuerpo y mentes al servicio del varón. Las hijas son la sombra de la madre, que a su vez es la sombra del padre.

En la familia Botero no hay amor. El matrimonio está basado en un contrato de servidumbre social que deja de lado el amor. Por lo tanto, la familia no está basada en el amor, y eso está claro en la familia Botero. Sólo hay egoísmo, no hay comunicación, y por lo tanto, no hay posibilidad para el amor. El Estado sigue haciéndose presente. Aniquila, extermina, daña. Bioprograma para que cada célula de la sociedad le sirva y ahogue y someta al ser que busca su libertad.

# **CONCLUSIONES**

*"Las películas no son necesariamente un reflejo de la vida; son una cosa más que se añade al mundo. Inevitablemente, se filman situaciones con personajes que tienen emociones aproximadamente normales; entonces, desde ese punto de vista, el cine podría ser un reflejo, pero no necesario ni único"*<sup>70</sup>.

El cine como representación de una realidad, toca al sistema simbólico que construye una manera de ver la vida, sin que esta representación sea nuestra realidad concreta.

Después de la desconstrucción de la película *Principio y fin* en sus tres niveles: mimesis, diégesis y exégesis, se puede apreciar el mensaje cinematográfico más allá de una simple mercancía, más allá del sueño y el espectáculo.

El cine como medio de comunicación permite pensarlo en términos del proceso de comunicación: emisor, mensaje y receptor/a (s).

Como EMISOR del mensaje cinematográfico tenemos al director de la película Arturo Ripstein, quien determina el mensaje que el receptor debe recibir.

Arturo Ripstein, considerado como uno de los pocos realizadores de cine de autor en México, con sus constantes de encierro e intolerancia, ha mostrado desde los inicios de su carrera, historias de familias, sin la presencia real del padre. No hay un padre fuerte en sus películas, a excepción del patriarca de *El Castillo de la pureza*, no existe figura paterna que dé el sustento a la familia.

Nos presenta una maternidad que no es un estado, sino una enfermedad incurable a la que la mujer está expuesta en la sociedad fálica; un mundo de y para varones. Por ello mismo, la madre ejerce el poder como un varón, y lo hace en el lugar en que sabe lo puede ejercer: su hogar. Nacha y Mireya, Natalia y su madre, Julia e Isabel, mujeres servilistas actuando como madres, locas o prostitutas, sólo dentro de los esquemas que el varón falogocéntrico determina para ellas.

---

<sup>70</sup> GARCÍA RIERA, Emilio, *Op. cit.*, p. 276.

Ripstein no ensalza los valores que el melodrama tradicional de la década de los cuarenta y cincuenta muestra. Las películas que tocan el tema de la familia de esas épocas, presentan a un México que se esperaba tener; el crecimiento y mantenimiento de una familia ideal, a la par con el desarrollo industrializador. El padre, figura siempre presente, como detentador del poder. Familias con conflictos, pero con finales felices.

En cambio, Ripstein con sus películas da a conocer que la vida no es perfecta, que la familia ya no es la sagrada institución que cobija y protege; es más bien una familia que basada en el matrimonio es un contrato social, en el que el amor no tiene cabida y que por lo tanto, la familia no es el lugar en donde exista amor y puedan desarrollarse relaciones de afecto, sin sometimientos, chantajes, manipulaciones o violencia.

Ripstein reconoce que en México nos han robado el lenguaje. Que sólo existe un lenguaje oficial, el que el Estado ha querido darnos. Opina que debe darse la “destrucción de un orden”, la opción de una voz y la única forma de decirlo es intramuros. No estamos en el mejor mundo posible, pero que sus películas se pueden mirar como posible existencia de la otra voz. Sus películas, de alguna forma, dan a conocer que nuestra vida no es perfecta, como la mostraban o intentaron mostrarlo las películas de la época de oro.

*Principio y fin* no presenta a una familia ideal, sino a la muerte de la sagrada familia; no es la voz del lenguaje oficial, lo bonito, con final feliz. Es la otra voz, la que Ripstein quiere que se conozca. Pero el mensaje no es para todos; pocos quieren a Ripstein, pocos ven a Ripstein. Su cine no es para verse con una bolsa de palomitas; su cine es para pensarlo y reflexionarlo.

El MENSAJE de la película *Principio y fin* está determinado por la teoría del Orden Simbólico Falogocéntrico. Muestra la disolución de la familia Botero. Una familia que ha quedado bajo el mando de la madre; que se ha convertido en una familia matriarcal pero con la incesante sombra del padre. Hay una decadencia del

patriarcado desde antes de la muerte del padre. Narciso Botero, el padre débil que pesa sobre la vida de todos.

