

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**El cine y el acto de mirar,  
“El castillo de la pureza”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA:

Francisco Javier Ramírez Miranda

Tutor:

Ignacio Prado Feliu

Asesores:

Álvaro Vázquez Mantecón

Elia Espinosa López

Junio de 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

A Pablo y Ángela,  
a Marce,  
a la señora Consuelo.

Este trabajo fue posible gracias a muchos apoyos. Agradezco en primer lugar a Ignacio Prado, a Elia Espinosa y a Álvaro Vázquez, quienes lo enriquecieron en sus clases y con su lectura. Al resto de mis maestros en el posgrado, particularmente a Deborah Dorotinsky, Durdica Segota y Julia Tuñón, pues en sus respectivos seminarios surgió este ensayo.

Agradezco además por todo su apoyo a Lupe, a Toño, a Consu, a Pao y a Rogelio, a Marcela Núñez y a Rogerio; a Mónica que mantuvo constante el flujo de imágenes, a Pablo y a Espartaco, por sus recomendaciones, a mis amiguitos Pau y Ernesto, y a todos en la coordinación, a Renato, a Héctor, a Tere y a Brigida.

Y a Marce por tantas cosas.

## Contenido

Presentación	5
El cine y el acto de mirar	6
Genealogía del filme	12
El caso	18
En la tradición del cine mexicano	32
Una película de su tiempo	40
Mirada y poder	47
El cuadro como sistema óptico	58
Consideraciones finales	69
Referencias	72

## **Presentación**

“El castillo de la pureza” fue filmada en 1973 bajo la dirección de Arturo Ripstein. Para la carrera del cineasta significó un punto de inflexión, pues a partir de ella dejó de ser un cineasta marginal. La cinta, a partir de un caso de nota roja, construyó un relato cuya significación rebasó este ámbito y fue vista como una alegoría del estado mexicano en su actuación frente al muy reciente movimiento estudiantil de 1968. El relato se estructura a partir de múltiples momentos de la mirada lo que en buena medida condujo esta investigación.

Este trabajo parte de dos preguntas: ¿cómo se construye un film a partir de la mirada?, y ¿porqué se politizó una película sin un aparente contenido político? Para contestarlas recurrí a diversas herramientas conceptuales y formulé una categoría: cine de “mirar efectual”, cuyas características quedaron planteadas en el trabajo, si bien los ejemplos en otras cintas quedaron limitados al mínimo, dada la extensión. De igual manera, paso rápidamente por una discusión teórica en torno al tema de la mirada en el cine que tiene muchas aristas y diversas formulaciones, y sólo tomo los conceptos mínimos para mi propia elaboración. No obstante estas aparentes limitaciones, hay una argumentación suficiente para intentar, a partir de estas dudas iniciales, debatir múltiples cuestiones en torno a la cinta, su contexto, su adscripción a una tradición y, de manera muy central, su construcción cinematográfica, como se estructuró, cómo se concibió el cuadro en función de un relato.

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más fuera de nosotros mismos. De todas formas, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; baste quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil.

(Las babas del diablo)

## **El cine y el acto de mirar**

¿Podría existir una película donde la estructura narrativa fílmica: encuadre, emplazamientos, movimientos de cámara, no se identificara con la mirada del cineasta? Esto sería evidentemente imposible. Se puede hablar de la pobreza de un film en cuanto a su apuesta visual, pero aún ahí habría, dentro de las posibilidades técnicas a disposición, una mirada del cineasta. En estas líneas pretendo especificar las coordenadas de la construcción de una categoría: “cine del mirar”, o más específicamente, de un mirar “efectual”, que encuadraría el análisis de “El castillo de la pureza”, y en el que se insertarían también otras cintas que harán parte de este estudio. Es decir, esta categoría ni es universal al cine, ni es exclusiva de esta película.

Al discutir el asunto de la mirada desde los estudios cinematográficos, donde ha imperado un punto de vista psicológico,<sup>1</sup> se suele poner el énfasis en dos asuntos que en el caso de esta propuesta se pueden considerar secundarios. Por una parte en la identificación del espectador de la mirada del cineasta, y por otra se identifica la manera de mirar con un aparato ideológico que es, en cierta medida, exterior al film. Ambas situaciones están presentes en la generalidad del cine y no se podrían esgrimir como argumento de esta especificidad.

El tema fundamental del “punto de vista” de la cámara, no haría parte de esta discusión. La cámara subjetiva o el campo – contracampo, son elementos cinematográficos cuya sola presencia tampoco determinarían una adscripción de la cinta a esta categoría. El juego de miradas entre dos personajes que puede tener varios sentidos, como complicidad o encuentro romántico, sería otro aspecto que rebasaría los límites de esta categoría. Estos elementos, en tanto inherentes al cine, pueden estar presentes, pero no determinarían a nuestra categoría.

Cabría distinguir entre las diversas acepciones que se le da a la “mirada”, justamente nos referimos a esta: “acto de mirar”, y en concreto a este acto dentro de la

---

<sup>1</sup> En “Nuevos conceptos de la teoría del cine” (Robert Stam, 1999), por ejemplo, hay un capítulo donde se detalla lo que el autor denomina “la constelación de cuestiones que rodean a la mirada en el cine” (pág. 188) y hace un recuento de estas cuestiones vistas desde diferentes autores y enfoques teóricos, en él se vuelve una y otra vez hacia la psicología, desde el punto de vista freudiano o lacaniano, pero siempre volviendo a las definiciones básicas de esta disciplina como “fantasía primaria” o “estadio del espejo”, por mencionar algunas. Lacan se convirtió en uno de los pilares del análisis fílmico en general y del análisis de la mirada. Algunos de sus conceptos básicos fueron retomados por teóricos del cine; Christian Metz en “El significante imaginario”, los utilizó en un estudio resultó clave para entender las operaciones de la mirada en el aparato fílmico. En la década de los años 70, desde la teoría feminista del cine se hicieron importantes aportaciones a la discusión. Laura Mulvey en “Placer Visual y narrativa fílmica”, describió una forma de mirar en el cine que presentaba una clara división de género, en el cine la mujer sólo existía como objeto para el “placer visual” del hombre. En los siguientes años este artículo fue fuertemente cuestionado, pero algunos de los conceptos que desarrolló son vigentes.



diégesis del filme, de la historia ficticia que se cuenta. El corpus de esta categoría estaría constituido por cintas donde se reunirían dos mecanismos, por un lado el uso de alguno o varios de los elementos particulares que puede utilizar el cine para destacar la mirada, entre ellos:

1. Recurrencia de elementos físicos y objetos que refieren a la vista como lentes, espejos o aparatos como telescopios, catalejos, etc.
2. Un acento en los reencuadres dentro del cuadro que se generan por ventanas, marcos o puertas que remiten al acto de “asomarse al interior”.
3. Voyeurismo, intencional o accidental, deseado o no. Este acto puede estar enmarcado en variedad de formas y posibilidades.
4. Ejercicio del poder a través del acto de la vigilancia visual.
5. Referencias directas al ojo, que pueden tener también por su parte, diversas modalidades.
6. Las referencias verbales a lo visto o la mirada.

Por otra parte, y esto es lo definitivo, en estas películas los “plots” del relato estarían determinados por escenas donde el “acto de mirar” cause un efecto definitivo dentro de la narración, que sea capaz de cambiar el curso de los acontecimientos. Por ello es que llamamos a este acto de mirar “efectual”, haciendo un paralelo con lo que Gadamer definió como historia efectual, es decir aquella que “genera una estructura de la comprensión y que predispone la apertura del mundo”,<sup>2</sup> por su parte, este mirar

---

<sup>2</sup> Este concepto Gadamer lo desarrolla en su libro “Verdad y método”, publicado en alemán en 1960, dice: “Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de la historia efectual. Ella es la que determina por adelantado lo que nos va a parecer cuestionable y objeto de investigación, y normalmente olvidamos la mitad de lo que es real, más aún, olvidamos toda la verdad de este fenómeno cada vez que tomamos el

efectual de los personajes estaría generando cambios definitivos en ellos a partir de cierta comprensión de los hechos o de alguna percepción distinta del mundo.<sup>3</sup> Dentro de la diégesis el mirar efectual funciona como un motor del desarrollo de la trama, no es necesariamente el tema de la película, pero sí su motor.

Gilles Deleuze escribió: “Es preciso, pues, que no sólo el espectador sino también los protagonistas impregnen medios y objetos con la mirada, es preciso que vean y oigan cosas y personas para que puedan hacer la acción o la pasión, irrumpiendo en una vida cotidiana preexistente”,<sup>4</sup> a esta acción nos referimos, a aquel que genera cambios profundos en la historia que se cuenta.

Este mirar es el motor del relato en “El castillo de la pureza”, varios de los elementos enumerados están presentes y, principalmente, los actos de mirar efectuales están sucediendo. La película narra el fracaso de Gabriel Lima en el intento de aislar un paraíso particular; el éxito de la “utopía” de Gabriel esta cimentada en la imposibilidad de su familia de “ver” el mundo exterior a la casa que habitan, que sólo él conoce y frecuenta. La cinta da cuenta de la tensión que se genera a partir de esta

---

fenómeno inmediato como toda la verdad”. (pág. 371) Lo que propone es una metodología de la historia, no una nueva rama o una ciencia auxiliar, tanto como una manera de aproximación al objeto histórico que parte, justamente de los “efectos”, cuya ubicación y planteamiento estaría en el comienzo de toda aproximación histórica.

<sup>3</sup> Entre muchos ejemplos, tomemos uno clásico como “The rear window”, la película de Alfred Hitchcock donde todo el relato está mediado por el acto de mirar que lleva a la acción, a partir de que Jeffries (James Stewart), fotógrafo de profesión queda impedido de salir de su habitación tras un accidente, dedica su tiempo a “mirar” a los vecinos, hasta suponerse testigo de un crimen, Lisa, su novia (Grace Kelly), acaba por ser su cómplice y atravesar el marco de la visión de Jeff, de cruzar hacia el “otro lado” para intentar resolver el crimen. En Hitchcock es común encontrar este tipo de mecanismos narrativos, al respecto es interesante el análisis de Žižek en *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y no se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, (Ed. Manantial, Argentina, 1994).

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, No. 26, Barcelona, España, 2004, pág. 15.

dialéctica entre exterior e interior, donde el padre es quien puede ver el “afuera” y vigilar el “adentro”.

En una breve síntesis de la trama se pueden destacar las escenas donde este acto está presente, primero en el planteamiento de la situación y luego causando modificaciones en el curso de la historia:

1. Desde la primera acción de Gabriel queda claro que su control sobre la familia se basa en la vigilancia visual que establece.

2. Mientras Gabriel ve por el balcón, se hace evidente que la casa está dispuesta para la observación del padre sobre su familia.

3. Gabriel es el único miembro de la familia que puede ver el exterior de la casa.

4. Todos los actos disciplinarios del padre ocurren bajo la mirada complaciente de Beatriz, la madre.

5. Utopía, la hija mayor quiere *ver el mar*. Porvenir, el hijo dice que *afuera es feo*, aunque nunca ha salido.

6. Utopía mira hacer el amor a sus padres y su actitud cambia: a partir de ese momento comenzará a resquebrajarse la sumisión, en la siguiente escena es capaz de sostenerle al padre la mirada retadora.

7. El inspector entra a la casa, mira al interior, particularmente a la hija y provoca una reacción desproporcionada e injusta de Gabriel contra Utopía. En su esfuerzo por consolarla, Beatriz la maquilla haciéndole saber frente al espejo, que “es ya una señorita”.

8. Accidentalmente los hijos salen y miran la calle, esto provocará un castigo brutal contra toda la familia, por primera vez Utopía le grita a Gabriel.

9. Al ser levantado el castigo, Porvenir ve a su hermana desnuda en la ducha, esta mirada propiciará el encuentro incestuoso en el coche abandonado.

10. Gabriel mira a sus hijos en sus escarceos y reacciona con furia; mientras los castigos crecen de intensidad, Gabriel se va quedando solo y haciendo consciencia de que su mundo se derrumba. Porvenir le confiesa a su madre que afuera *le gustó*.

11. Ya reintegrados al trabajo los muchachos se “tocan” las manos accidentalmente, el padre al mirarlos procede con más violencia todavía y provoca por vez primera la reacción de Porvenir quien acaba por golpearlo.

12. En la siguiente escena Gabriel por el balcón ve que sus órdenes disciplinarias están siendo desobedecidas por Beatriz, pero es incapaz de protestar.

13. Por causas externas la policía llega a la casa. Gabriel se resiste con desproporcionada energía y esto propicia que llegue más policía y, con ella, los curiosos de la calle que se meten al patio y miran el interior hasta entonces celosamente resguardado. Las miradas de afuera acaban con el mundo ideal planeado por Gabriel cuando su propia familia ayuda a los policía el dice en un último esfuerzo: *¿que no ven?* frase que define la relación de Gabriel con los demás.

14. Al final, Beatriz, derrotada queda con la mirada fija como interpelando al espectador.

En “El castillo de la pureza”, el acto de mirar efectual es un mecanismo fundamental, pero no es el único; a Arturo Ripstein, y a José Emilio Pacheco, coguionista, les interesaría discutir el papel de la familia y, de manera relevante, el de la madre, quien es el elemento que cohesionaba la situación sui generis que plantea la película; esta discusión se enmarca además en la tradición del cine mexicano que repite esquemáticamente ciertas ideas y cierta representación de la familia; a la vez la película hace diversos homenajes y referencias al cine de Luis Buñuel, establece un diálogo con la obra de este director, sin por ello dejar de ser expresión de un grupo

que fue dominante en el panorama cultural mexicano, con el que ellos se identifican y que desde la década anterior se había interesado por el cine. La película tiene una importante dimensión simbólica a partir de elementos como la casa, el encierro, el afuera, la intromisión, la utopía y varios más en los que las referencias al “mirar” pueden estar presentes también.

He dicho que la mirada del cineasta, representada por la particular disposición de la cámara en una película, es un acto inherente al cine, pero también es particular a cada película. “El castillo de la pureza” dispone del encuadre como un sistema óptico donde se está jugando el relato, el cuadro aísla o agrupa y tiene una fuerte relación con el espacio donde la acción está sucediendo.