Nacha adopta el matriarcado, somete a los hijos y los encamina al infierno de cada uno. Es una madre fuerte que tiene que jugar el rol de madre y padre a la vez. Madre cariñosa y sobreprotectora; padre represivo. Los somete, con chantajes y con el poder de saber cómo es cada uno de ellos, cuáles son sus defectos y cuáles sus virtudes.

Los Botero, una familia de clase media está condenada a las fuerzas materiales que rigen en la sociedad del Orden Simbólico Falogocéntrico: el sueño de ascender social y económicamente mueven a Nacha a exigir el sacrificio de sus hijos por el “bienestar de la familia”. La igualdad de oportunidades será sólo para el elegido: Gabriel, la carta fuerte de la familia, a quien todos consienten, y no sólo la madre, quien tentado por la ambición y el éxito se convierte en un ser duro y oportunista, pero lleno de culpas. Quien hecha a perder el sueño de la familia.

Son esas culpas las que llevarán a un doble suicidio. Al impulsar a Mireya a cortarse las venas, Gabriel derrama su propia sangre y oculta su propia prostitución: obtener el éxito a cualquier precio por encima del lodo y la miseria. La muerte de la hermana, lo lleva a calzar sus zapatillas rojas, en un acto de identificación, de percibir en ella su propio reflejo. Reflejo que ambos enfrentan en vida en el espejo, mirarse buscando algo más de lo que son, un reflejo distinto, un reflejo irreal.

El doble suicidio es el suicidio de la familia Botero. De los hijos que renunciaron a su existencia delegando su vida a uno de ellos. El dinero que no tenían y los sueños y frustraciones de la madre, terminaron con los Botero. La culpa y la vida hipotecada, el sacrificio a medias no sirvió, por ello Gabito se mata, porque sabe que el éxito de su vida no era de él; no le pertenecía.

El amor entre los hermanos es innegable y de una gran expresión física, cosa que no ocurre de igual manera con la madre, quien sólo tiene caricias para Guama y

Gabriel; el primogénito y el que no se parece al padre; la falsa unidad en la ilusión de amor del hijo con la madre. Rechazo de amor y caricias para Nicolás y Mireya.

Esta es la crisis de la familia, la falta de amor entre sus miembros, determinado por la incomunicación que provoca el mundo falogocéntrico, en donde el poder sigue sometiendo a ellas y a ellos a un mundo servilista, en donde las mujeres siguen siendo cuerpos y mentes al servicio de los varones en el orden impuesto a la fuerza.

A pesar de que el presente estudio está dedicado sólo al análisis del discurso cinematográfico de *Principio y fin*, es interesante atender al tercer elemento del proceso de comunicación: el RECEPTOR/A (S).

El público como emisor, es el que recibe el discurso cinematográfico y dependiendo de qué tipo de espectador sea, podrá o no saber apreciarlo.

Para Salvador Mendiola<sup>71</sup> existen cuatro tipos de espectador de cine: 1) *proyectivo*, que no tiene juicio propio, no piensa en la película, la vive; 2) *identificativo*, quien no consigue resolver de forma consciente la interpretación, se identifica con alguno de los actuantes protagónicos, el que mejor refleja el narciso interpretante; 3) *reflexivo*, sacrifica la ilusión, presenta ante la película una conciencia propia. Critica las películas, las enjuicia como obras de arte y las analiza como mensaje colectivo; 4) *autoconsciente*, interpreta las películas, las entiende y las comprende; el análisis que realiza le sirve de apoyo lógico para transgredir sin conflicto el orden simbólico falogocéntrico y para pensar por cuenta propia el nuevo acuerdo para la existencia.

Así, el grueso del público espectador se encuentra en los dos primeros tipos: proyectivo e identificativo.

---

<sup>71</sup> MENDIOLA, Salvador, *Manual de apreciación cinematográfica*, p. 46-56.

El mensaje de *Principio y fin* en estos dos tipos de espectadores queda reducido a un espectáculo. Se pierden sólo en la diégesis de la película. Se proyectan e identifican con alguno de los personajes. *Principio y fin* queda sólo en una historia de tragedia, los atrapa el sentimiento y la razón desaparece. La historia sólo es algo irreal que perciben de manera real. Las identifica y refleja, quizás a ellas con la madre manipuladora; con la hija con falta de amor; con la hija que cree que sólo vale por su cuerpo porque no tiene inteligencia. A la espectadora la encierra en cualquiera de estos personajes actuantes que la identifican y la proyectan, pero que en ningún momento piensa por cuenta propia el por qué de la situación en que se encuentran esos personajes.

Participan en la película reproduciendo los mismos patrones de conducta, los mismos roles que el orden simbólico falogocéntrico impone, pensando que los personajes y ellas tienen el mismo destino dado por la vida misma. Llevándolas a actuar en contra de su libertad, encerrándolas en su cuerpo; evitándoles pensar su situación de mujeres servilistas.