### **Genealogía del film**

Arturo Ripstein nació en la Ciudad de México en 1943, hijo del productor Alfredo Ripstein, desde muy corta edad su vida transcurrió en torno a los estudios cinematográficos y resultó natural que quisiera trabajar en esta industria. Antes de intentar dirigir, se sentía atraído por el oficio de editor o el de camarógrafo, pero su padre, quien no veía con buenos ojos la tentación cinematográfica del hijo, lo instó a estudiar una carrera universitaria.

En 1958 su propio padre lo llevó a ver “Nazarín”, la película de Luís Buñuel, y este hecho resulta definitivo, pues la cinta le revela las posibilidades expresivas del cine, y le muestra el camino que quiere seguir; a partir de ese momento y, decidida su vocación, hará todo lo posible por insertarse en la industria. Son años de una crisis profunda de la cinematografía nacional y, por ello, de una gran cerrazón de los sindicatos que la dominaban. En este entorno resultaba muy difícil ingresar a laborar

en el cine; Ripstein aprovecha sus relaciones para acercarse a algunos directores y ofrecer sus servicios, informales, como asistente, al tiempo que deserta de la carrera de historia y se inscribe en la de derecho para complacer a su padre, estos estudios que se desarrollaban en las primeras horas del día le permitían, mientras el resto de sus compañeros asistían a los juzgados, hacerse presente por los estudios cinematográficos.

Es en esta época que comienza un contacto más cercano, y bastante fructífero con Buñuel. Según el propio Ripstein lo ha contado,<sup>5</sup> el aragonés lo acepta como asistente personal, él lo recoge por la mañana, lo lleva a los estudios, le ayuda con sus notas, le carga el portafolios. Sin crédito en pantalla, Ripstein será el asistente personal de Buñuel en el rodaje de “El ángel exterminador”.<sup>6</sup> Director de enorme eficiencia, el trabajo en el set le aporta pocas enseñanzas al aprendiz, pero las pláticas informales, la cercanía, los consejos, dejarán honda huella en el futuro director quien, al menos en su primera época, mostrará gran interés en reflejar esta cercanía, asunto central para nuestro análisis, pues son múltiples las referencias al mundo de Buñuel en “El castillo de la pureza”.

Su inflexible decisión logra doblegar la resistencia paterna, quien finalmente aceptaría bajo ciertas condiciones producirle su opera prima en 1964; Ripstein pide la colaboración de un muy joven pero ya destacado escritor, Gabriel García Márquez. El colombiano se ha acercado en la ciudad de México y, como tantos otros escritores,

---

<sup>5</sup> Particularmente en la larga entrevista que produjo el libro de Emilio García Riera *Aturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, publicado por el Centro de investigación y Enseñanza Cinematográfica de la Universidad de Guadalajara en 1988, donde dedicaron un largo capítulo a conversar sobre “El castillo de la pureza”.

<sup>6</sup> Cuando en 1964 se filma esta película, las condiciones sindicales impedían que nuevos trabajadores se insertaran en la industria y Ripstein, a pesar de la importancia de su padre como productor no pudo saltar esta barrera. El asunto era tal que para entrar al sindicato se necesitaba haber dirigido al menos una película, y para dirigir se necesitaba pertenecer al sindicato.

ve en el cine la posibilidad de un ingreso económico que la literatura parece no ofrecerle. Juntos desarrollan el guión de “Tiempo de morir”, que en una primera versión se desarrollaría en un ambiente urbano, pero que a instancias de Alfredo Ripstein debe convertirse en un western a la usanza de los que con buen éxito se producían en aquella época, e incluir a algunos actores, como el torero Alfredo Leal, que garantizaran una mínima retribución económica. Apoyado en un equipo bastante capaz que juntaba la experiencia de Alex Philips en la fotografía y Carlos Savage en la edición, con la juventud de Carlos Fuentes en los diálogos, Carlos Jiménez Mabarak en la música y los créditos de Vicente Rojo, además de un talentoso elenco en el que destacó Jorge Martínez de Hoyos en el papel protagónico. Sin ser una obra maestra, la cinta reunió varios aciertos; y si bien, el ambiente tenía algo de irreal, como lo mayoría de los western mexicanos, había logrado crear la atmósfera adecuada y llevar la tragedia que se cernía sobre Juan Sáyago de una manera muy solvente, sobre todo considerando la juventud del director, quien cuenta con apenas 21 años.

La película fue bien recibida por la crítica, pero una pobre respuesta del público a su primera experiencia, le dificultaría el camino para consolidar su carrera. En los siguientes años rechaza ofertas para dirigir películas de corte netamente comercial,<sup>7</sup> y participaría en una coproducción con Brasil que resultaría en un sonado fracaso,<sup>8</sup> antes de dirigir la adaptación de la novela de Elena Garro “Los recuerdos del

---

<sup>7</sup> Según el mismo Ripstein se lo contó a García Riera, Angélica Ortiz le ofreció dirigir una película con ambiente futbolero que él no aceptó.

<sup>8</sup> En 1965 dirigió el episodio “HO” de la película “Juego Peligroso”. Estaba previsto que se realizaran otros dos episodios de los cuales sólo se llevó a cabo “Divertimento” dirigido por Luís Alcoriza. García Márquez era el responsable del guión que filmaría Ripstein y al parecer no tuvo mayor compromiso con el proyecto lo que llevó a que Jorge Ibargüengoitia y Pancho Córdova, sin crédito, fueran los encargados de tratar de rescatar una película que resultó en un sonado fracaso.

porvenir”, que la crítica mayoritariamente consideró fallida. Junto a Felipe Cazals y Rafael Castanedo conformó Cine independiente de México, empresa a través de la cual produciría en 1969 el documental “Salón independiente” y una muy arriesgada y personal cinta “La hora de los niños”.<sup>9</sup> Son años de incertidumbre que debe dedicar a la publicidad y otros trabajos ajenos a la dirección filmica antes de que “El castillo de la pureza” se convierta en un parteaguas en su propia carrera.

Fue a instancias de Luís Buñuel que Ripstein se acercaría al proyecto de esta película. En 1970 Dolores del Río se interesó por interpretar el papel central de la adaptación de “Los motivos del lobo”, la obra de Sergio Magaña que en ese momento tenía gran éxito en el teatro Xola dirigida por Juan José Gurrola.<sup>10</sup> Los productores de CLASA Films mundiales le ofrecen a Buñuel este proyecto, pero en ese momento no está interesado en dirigir en México y les recomienda a Ripstein, quien para entonces es, según la consideración de José de la Colina, un “cineasta marginal”.<sup>11</sup> Tras varias reuniones de trabajo, Ripstein les ofrece no la adaptación de la obra, sino un guión original a partir del caso, a los productores les parece bien por el momento no tener que desembolsar ni un peso por los derechos y así inicia la relación.<sup>12</sup> El joven director invita a su amigo José Emilio Pacheco a colaborar en este guión y el escritor

---

<sup>9</sup> Esta película sobre el tedio y el sinsentido de la vida fue bien recibida por la crítica y elogiada hasta por Jorge Ayala Blanco quien veía una apuesta diferente al cine que se hacía en general en ese momento en México.

<sup>10</sup> La obra se montó como parte del Programa cultural de la XIX Olimpiada, México 68. Escrita en 1965 por Sergio Magaña, con la escenografía de Gurrola y Salomón de Swaan, y con las actuaciones de Beatriz Baz, Dolores Berinstain, José Luis Castañeda y Aarón Hernán, resultó un éxito taquillero de larga duración y fue muy bien recibida por la crítica, Magaña Esquivel escribió tras el estreno: "La dirección de Gurrola libra de redundancias a la obra, la ubica en su centro de gravedad y la conduce con destreza. La escenografía de Salomón de Swaan, en la que el propio Gurrola colaboró, es de acertada significación." (Antonio Magaña Esquivel, "Los motivos monstruosos del lobo", *Novedades*, México, D.F., 8 de septiembre, 1968).

<sup>11</sup> José de la Colina prologó la edición que del guión hiciera Editorial Novaro en 1973.

<sup>12</sup> La mayoría de los detalles los cuenta el propio Ristein en la referida conversación con Emilio García Riera.



acepta entusiasmado; Pacheco se dedica durante varios meses a documentar el caso, a reunir datos e información. Durante este tiempo trabajan al alimón reuniendo escenas de lo que consideran será un filme de gran ironía y sentido del humor, mientras sostienen reuniones eventuales con los productores, con quienes van teniendo crecientes roces por el punto de vista discrepante.

Aprobado el guión se da el rompimiento definitivo, para Dolores del Río el papel debe ser interpretado por Ignacio López Tarso, a pesar de que Fernando Rey había ya aceptado el papel, ante la renuencia de Ripstein CLASA decide cambiar de director, pero el guión ya había sido registrado por Pacheco y, dado que la casa productora no había pagado nada aún a los escritores, Ripstein se lleva su guión.

Al poco tiempo se lo muestra a Angélica Ortiz quien se interesa de inmediato en el proyecto se lo presenta a Rodolfo Echeverría, director del Banco Cinematográfico, en el momento en que, a través de los Estudios Churubusco, el gobierno de México comienza a invertir en el cine.<sup>13</sup>

La intervención de Ortiz y el financiamiento del Banco Cinematográfico le permiten a Ripstein filmar con recursos materiales y humanos suficientes y sin mayores presiones de tiempo; el director, consciente de su juventud, se rodea de un grupo de colaboradores de probada capacidad; así, esta será la última cinta de dos experimentados técnicos del cine mexicano: Manuel Fontanals y Alex Phillips, el primero, exiliado español, había tenido una larga y fructífera carrera en la industria y su trabajo resultó crucial en la reconstrucción de la casa, pues todos los interiores de la película fueron filmados en estudio. Con Phillips, quien había participado en

---

<sup>13</sup> Esta será apenas la segunda película financiada en ese momento por el Estado, después de “El águila descalfa”, realizada pocos meses atrás a través de la figura de los “Estudios Churubusco” y una pequeña compañía productora, como la primera de una larga lista en un sexenio donde el gobierno de México, como parte de su “apertura democrática” le apuesta fuertemente a esta industria.

“Tiempo de morir”, encontró un colaborador que supo crear la atmósfera particular, los juegos de luz y sombras y el manejo del encuadre tan importante en la narración. A lo que se suma el trabajo de Joaquín Gutiérrez Heras, quien creó, con muy pocas pinceladas, una música tan breve como eficaz.

En cuanto al reparto, Ripstein tuvo la libertad de sumar a Claudio Brook, quien se destacaba por la flexibilidad de registros que enriquecían su caracterización y quien, además supo añadir su lectura del personaje y aportar ideas propias. La protagonista femenina fue más difícil de ubicar, pero al final la presencia de Rita Macedo resultó igualmente crucial, al aportar su gran presencia y calidad, en una película destacada por un trabajo actoral que se reflejó en los múltiples premios obtenidos.<sup>14</sup> Los dos hijos jóvenes fueron actores prácticamente debutantes, Ignacio Beristáin, con un filme anterior y Diana Bracho, que como niña había actuado en dos películas de su padre, Julio Bracho, y que trabajaba en teatro con José Luis Ibáñez. Para los papeles secundarios Ripstein ubicó a varios actores emblemáticos, como Emma Roldán o David Silva, o jóvenes promesas, como María Rojo, totalmente desconocida en ese momento.

---

<sup>14</sup> En la premiación de la Academia Mexicana de 1973, los cuatro actores fueron nominados, resultando Beristain y Diana Bracho ganadores del Ariel por las mejores coactuaciones masculina y femenina respectivamente.

## El Caso

El 25 de julio de 1959, y tras la denuncia de sus vecinos, Rafael Pérez Hernández fue detenido por el secuestro de su mujer y seis hijos; a lo largo de 15 años, Pérez Hernández los había mantenido encerrados en una vieja casona en ruinas ubicada en avenida Insurgentes norte 1176. Los hijos, de nombres muy particulares: Indómita, Libre, Soberano, Triunfador, Bien Vivir y Libre Pensamiento, según su propio testimonio, habían sido golpeados y vejados, física y emocionalmente por el padre, quien los sometía a permanentes regaños y los educaba con largos sermones.<sup>15</sup> La hija mayor, Indómita, tenía 17 años y la menor, Libre Pensamiento, 42 días de nacida, además a lo largo de este tiempo murieron dos niños de muy temprana edad. Pérez Hernández alimentó a su familia a base de avena y frijoles, aduciendo que esta dieta “favorece la espiritualidad”, mientras eran obligados a trabajar en la elaboración de los raticidas de cuya venta dependía la economía familiar.<sup>16</sup>

Nadie los visita y sólo abandonan la casa para que el padre les muestre las perversiones de este mundo (Ocasionalmente los lleva por los rumbos de la Merced a observar a prostitutas y alcohólicos). Con el tiempo deciden rebelarse y piden auxilio. Cuando la policía detiene a Pérez él protesta: “Mis hijos sólo tratan de apoderarse del capital que he logrado formar con muchos sacrificios”,<sup>17</sup> “he sido un padre y un

---

<sup>15</sup> Los periódicos sensacionalistas de la época dieron una cobertura muy amplia a un caso que resultó muy celebre, particularmente en “La prensa” siguieron por largas semanas los pormenores del juicio que se le siguió a Pérez Hernández, a quien nombraron “El químico secuestrador”. En este diario se publicaron las declaraciones de la familia donde se denunciaba la violencia de que los había hecho víctima, mientras su alegato de defensa era presentado como el “cínico relato de un loco”.

<sup>16</sup> En su libro “Los mil y un velorios”, publicado en 1994, Carlos Monsiváis dedica un breve pero puntual texto a este caso.

<sup>17</sup> Carlos Monsiváis, “Los mil y un velorios, crónica de la nota roja” Ed. Alianza y CONACULTA, Col. Alianza cien, 1994, pág. 34.

esposo ejemplar”,<sup>18</sup> aduce que están siendo manipulados y niega todos los cargos, pero su caso está perdido, ha sido juzgado públicamente desde el momento de su detención y sus hijos se han convertido en celebridades que, lo mismo son presentados en un programa de televisión,<sup>19</sup> que recibidos por la primera dama,<sup>20</sup> mientras los periódicos informan cada día de nuevas atrocidades del cínico demente.