Para ellos, los espectadores, la situación no cambia. La mimesis y la interpretación no se realizan, puesto que se centran en la historia, interpretándola bajo su propia experiencia falogocéntrica. No se cuestionan, ni interpretan, se contentan con intentar interpretar sólo desde su experiencia inmediata –bajo el ideal existencial impuesto por el orden establecido a la fuerza-, para aparentar salir de lo real, de lo impuesto por la violencia, soñar despierto.

Sin tomar en cuenta la hermeneusis de la mimesis estos tipos de espectadores sólo quedan enredados en los hilos narrativos de la historia.

Se puede llegar a ser un espectador reflexivo y por qué no, a un autoconsciente, tomando en cuenta los dos niveles de interpretación de la película: la mimesis y la diégesis. Así, la interpretación no se quedará sólo en la experiencia proyectiva e identificativa de la historia y los personajes.

La mimesis nos ayuda a comprender a *Principio y fin* más allá del melodrama taquillero, saber cómo está construida la película, nos ayuda a comprender cómo

está organizado el mundo que Ripstein nos presenta, uno que no es ideal, que no es el perfecto. El que está regido por el Orden Simbólico Falogocéntrico, pero pensado en términos críticos, de autoconciencia. Ir más allá de yo me parezco a Mireya o Natalia. Comprender por qué esas mujeres actúan de tal forma y a partir de ello comprender mi realidad. Saber apreciar el cine y saber interpretarlo ayuda a evolucionar y a liberarse del encierro falogocéntrico que el cine taquillero impone como algo normal para el espectador.

El cine como medio de comunicación termina en la RETROALIMENTACIÓN que el espectador realiza al incorporar en su vida real situaciones que el cine construye, llevándolo a vivir en el orden impuesto, en el orden social existente. Así como regresando al cine a ver películas sin ser críticos y sirviendo como un espectador latente para el cine taquillero.



**BIBLIOGRAFÍA,  
HEMEROGRAFÍA y  
FILMOGRAFÍA**

## BIBLIOGRAFÍA

1. ACKERMAN, Nathan. Diagnóstico y tratamiento de las relaciones familiares. Buenos Aires: Paidós, 1961. 263 pp.
2. ADLER, Alfred. El carácter neurótico. México: Planeta-Agostini, 1993. 302 pp.
3. AGUILAR CAMÍN, Héctor y Lorenzo Meyer. A la sombra de la Revolución Mexicana. México: Cal y Arena, 1992. 318 pp.
4. AGUSTÍN, José. Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994. México: Planeta, 1999. 368 pp.
5. ALVEANO HERNÁNDEZ, Jesús. El Padre y su ausencia. México: Plaza y Valdés, 1998. 86 pp.
6. ANDERSON, Michael (Compilador). Sociología de la familia. México: Fondo de Cultura Económica, 1980. 325 pp.
7. ANGUERA, Antonio. La mujer: aspectos antropológicos. México: Trillas, 1975. 196 pp.
8. ARTOUS, Antoine. Los orígenes de la opresión de la mujer. Barcelona: Fontamara, 1982. 143 pp.
9. AYALA BLANCO, Jorge. Aventura del cine mexicano. México: Era, 1968. 455 pp.
10. BALKIN, J: M. La Teoría Crítica. Siendo justos con la deconstrucción. Edited version published in 3 Social and Legal Studies 393 (1994). 22 de junio de 2000. <http://www.yale.edu/lawebb/jbalkin/articles/beingjust1.htm>
11. BEAUVOIR, Simone de. El segundo sexo. Tomo I. Traducc. Pablo Palant. México: Siglo Veinte, 1995. 308 pp.
12. BEAUVOIR, Simone de. El segundo sexo. Tomo II. Traducc. Pablo Palant. México: Siglo Veinte, 1995. 503 pp.
13. BONIFAZ NOVELO, María Eugenia. La mujer mexicana. México, 1975. 166 pp.