Es interesante constatar que una parte importante, tanto de la denuncia como de la defensa, está basada en los celos que padecía Pérez Hernández y que eran uno de los principales motivos de la violencia de que hacía víctima a Rosa María, su esposa. Al casarse ella tenía apenas 14 años y el era divorciado padre de 6 hijos, había perdido el brazo en un accidente ferroviario y había decidido alejarse de ambas familias, radicadas en el estado de Jalisco. Ella, rubia y de ojos azules, es probablemente la causa del encierro, pues aparentemente él no podía soportar los celos y, a pesar del aislamiento, en sus declaraciones hacía acusaciones de adulterio.<sup>21</sup>

El caso fue recreado por Luis Spota en la novela “La carcajada del gato”<sup>22</sup> y por Sergio Magaña en “Los motivos del lobo”,<sup>23</sup> antes de ser llevada al cine como “El castillo de la pureza”, dirigida por Arturo Ripstein en 1972.

La nota roja es materia prima del cine mexicano de todos los tiempos, tal vez en esta época su presencia alcanza las producciones de primera línea de una industria que

---

<sup>18</sup> “Formal prisión para el químico secuestrador”, La Prensa, 2 de agosto de 1959, pág. 43.

<sup>19</sup> El 28 de julio se podía leer en “La prensa”: “El caso de la familia secuestrada durante casi dos docenas de años será presentado en un popular programa de televisión para que el público ayude a los chicos y a la madre a forjarse un camino nuevo en la vida”. (“Múltiples cargos enfrenta el químico secuestrador”, pág. 23)

<sup>20</sup> En efecto el 30 de julio de 1959, la señora Eva Sámano de López Mateos recibió en las oficinas del DIF a madre e hijos.

<sup>21</sup> Declaró que al nacer su hija más pequeña, pocas semanas antes de su detención, ella le había dicho que era “un viejo inútil” y que “¿cómo sabía yo que era mi hija?”

<sup>22</sup> Luis Spota *La carcajada del gato*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1964.

<sup>23</sup> El libreto fue publicado por el IMSS como parte del programa cultural de la XIX Olimpiada México 68.

pareciera buscar en un “realismo” exacerbado algo de legitimidad, tal vez sea simple coincidencia, pero se pueden ubicar algunos ejemplos importantes: En 1972, José Estrada realizó “El profeta Mimí”, recreando libremente el caso de Higinio Sorbera de la Flor, famoso asesino de los años cincuenta y, al igual que Mimí el personaje de Estrada, amante de la ópera, en una historia que recordó también el famoso asunto de Goyo Cárdenas. Luis Alcoriza dirigió el medimetraje “Esperanza” sobre la historia de un “fakir real”, un personaje de circo a quien la prensa amarillista convirtió en celebridad por hacer el acto de crucificarse como un Cristo. El caso de “las poquianchis”, ampliamente cubierto por la prensa sensacionalista una década atrás, fue llevado al cine por Felipe Cazals en 1976, como parte de su “trilogía de la violencia”, en la cual abordó temas de naturaleza semejante.<sup>24</sup> El tema de las Poquianchis había llevado a Ibarguengoitia a escribir “Las muertas”, en 1977. Sobre esta novela escribió Octavio Paz: “Al acabar el libro, respiramos, y no sin hipocresía, nos decimos ¡parece mentira!”<sup>25</sup> paradójicamente, la obra está basada en hechos reales.

En su versión, Arturo Ripstein con José Emilio Pacheco en el guión, quisieron explorar las causas por las que un hombre decide aislar del mundo a su familia y en que forma transcurriría la vida al interior de este reducto. Esta historia ha sido vista como una metáfora del estado mexicano en su actuación autoritaria frente al conflicto estudiantil de 1968. Este hombre que vigila y reprime, incapaz de comprender el cambio que se opera en las nuevas generaciones, la complacencia de la madre como paralela a la de la sociedad mexicana que atestiguó impasible el conflicto y la

---

<sup>24</sup> “Canoa”, filmada en 1975, narra la versión de Cazals sobre los hechos reales de la matanza de un grupo de jóvenes excursionistas en una comunidad rural poblana, “El apando”, del mismo año, a partir del relato homónimo de José Revueltas, trata, por su parte, la oscuridad de la naturaleza humana en una situación límite, al interior de la cárcel.

<sup>25</sup> Octavio Paz “México en la obra de Octavio Paz”, pág. 334

represión. Es relevante el cuestionarse porqué esta historia de nota roja adquirió este tinte político, de qué manera o en qué contexto una producción estatal donde se narran<sup>26</sup> las obsesiones paranoides de un hombre incapaz de relacionarse con el mundo se metaforizan en relación al sistema político mexicano. En un momento donde otras producciones fueron señaladas por su intento de “lavarse las manos”, recordemos la feroz crítica de Ibarguengoitia a “Canoa”:

*[Cazals] nos explica quien es el villano de la película, por si entre los espectadores hubiera uno tan ignorante que no se dé cuenta de que un cura negro que usa anteojos negros en el comedor de su casa y come sentado mientras los que le rodean están de pie o hincados, tiene por fuerza que ser el villano.(...) En el microcosmos en que se desarrolla la acción de la película es tan omnipotente como el presidente de la República. Nomás que no como el presidente de la República que tenemos ahora, sino como otro que tuvimos hace unos años ¿Me entiendes, Méndez?.*

Esta reacción, la politización de “El castillo de la pureza”, se puede explicar por la cercanía de los hechos del 68. A raíz de este movimiento en el cine mexicano se operó una politización que llevó a que mucho del cine, particularmente el estudiantil y experimental, reflejara el estado de ánimo consecuencia de la represión; incluso en el cine comercial se dieron varios ejemplos donde explícitamente, como en “La montaña sagrada” de Alejandro Jodorowsky, o de manera metafórica o con ejemplos paralelos, como en “La generala” de Juan Ibañez o en “Longitud de Guerra”, de Gonzalo Martínez, se viera una intención de retratar el movimiento. Incluso en cintas sin un aparente contenido político como “Naufragio” de Jaime Humberto Hermosillo, se veían estos referentes. “El castillo de la pureza” tiene un discurso en torno a la autoridad, que en este contexto explicaría en parte su politización.

---

<sup>26</sup> Jorge Ibarguengoitia “Canoa” en Excélsior, 16 de febrero de 1976, pág. 7ª.

Pero, y ese es el punto crucial, se explicaría también por cómo, desde este acto de mirar, se construyó una cinta que dejaba muy claro el ejercicio del poder basado en la vigilancia y el control. Según Lacan “En nuestra relación con las cosas, tal como lo constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite de peldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado eludido, eso se llama la mirada.”<sup>27</sup> Es la mirada particular de Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco la que genera la posibilidad de ordenar de una manera particular la representación de estos hechos en forma tal que se “deslice” una cierta lectura política, pero esto sólo se explica en un momento histórico particular. Veremos como se estructura esta representación.

En “El castillo de la pureza”, Ripstein y Pacheco han hecho diversos guiños cuyo sentido, en tanto diálogo, vale la pena intentar desentrañar. Al registrar su guión escogieron un nombre que aludía directamente a una parte central de la trama, el espacio donde transcurre, la casa de Donceles 99, cuya caracterización, construcción y desarrollo son definitivas en la representación del mundo creado por Gabriel Lima para desarrollar su propia utopía. Hace también referencia a la pretensión de pureza de que busca Gabriel al aislar a su familia de la sociedad. El encuentro erótico de los jóvenes convertirá el título en una suerte de burla o, al menos, en una descripción irónica de la verdadera situación imperante al interior.