14. BRAUDEL, Fernand y Georges Duby (compiladores). El mediterráneo. Los hombres y su herencia. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. 183 pp.
15. CAPARROS, Nicolás. Crisis de la familia: revolución de vivir. España: Fundamentos, 1981. Serie Psicología. 169 pp.
16. CAREAGA, Gabriel. Mitos y fantasías de la clase media en México. México: Joaquín Mortiz, 1981. 237 pp.
17. CASTELLAN, Ivonne. La familia. Traducc. Hugo Martínez Moctezuma. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. 160 pp.
18. COLINA, José de la. Miradas al cine. (artículos de crítica). México: SEP, 1972. 220 pp.
19. COOPER, David. La muerte de la familia. México: Ariel, 1985. 183 pp.
20. CUILLER, Armand. Manual de sociología. Argentina: 1959. 428 pp.
21. ENGELS, Federico. El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado. México: Premia, 1989. 149 pp.
22. FOUCAULT, Michel. Historia de la locura en la época clásica. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 574 pp.
23. GALINDO, Alejandro. Verdad y mentira en el cine mexicano. México: Katun Ocrie, 1981. Testimonios Nacionales. 205 pp.
24. GARCÍA, Carola. Revistas femeninas. La mujer como objeto de consumo. México: El Caballito, 1984.
25. GARCÍA RIERA, Emilio. Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera. México: Universidad de Guadalajara: 1988. Colecc. Testimonios del Cine Mexicano. 315 pp.
26. KOLLONTAI, Alexandra. Mujer, historia y sociedad; sobre la liberación de la mujer. México: Fontamara, 1989. 298 pp.
27. LEÑERO OTERO, Luis. El fenómeno familiar en México. México: IMES, 1983. 334 pp.
28. MENDIOLA, Salvador y Ma. Adela Hernández. Apuntes de teoría de la comunicación I. México: UNAM, 1994. 160 pp.

29. MENDIOLA, Salvador y Ma. Adela Hernández Reyes. Manual de Apreciación Cinematográfica. México: UNAM, 1995. 94 pp.
30. MICHAEL, Andree. Sociología de la familia y del matrimonio. Barcelona: Península, 1991. 193 pp.
31. MORGAN, H. Lewis. La sociedad primitiva o investigaciones en las líneas del progreso humano, desde el salvajismo, a través de la barbarie hasta la civilización. Introduce Federico Engels. México: Colofón, s/f. 545 pp.
32. MUSACCHIO, Humberto. Diccionario enciclopédico de México Ilustrado. Tomo I, II y III. México: Andrés León, 1990.
33. PAOLI, J. Antonio. Comunicación e información. Perspectivas teóricas. México: Trillas, UAM, 1990. 138 pp.
34. PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Arturo Ripstein. La espiral de la identidad. Madrid: Cátedra, 1997. Colecc. Cineastas Latinoamericanos. 348 pp.
35. PARRA, María Eugenia. El dualismo Explicación-Compresión en la metodología de la investigación. Un intento por comprenderlo. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile: Revista electrónica de Epistemología, Cinta de Moebio No. 1, Septiembre de 1997.
36. SÁNCHEZ AZCONA, Jorge. Familia y sociedad. México: Joaquín Mortiz, 1984. 98 pp.
37. REICHE, Reimut. La sexualidad y la lucha de clases. México: Seix Barral, 1983. 285 pp.
38. REYES NEVARES, Beatriz. Trece directores del cine mexicano. México: SEP, 1974. 191 pp.
39. RIPSTEIN, Arturo y José Emilio Pacheco. El santo oficio. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1980. 112 pp.
40. TRAPOTE, Eugenia y Yolanda Villamer. “Arturo Ripstein, de la incomprensión, al triunfo...¿Cuántos años?” (Tesis). México: Universidad Intercontinental, 1988.

## HEMEROGRAFÍA

1. CARRO, Nelson. El evangelio de las maravillas. México: Tiempo Libre no. 982, del 4 al 10 de marzo de 1999, p. 2.
2. CORIA, José Felipe. Nadie quiere a Ripstein. México: El Financiero, 18 de octubre de 1995, secc. Cultural, p. 65.
3. DELGADO, Mónica. Sale airoso el Coronel de su primera batalla. México: Reforma, 18 de mayo de 1999, secc. Cultural, p. 1.
4. ESTRADA, Marién. Entrevista con Paz Alicia Garcíadiago "El arte debe destruir el Status Quo". México: Milenio no. 65, 23 de noviembre de 1998, p. 66.
5. FERNÁNDEZ NÚÑEZ, Joaquín. Entrevista con Arturo Ripstein "El cine necesita mucha más inmoralidad". México: Milenio no. 65, 23 de noviembre de 1998, pp. 62-65.
6. HERNÁNDEZ VILLEGAS, Ernesto. "Premia la crítica a "Amores Perros" como mejor película". México: El Universal, 19 de mayo de 2000, secc. Espectáculos, p. 1.
7. LAZCANO, Hugo. Augura Luján mayor rango. (Entrevista a Fernando Luján, protagonista de El Coronel no tiene quien le escriba). México: Reforma, 18 de mayo de 1999, secc. E, p. 6.
8. LAZCANO, Hugo. Conmovedora y esperanzadora. México: Reforma, 18 de mayo de 1999, secc. E, p. 1.
9. LÓPEZ ARANDA, Susana. Entrevista a Arturo Ripstein y Paz Alicia Garcíadiago. México: Dicine no. 58, octubre de 1994, pp. 13-20.
10. LÓPEZ ARANDA, Susana. Filmar el tiempo, entrevista con Arturo Ripstein y Paz Alicia Garcíadiago. México: Dicine no. 58, octubre de 1994, pp. 13-20.
11. MOVIE DICK, La sordidez del juicio final. México: Milenio no. 65, 23 de noviembre de 1998, p. 67.
12. OLVERA, Marco Antonio. Apoya a Arturo Ripstein. México: Reforma, 2 de junio de 1999, secc. E, p. 6.

13. PÉREZ TURRENT, Tomás. El coronel de Ripstein. La última pareja. México: Siempre! no. 2418, 21 de octubre de 1999, secc. Cultura, p. 74.
14. QUINTANILLA, José. La crítica ignora al Coronel. México: Reforma, 23 de mayo de 1999, secc. E, p. 1.
15. Ripstein Condecorado. México: La Jornada, 11 de febrero de 1999, secc. Cultura, p. 27.
16. RUBALCABA, Eusebio. Aproximaciones al padre o una sutil llamada del perdón. México: El Financiero, 3 de agosto de 1999, p. 52.
17. SANTOS NAVARRO, José. El Castillo de la Pureza. México: Ovaciones, La segunda, 13 de marzo de 1999, p. 7.
18. SEMANAUTOR. Documentos, no. 3. Entrevista a Arturo Ripstein: "Hago el cine que me gusta. El cine que creo es el mejor posible"/ Varios. México, s/e, s/p: fotocopia.

## FILMOGRAFÍA

1. **UNA FAMILIA DE TANTAS** (México, 1948). Realizador (R): Alejandro Galindo/Guión (G): Alejandro Galindo/ Fotografía (F): José Ortiz Ramos/ Música (M): Raúl Lavista/ Edición (E): Carlos Savage/ Productor (P): Producciones Azteca, César Santos Galindo/ Duración (D): 130 min./ Intérpretes (I): Fernando Soler (Rodrigo Cataño), David Silva (Roberto del Hierro), Martha Roth (Maru), Eugenia Galindo (doña Gracia Cataño), Felipe de Alba (Héctor), Isabel del Puerto (Estela), Enriqueta Reza (Guadalupe, la sirvienta).
2. **CORONA DE LÁGRIMAS** (México, 1967). R: Alejandro Galindo/ Arg: Manuel Canseco Noriega con adaptación de Alejandro Galindo/ F: Raúl Martínez Solares/ M: Gustavo César Carrión/ E: Gloria Schoemann/ P: Alameda Films, César Santos Galindo, Alfredo Ripstein, Jr./ D: 95 min./ I: Marga López (Refugio Chavero), Enrique Lizalde (Fernando Chavero), Juan Ferrara (Edmundo Chavero), Carlos Cortés (Nacho Chavero), Daniela Rosen (Lucero), Ana Martín (Consuelito), Andrea Coto (Olga).
3. **CUANDO LOS PADRES SE QUEDAN SOLOS** (México, 1948). R: Juan Bustillo Oro/ G: Humberto Gómez Landero/ F: Agustín Jiménez/ M: Raúl Lavista/ E: José W. Bustos/ P: AS FILM, S. A., Felipe Mier/ D: 90 min./ I: Fernando Soler (Roberto Sifuentes), Susana Guizar (Cristina), Matilde Palou (Panchita), Tony Díaz (Antonio), Amparo Arozamena (Lorenza), Gustavo Rojo (Fernano), Dalia Iñiguez (Sofía), Beatriz Aguirre (Charito), Miguel Arenas (Zenen), Felipe de Alba (Miguel).
4. **CUANDO LOS HIJOS SE VAN** (México, 1968). R: Julian Soler/ Arg: Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero, adaptación de Edmundo Baez/ F: Ignacio Torres/ M: Sergio Guerrero/ E: Jorge Bustos/ P: Filmaciones Chapultepec, Pedro Galindo/ D: 96 min./ I: Fernando Soler (Don Federico), Amparo Rivelles (Claudia), Alberto Vázquez (Federico), Blanca Sánchez