El “castillo” es además, uno de los proyectos de Gabriel. En una escena clave para la construcción de sentido de la narración, y mientras los hijos mayores se encuentran reclusos, el padre le muestra a Voluntad, la hija menor, los planos de una trampa para ratas muy sofisticada. La enorme trampa tiene unas puertas donde al

---

<sup>27</sup> Jacques Lacan, *El seminario, libro 11, los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Ed. Paidós, Argentina, 2001, pág. 81.

penetrar el roedor ya no puede salir, se interna entonces por un laberinto que la conduce hacia la carnada, ahí cae por un piso falso y muere ahogada. Se puede establecer un paralelo entre este proyecto y la propia casa en tanto trampa purificadora, ya antes ha dicho Gabriel que por las *ratas he aprendido a conocer a los hombres* y que *la raza humana está condenada*, por eso es que ha decidido a aislar a su familia de la *podredumbre*. Gabriel ha construido un castillo para purificar a su familia, pero éste tiende cada vez más a convertirse en un laberinto, del que no se puede salir, y una trampa que lo conducirá a su propio fracaso. El sesgo de ironía se concreta cuando la niña comenta respecto a la trampa: *está muy bonita, papá*.

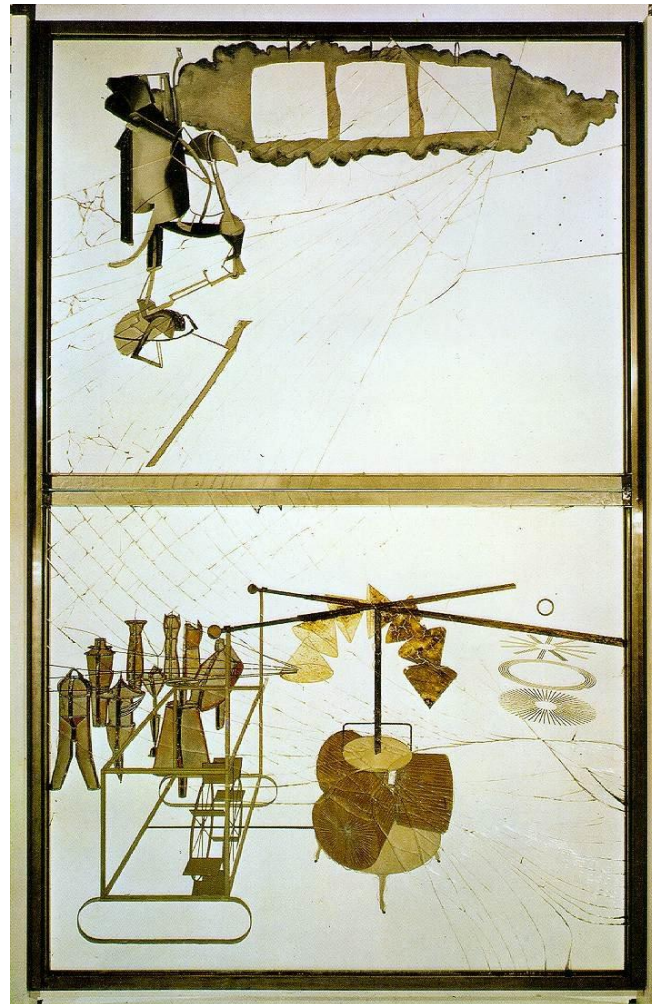
“El castillo de la pureza” es también el título de un ensayo de Octavio Paz sobre la obra de Marcel Duchamp,<sup>28</sup> donde sugiere al “castillo” como el sitio donde transcurre uno de los acontecimientos determinantes del arte en el siglo XX: “El gran vidrio”, cuyo título completo es “La novia desnudada por sus célibes, todavía”, es la pieza “definitivamente inconclusa” por Duchamp en 1923; pintada al óleo sobre un vidrio de gran formato, es una maquinaria con una división vertical: la parte superior, cuyo centro es la novia, es la parte femenina, es la parte dinámica, cinética, donde se origina la fuerza del mecanismo. La parte inferior es la parte masculina, ahí están los solteros, 9 moldes vacíos o “machotes”, que se desplazan en sus correderas mientras van repitiendo “vida lenta, círculo vicioso, onanismo”. Lo que los mueve es el deseo de alcanzar a la novia. El deseo es el motor de la máquina, la novia produce un soplo vital que es una corriente de aire cálido que surge de ella. Según Paz “El gran vidrio es la pintura del desnudamiento de una novia. El strip-tease es un espectáculo fisiológico y psicológico, una operación mecánica, un proceso físico-químico, una

---

<sup>28</sup> Escrito en 1966, fue publicado por editorial ERA en 1968 como libro maleta bajo el título “Marcel Duchamp o El castillo de la pureza”, en una bella edición al cuidado de Vicente Rojo que se empeñó en que las reproducciones conservaran lo transparente del vidrio en el original.



experiencia erótica y espiritual, todo junto y todo regido por la meta-ironía”.<sup>29</sup> Esta “máquina deseante”<sup>30</sup> es, a pesar de estas descripciones, una pintura estática, pero capaz de generar todas estas situaciones cinemáticas.



Como en el gran vidrio, en la película el motor que mueve el engranaje es el deseo. La cinta despliega una tensión sexual entre los jóvenes, es un flujo que va de

---

<sup>29</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*, Ed. Era, México, 1973, pp. 64-65

<sup>30</sup> Este concepto lo desarrollaron Gilles Deleuze y Felix Guatari en su libro “El antiédipo”, se refieren al cuerpo como un productor de deseo determinado por agenciamientos maquínicos, el libro comienza con estas frases: “Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho el ello. En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones.” (Pág. 11)

Utopía a Porvenir, él es una máquina célibe, es impotente para llevar a cabo su deseo sexual con su hermana. La desesperación que le produce esta impotencia se hace visible en la noche, mientras ella va a su cuarto y juega inocentemente con la hermana menor, él se acerca a la pared que separa ambas habitaciones, escucha, da vueltas, se tumba en la cama sin desvestirse, pero con las manos metidas por el peto del pantalón, luego empieza un movimiento acompasado, mientras se frota contra el colchón, como los otros célibes: vida lenta, círculo vicioso, onanismo.

En el cuadro de Duchamp, como en la película, hay los “testigos oculistas”, quienes con su vigilancia resguardan el orden, son una parte fundamental del mecanismo: se trata de unas figuras que se ubican en el dominio de los solteros, desde donde parecieran no tener más función, pero dada su forma de “ojos” se hace claro que están para mirar, incluso antes de conocer sus denominaciones. Según Paz,



Este diálogo con Duchamp queda en evidencia con la copia de “el molinillo de chocolate”, parte fundamental del Gran vidrio;<sup>31</sup> que en la película es reproducido en un aparato que funciona permanentemente como parte del taller de fabricación de

---

<sup>31</sup> En esta obra el molinillo ocupa el centro del dominio de los solteros y funciona según este principio: “el soltero muele su propio chocolate”, que ha sido visto como otra referencia al onanismo.

raticidas, el trabajo en el que se encuentran casi esclavizados los hijos, laborando como autómatas bajo la vigilancia paterna.<sup>32</sup>



Más allá de estos guiños y referencias, la película establece un diálogo la obra de Luís Buñuel. Buñuel fue el maestro informal de Ripstein quien, como vimos, se inició asistiendo al aragonés en “El ángel exterminador”. La película previa anterior a “El castillo de la pureza” dirigida por Ripstein fue el documental “El naufragio de la calle providencia”, que era el título del argumento original de “El ángel exterminador” y que fue utilizado para este documental sobre el director español, quien vivía justamente en esa calle de la colonia Del Valle y quien permitió excepcionalmente que se le filmara dentro de su domicilio. Las circunstancias mismas en las que Ripstein abordó el trabajo que lo condujo a filmar “El castillo de la pureza”, estuvieron determinadas por la recomendación de Buñuel.

---

<sup>32</sup> “El castillo de la pureza” es también una frase que Octavio Paz tomó de Mallarmé, es el final de su relato “Igitur”. En él, Mallarmé hace un retrato de una sociedad decadente e hipócrita, invocando una raza que no es humana; las preocupaciones del poeta francés estarían más en torno al lenguaje y su utilidad, o en discutir el tema del azar. En “Igitur” hay un esfuerzo por alcanzar la creación verbal de una ausencia, hay, como en Duchamp, un intento por lograr esto a partir de generar un espacio de indeterminación, en eso ambas obras son hermanas. Por ello Mallarmé es situado por Andre Breton como uno de los precursores del movimiento surrealista, precisamente al situar a su movimiento en una tradición literaria, en su largo listado aparecido en el Primer Manifiesto Surrealista en 1922, Breton dice que “Mallarmé es surrealista en la confidencia”.

Al elegir a su reparto Ripstein escogió, al menos para los dos protagonistas, a dos presencias destacadas del cine de Buñuel en México, Claudio Brook había tenido un papel muy relevante en “El ángel exterminador”<sup>33</sup> y Rita Macedo en “Nazarín”<sup>34</sup> (en primera instancia había propuesto para estos papeles a Marga López, protagonista de “Nazarín”, y a su esposo en la vida real Arturo de Córdova, quien interpretó a Francisco Galván en “El”, pero la grave enfermedad de este último, quien moriría en 1973, los imposibilitaron de participar).

En la película hay múltiples referencias directas a la obra buñueliana: Gabriel Lima es, en su obsesión, una reencarnación de Francisco Galván de Montemayor, uno y otro determinados por su paranoia, incapaces de reconciliarse con el mundo exterior, y celosos hasta el grado de amenazar de muerte a sus respectivas parejas. Los golpes recurrentes y monótonos que Gabriel ejecuta a lo largo de la película, son paralelos a los que Francisco ejecuta en momentos de crisis.



---

<sup>33</sup> En esta cinta Brook interpretó al mayordomo que es el único miembro de la servidumbre que permanece en la casa después de la primera noche y que es la última persona en quedar atrapada en esta “excepción” que ocurre en la calle de la providencia.

<sup>34</sup> Rita Macedo, a la sazón esposa de Carlos Fuentes, había hecho el papel de Andara, la segunda prostituta que sigue al padre Nazario, la primera era Beatriz, encarnada por Marga López. Macedo había conseguido ese papel disfrazándose de pordiosera al enterarse que Buñuel adaptaría la novela de Pérez Galdós y rogándole al director en su propio domicilio, después de esa actuación, y tras su matrimonio con el escritor, espaciaría mucho su trabajo en cine, apenas 6 películas entre 1959 y 1973, año en que la pareja se separó.

Otra referencia directa al cine de Buñuel es la toma de los pies de Beatriz, ella es la causa verdadera de que la situación se conserve, soporta estoica y cariñosamente los vaivenes emocionales de su marido y sus arranques de celos absurdos. A ella le está vedada no sólo la iniciativa sexual, incluso la mas mínima respuesta, cuando su marido inicia algún escarceo, ella es censurada hasta por acariciarlo, pero es capaz de incitar a su marido con sus pies desnudos; es muy conocido el gusto de Buñuel por este fetiche y son incontables las escenas en que recurre a imágenes de los pies, pero recordemos aquí dos de entre ellas, el inicio de “El”, cuando Francisco recibe el flechazo del amor buscando entre los pies de los asistentes a la misa de lavatorio un jueves santo, y la escena de “Los olvidados” donde la seducción entre el jaibo y la mamá de Pedrito comienza con una toma igual.



Hay otras referencias menos directas pero también importantes. El encierro de que son víctimas los personajes de la película puede encontrar un antecedente en el encierro irracional de los asistentes a la cena de “El ángel exterminador”. Esta relación superficial nos podría llevar a una más profunda: “El castillo de la pureza” es de alguna manera una película sobre la impotencia, la impotencia de Porvenir para llevar a cabo sus deseos eróticos con su hermana, la de ella para salir e ir al mar, la del

padre de realizar su proyecto de purificación a partir del aislamiento, la de la madre para conservar su mundo.

Buñuel ha escrito que sus últimas películas el tema central es precisamente ese. En “Ese oscuro objeto del deseo”, es clara la imposibilidad del personaje de Fernando Rey para llevar a cabo sus intenciones eróticas, “El discreto encanto de la burguesía” trata sobre la imposibilidad de un grupo de amigos de llevar a cabo una cena. Pero en ningún caso más claro el impedimento que en “El ángel exterminador”. En esta película los personajes quedan atrapados imposibilitados de romper una barrera invisible que sólo un juego del azar les permitirá traspasar, en “El castillo de la pureza” tampoco es la voluntad la que les permitirá romper el encierro. Para Daniel González Dueñas, “El ángel exterminador” es “el retrato de una suprema gigantesca excepción, pero su discurso no ‘confirma la regla’: muestra un mundo hecho de excepciones. (...) Los naufragos de la calle de la Providencia descubren que han sido ciegos hasta el instante en que una ‘imposible’ coordinada les hace atisbar una trama no menos insólita: la realidad integral”.<sup>35</sup> Resulta relevante que González Dueñas defina a estos ‘naufragos’ como ciegos para quienes “la puerta siempre ha estado abierta”, pero sólo en este instante se abre y cada uno puede ver la salida. Los personajes de la cinta siempre saben donde está la salida, en “El castillo de la pureza”, pero sólo un mecanismo azaroso puede hacer que unos y otros puedan traspasarla.

En ambas películas hay actuaciones masculinas que podemos catalogar como máquinas deseantes e impotentes, es una situación *sui generis* donde todo parece estar dislocado y se alude a la virginidad como perversión.

---

<sup>35</sup> Daniel González Dueñas, *Luis Buñuel: La trama soñada*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, colección Ensayos No. 4, México, 1993, pág. 42.