- (Amalia), Alicia Bonet, Carmen Frida (Patricia), Enrique Becker (Carlos), Andrés Soler (el padrino).
5. **COMO TODAS LAS MADRES** (México, 1944). R: Fernando Soler/ Arg: Catalina D'Erzell de la alta comedia Maternidad/ F: Agustín Martínez Solares/ M: Rosalio Ramírez/ E: José Bustos/ P: Jesús Grovas/ D: 86 min./ I: Fernando Soler (Ricardo), Sagra del Río (Rosario), Joaquín Pardavé (Feliciano), Manolo Fabregas (Eduardo), Pituka de Foronda (Rosa), Amalia Wilhelmy (Aurelia).
  6. **EDUCANDO A PAPÁ** (España, 1954). R: Fernando Soler/ G: Fernando Soler y Fernando de Fuentes con el argumento de Pondal Ríos y Olivari/ F: Eloy Mella/ M: Cesar de la Torre/ E: Bienvenida Sanz/ P: Ricardo Sanz/ D: 90 min./ I: Fernando Soler (Ramiro Méndez), Evangelina Elizondo (Evangelina), Manuel Monroy (Florencio), Beatriz Aguirre (Martha), Amparo Martí (Fanny), Francisco Pierrá.
  7. **EL DOLOR DE LOS HIJOS** (México, 1947). R: Miguel Zacarías/ G: Miguel Zacarías/ F: Alex Phillips/ M: Raúl Lavista/ E: José W. Bustos/ P: Producciones Zacarías/ D: 115 min./ I: Fernando Soler (Dr. Montero), Charito Granados, Matilde Palou, Martha Roth, Rubén Rojo.
  8. **EL DÍA DE LAS MADRES** (México) R: Alfredo B. Crevenna/ Arg.: Benito Alazraki/ F: Roberto Jaramillo/ M: Antonio Díaz Conde/ E: Raúl Casso/ P: Rosas Priego, S. A./ D: 103 min./ I: Sara García (Doña Carmen), Fernando Soler (Don Vicente), Andrés Soler (Padre Juan), Marga López (Rosarito), Amparo Rivelles (Cecilia), Raúl Ramírez, José Alonso (Julio), Jacqueline Andere (Adela), Carmen Frida (Olga).
  9. **TIEMPO DE MORIR** (México, 1965). R: Arturo Ripstein/ G: Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes/ F: Alex Phillips/ M: Carlos Jiménez Mabarak/ E: Carlos Savage/ P: Alameda Films, César Santos Galindo y Alfredo Ripstein Jr./ D: 90 min./ I: Marga López (Mariana Sampedro), Jorge Martínez de Hoyos (Juan Sáyago), Enrique Rocha (Pedro Trueba), Alfredo Leal (Julian Trueba), Blanca Sánchez (Sonia), Tito Junco (comisario), Quintín Bulnes (Diego Martínez



- Ibáñez), Miguel Maciá (boticario), Hortensia Santoveña (Rosita), Carlos Jordán (Casildo) Carolina Barret (madre de Sonia), niño Claudio Isaac (Claudio Sampedro).
10. **JUEGO PELIGROSO: HO** (Brasil 1966). R: Arturo Ripstein/ G: Gabriel García Márquez/ F: Guillermo Angulo/ M: Nacho Méndez y Dorival Caymmi/ P: Mexicobrasileña, César Santos Galindo, Alfredo Ripstein, Jr.-Nacional Cinematográfica/ D: 94 min./ I: Julissa (Claudia), Leonardo Vilar (Homero Olmos) Annik Malvin (esposa), Jefferson Dantas (Luis), Attila Almeida (agente), Embaixador (policía), Ademir Benevento (salvavidas), niños Antonio y Celso Dresjan.
  11. **EL NÁUFRAGO DE LA CALLE PROVIDENCIA** (México, 1971). R: Arturo Ripstein/ F: Julio Pliego/ E: Arturo Ripstein y Carlos Savage/ P: Arturo Ripstein/ D: 50 min./ Aparecen: Luis Buñuel, Lilia Prado, Carlos Fuentes, Julio Alejandro, Carlos Savage, Max Aub.
  12. **EL CASTILLO DE LA PUREZA** (México, 1972). R: Arturo Ripstein/ G: Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco/ F: Alex Phillips/ M: Joaquín Gutiérrez Heras y temas zen/ E: Rafael Castanedo (sin crédito) y Eufemio Rivera/ P: Estudios Churubusco/ D: 110 min./ I: Claudio Brook (Gabriel Lima), Rita Macedo (Beatriz), Arturo Beristáin (Porvenir), Diana Bracho (Utopía), Gladys Bermejo (Voluntad), David Silva (inspector de Salubridad), María Barber (vecina), María Rojo (joven de la tienda), Inés Murillo (madre de la joven).
  13. **FOXTROT** (México, 1975). D: Arturo Ripstein/ G: José Emilio Pacheco, Arturo Ripstein y H.A.L. Craig/ F: Alex Phillips, Jr./ M: Pete Rugolo/ E: Peter Zinner y Rafael Castanedo/ P: Mexicoanglosuiza, Conacine y Carvold, Gerald Green/ D: 89 min./ I: Peter O'Toole (conde Livio Milescu), Charlot Ramplig (Julia), Max von Sydow (mayor Larsen), Jorge Luke (Eusebio), Helena Rojo (Alejandra), Claudio Brook (Paul).
  14. **LECUMBERRI (EL PALACIO NEGRO)** (México, 1976). R: Arturo Ripstein/ G: Arturo Ripstein, Margarita Suzán y Miguel Necochea, con las

- colaboraciones de José Emilio Pacheco y Tomás Pérez Turrent/ F: Tomomi Kamata/ E: Miguel Necochea/ P: Centro de Producción de Cortometraje/ D: 105 min.
15. **EL LUGAR SIN LÍMITES** (México, 1977). R: Arturo Ripstein/ G: sobre la novela homónima de José Donoso; adaptación de Arturo Ripstein/ F: Miguel Garzón/ M: canciones interpretadas por Pepe Arévalo y sus Mulatos, Hermanas Hernández, Hermanas Gómez, Celia Cruz, Sonora Santanera, Orquesta de Dámaso Pérez Prado, Los Churumbeles de España/ E: Francisco Chiu/ P: Conacite Dos/ D: 110 min./ I: Roberto Cobo (La Manuela), Lucha Villa (La Japonesa), Ana Martín (La Japonesita), Gonzalo Vega (Pancho), Julián Pastor (Octavio), Carmen Salinas (Lucy), Fernando Soler (don Alejo).
16. **LA VIUDA NEGRA** (México, 1977). R: Arturo Ripstein/ G: sobre la pieza teatral *Debiera haber obispos*, de Rafael Solana; adaptación de Vicente Armendáriz, Ramón Obón y Francisco del Villar/ F: Jorge Stahl, Jr./ M: Miguel Pous, con canciones de Luis Alcaraz (Bonita, Viajera, Muñequita de Esquire, Sombra Verde)/ E: Rafael Ceballos/ P: Conacine/ D: 90 min./ I: Isela Vega (Matea) Mario Almada (padre Feliciano), Sergio Jiménez (doctor Leonardo), Hilda Aguirre (Úrsula), René Casados (padre Serafín), Gerardo del Castillo (don Tomás, presidente municipal), Leonor Llausás (doña Enedina, su mujer), Socorro Bonilla (Pilar), Eduardo Alcaraz (don Cosme, hacendado).
17. **CADENA PERPETUA** (México, 1978). R: Arturo Ripstein/ G: sobre la novela *Lo de antes*, de Luis Spota; adaptación de Vicente Leñero y Arturo Ripstein/ F: Jorge Stahl, Jr./ M: Miguel Pous; canciones: Fichas Negras, Traicionera, Humanidad y Olvido/ E: Rafael Ceballos/ P: Conacine/ D: 95 min./ I: Pedro Armendáriz Jr. (Javier Lira, El Tarzán), Narciso Busquets (comandante Prieto o Burro Prieto), Ernesto Gómez Cruz (cabo Pantoja), Angélica Chain (Rosa Martínez) Ana Ofelia Murguía (señora Romero) Roberto Cobo (El Gallito), Salvador Garcini (El Manco, ladrón), Antonio Bravo (Sr. Jesús Romero), Pilar

- Pellicer (mujer de Pantoja), Ana Martín (Etelvina, sirvienta), Julián Pastor (secretario del Ministerio Público).
18. **LA TÍA ALEJANDRA** (México, 1978). R: Arturo Ripstein/ G: Delfina Careaga y Sabina Berman; adaptación de Vicente Leñero y Arturo Ripstein/ F: José Ortiz Ramos/ M: Luis Hernández Bretón, con el *Vals poético* de Felipe Villanueva/ E: Rafael Ceballos/ P: Conacine/ D: 90 min./ I: Isabela Corona (Alejandra), Diana Bracho (Lucía), Manuel Ojeda (Rodolfo), María Rebeca Zepeda (Martha), Adonay Somoza Jr. (Andrés), Ignacio Retes (médico), Lilián Davis (María Elena).
19. **LA ILEGAL** (México, 1979). R: Arturo Ripstein/ G: Fernando Galiana/ F: Tomomi Kamata/ M: Nacho Méndez y Pedro Flores/ E: Flo Williamson/ P: Televisine, Fabián Arnaud/ D: 124 min. reducidos a 92 para su exhibición/ I: Lucía Méndez (Claudia Bernal), Pedro Armendáriz, Jr. (Felipe), Fernando Allende (Lic. Gabriel Ramírez), Cristina Moreno (Elena), Gina Morett (Carmen).
20. **EL IMPERIO DE LA FORTUNA** (México, 1985). R: Arturo Ripstein/ G: sobre una historia de Juan Rulfo; adaptación de Paz Alicia Garcíadiego/ F: Ángel Goded/ M: Lucía Álvarez/ E: Carlos Savage/ P: Imcine/ D: 155 min. reducidos a 135/ I: Ernesto Gómez Cruz (Dioniso Pinzón), Blanca Guerra (Bernarda, La Caponera), Alejandro Parodi (Lorenzo Benavides), Zaide Silvia Gutiérrez (Pinzona hija), Margarita Sanz (La Canaria), Ernesto Yáñez (jugador tullido) Socoro Avelar (madre de Dionisio), Carlos Cardán (don Isabel), Eduardo López Rojas (Secundino Colmenero).
21. **MENTIRAS PIADOSAS** (México, 1988). R: Arturo Ripstein/ G: Paz Alicia Garcíadiego/ F: Angel Goded/ M: Lucía Álvarez/ E: Carlos Puente/ P: Producciones Fílmicas Internacionales, Jacobo Feldman y Marcos Salame, Universidad de Guadalajara (DICSA.CIEC), STPC, ANDA, Jaime Arcos, Armado Ayala Anguiano, Kuikali, Fondo de Fomento al Cine/ I: Alonso Echánove (Israel Ordóñez), Delia Casanova (Clara Zamudio), Ernesto Yáñez (Matilde), Luisa Huertas (Pilar), Fernando Palavicine (Ramiro), Leonor Llausas

(Esmeralda), Mario de Jesús Villers (Nico), César Arias (Misloya), Ulises Juárez, Ana Venus y Román Echanove (hijos de Israel), Jair de Rubin y Guillermo Iván (hijos de Clara).

22. **PRINCIPIO Y FIN** (México, 1993). R: Arturo Ripstein/ G: Paz Alicia Garcíadiego basada en la novela homónima de Naguib Mahfouz/ F: Claudio Rocha/ M: Lucía Álvarez/ E: Rafael Castanedo/ P: Alfredo Ripstein, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía y Alameda Films/ D: 187 min./ I: Julieta Egurrola (Ignacia Botero), Ernesto Laguardia (Gabriel) Bruno Bichir (Nicolás), Alberto Estrella (Guama), Lucía Muñoz (Mireya), Blanca Guerra (Julia), Verónica Merchant (Natalia), Ernesto Yáñez (El Polvorón), Julián Pastor (Lic. Luján), Alonso Echanove (El Cariñoso), Luisa Huertas (Isabel), Luis Felipe Tovar (César), Luis Rabago (Guardiola).
23. **PROFUNDO CARMESÍ** (México, 1996). R: Arturo Ripstein/ G: Paz Alicia Garcíadiego/ F: Guillermo Granillo/ M: David Mansfield/ E: Rafael Castanedo/ P: Pablo Babachano, Miguel Nechoechea, Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Universidad de Guadalajara y Producciones Amaranta (México), Wanda Films y Televisión Española (España), Ivania Films y MKZ (Francia)/ D: 110 min./ I: Daniel Jiménez Cacho (Nicolás Estrella), Regina Orozco (Coral Fabre) Marisa Paredes (Irene Gallardo), Verónica Merchant (Rebeca Sampedro), Julieta Egurrola (Juanita Norton), Patricia Reyes Spindola (señorita Ruelas), Rosa Forman (señorita Morris).
24. **EL EVANGELIO DE LAS MARAVILLAS** (México, 1998). R: Arturo Ripstein/ G: Paz Alicia Garcíadiego/ F: Guillermo Granillo/ M: David Mansfield/ E: Ximena Cuevas/ P: Alfredo Ripstein Jr., Jorge Sánchez y Laura Imperiala, Instituto Mexicano de Cinematografía, Fomento a la Calidad Cinematográfica (México), Producciones Amaranta, Aleph Producciones S. A. (Argentina) Wanda Films y Televisión Española (TVE) (España), Gardenia Films (Francia)/ D: 120 min./ I: Francisco Rabal (Papá Basilio), Katy Jurado

(Mamá Dorita), Julieta Egurrola (madre de Tomasa) Flor Edwarda Gurrola (Tomasa), Bruno Bichir (Gavilán), Patricia Reyes Spindolá (Micaela), Rafael Inclán (Mateo), Carolina Papeleo (Nélida), Angelina Peláez (Elodia), Gina Morett (mujer de la congregación).

25. **EL CORONOEL NO TENE QUIÉN LE ESCRIBA** (México, 1999). R: Arturo Ripstein/ G: Paz Alicia Garcíadiego basada en la novela de Gabriel García Márquez/ F: Guillermo Granillo/ M: David Mansfiel/ E: Fernando Pardo/ P: Producciones Amaranta, Gardenia Producciones, Producción Cinematográfica de Calidad, Tornasol Films, DMVB Films/ D: 118 min./ I: Marisa Paredes (Doña Lola), Fernando Luján (El Coronel), Salma Hayek (Julia), Rafael Inclán (Padre Ángel), Ernesto Yáñez (Don Sabas), Daniel Jiménez Cacho (El trapealista Nogales), Patricia Reyes Spindola (Jacinta), Julian Pastor (abogado Lugones), Odiseo Bichir (doctor Pardo), Esteban Soberanes (Germán), Eugenio León (Alvaro), Angelina Pelaez (doña Amalia).