Buñuel fue maestro y amigo de Ripstein, y la filmación de “El castillo de la pureza” se enmarca en una cierta disputa por la herencia intelectual del legado del aragonés donde, entre otros, Ripstein figura a la cabeza al lado de Luís Alcoriza. Ripstein puede presumir de haber recibido el reconocimiento del maestro en al menos dos ocasiones, la primera en una entrevista de 1965 donde dice “Ripstein, un joven de 20 años, es el (cineasta mexicano) que más me interesa”; la segunda tras el estreno en Acapulco de “El castillo de la pureza” cuando afirmó respecto a la película que “la volvería a ver”. Pero también es cierto que en esta primera etapa de su carrera, el joven director quiere referirse a su maestro, y son constantes los guiños que muestran al menos la voluntad del joven que quiere hacer su camino andando los pasos del maestro; en su obra posterior, sobre todo a partir de la relación de trabajo con Paz Alicia García Diego, son mucho menos comunes.

En su estudio sobre la impronta dejada por Buñuel en los jóvenes cineastas mexicanos, Francisco Javier Millán ha ubicado los paralelos entre las obras de ambos directores:

*“La complejidad del ser humano, encerrado en microcosmos sociales y que son analizados con la mirada escrutadora del entomólogo, es algo común en Ripstein y Buñuel, en cuyos filmes son frecuentes los encierros y la imposibilidad de los protagonistas de abandonarlos. La denuncia de la hipocresía, los ataques a la moral cristiana y a la sociedad burguesa, la provocación transgresora (...) hacen de Ripstein un digno heredero del cine de su mentor, aunque tenga identidad propia su obra. Además, hay algo más importante que hereda el joven realizador de su veterano maestro, una mirada cruel y descarnada sobre el entorno y una atracción común hacia los marginados, los excluidos, vistos como seres monstruosos y antisociales que descienden a los abismos en sus películas.”<sup>36</sup>*

---

<sup>36</sup> Francisco Javier Millán “Las huellas de Buñuel. La influencia de su obra cinematográfica en el cine latinoamericano”, “Revista de Estudios Turoelenses”, Vol. 88-89, pág. 222

La mirada misma, concepto central de nuestro trabajo, es un tema central de Buñuel, aunque en este director tal vez sea más relevante el ojo que la mirada misma. No es casual que la imagen de un ojo que es cercenado haya quedado como una de las escenas más poderosas de la historia de la cinematografía, en “Un perro andaluz”. No sería exagerado decir que este interés por la mirada que Ripstein desarrolla en la mayoría de sus películas, pero muy especialmente en las de su primera etapa, se origina precisamente en el gusto por este tema de su “maestro”.

En el cine de Buñuel se pueden explorar las referencias a la mirada y se encontrarían incontables ejemplos donde los diversos aspectos que la refieren están presentes, pero el acto de mirar efectual es menos frecuente. En “Belle de jour”, la película toma un rumbo definitivo, en medio de las dudas de Séverine (Catherine Deneuve) cuando la dueña del burdel le permite espiar por una mirilla a una de sus compañeras de trabajo, en adelante su “carrera” de prostituta irá en ascenso. Hay otro momento de esta película que cuenta el mismo director:

*“De todas las preguntas inútiles que me han formulado acerca de mis películas, una de las más frecuentes, de las más obsesionantes se refiere a la cajita que un cliente japonés lleva consigo a un burdel. La abre, la muestra a las chicas lo que contiene (nosotros no lo vemos). Las chicas retroceden con gritos de horror, a excepción de Séverine, que se muestra bien interesada.”<sup>37</sup>*

El acto de mirar, que en nuestra película resulta tan determinante, aquí potencia la situación, hay ejemplos de este mecanismo en películas de otros directores. En la obra de cineastas tan diferentes como Alfred Hitchcock o David Lynch, suele ser también un mecanismo básico.

---

<sup>37</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Ed. Plaza & Janes, Barcelona, España, 1982, pág. 226



## **En la tradición del cine mexicano**

En su momento, la obra temprana de Ripstein fue vista como un punto de renovación de la industria fílmica mexicana, como un punto clave del “nuevo cine mexicano”. Es probable que así sea, pero ha sido mucho menos subrayado como parte del continuo del cine nacional. Si Ripstein ha sido visto como el inicio de una época, podría ser visto también como el final de otra. La presencia de Ema Roldán o de Guadalupe Pulido, el trabajo postrero y definitivo de Alex Phillips y Manuel Fontanals, son elementos que permiten hacer esta afirmación sin ningún embaje.

A lo largo de su carrera Arturo Ripstein ha encontrado la posibilidad de referirse al cine de la época de oro, demostrando que tiene una clara consciencia de su adscripción a una tradición y una cinematografía nacional. En “El castillo de la pureza”, en particular, elabora una suerte de actualización de “Una familia de tantas”, filmada por Alejandro Galindo en 1948.

“El castillo de la pureza” es una película del género predominante en el cine mexicano, el melodrama, y apela a una de sus temáticas más comunes, la de la familia. En la cinta Ripstein recurre a ciertos personajes emblemáticos de la época de oro, muy notoriamente la presencia de Ema Roldán y de Cecilia Leger, actrices de cientos de filmes mexicanos, haciendo una breve intervención. Pero de manera destacada, la presencia de David Silva resulta crucial por repetir y actualizar una de sus actuaciones emblemáticas, 25 años después haber subvertido el orden imperante con su intromisión en la casa de “Una familia de tantas”.

El melodrama es ciertamente el género más socorrido en la historia del cine mexicano, según Rafael Aviña es el que define al cine nacional casi en su totalidad, “los hay rancheros, de suspenso, de terror psicológico, infantiles, familiares,

revolucionarios, eróticos, de lucha libre, urbanos, arrabaleros y más; una extensa gama que habla de la permanencia del melodrama en la producción nacional. Baste decir, por ejemplo, que el cine de prostitutas, uno de los temas por excelencia del cine nacional, comienza y permanece hasta la fecha en el mayor tono melodramático.”<sup>38</sup>

Al analizar la obra de Kieslowsky, Slavoj Zizek analiza la importancia que tiene la familia en el melodrama en un contexto católico en estos términos: “la familia constituye la garantía última del orden social, por lo que no honrar al propio padre y a la propia madre lleva a la desintegración de todos los vínculos: cuando la autoridad paterna queda en suspenso, todo lo demás pasa a ser permitido, hasta el mayor de los crímenes, el asesinato.”<sup>39</sup> Este fundamento, que el cineasta polaco pone en cuestión a lo largo de su obra, encaja muy bien en nuestro propio análisis.

De igual forma el tema predominante en el cine mexicano es el de la familia, “la familia es en el cine nacional la sagrada institución que protege a sus miembros de los embates del mundo exterior. La familia mexicana es el universo limpio y honesto: numerosa, católica y temerosa de Dios, faltaba más. La sexualidad es cosa de perdidas, impensable para las hijas y las madres, sencillamente la desconocen.”<sup>40</sup> El tema de la familia es, sin duda, el del cine mexicano, pero estas dos películas, a diferencia de la tónica imperante, tienen un fuerte cuestionamiento.

Muchos son los paralelos entre estas dos cintas. “Una familia de tantas” es una película con un tono melodramático y un final trágico y aleccionador. La confrontación entre adentro – afuera se da aquí bajo la característica de que “afuera” representa la amenaza del mundo del mal que se cierne contra la pureza familiar

---

<sup>38</sup> Rafael Aviña, *Una mirada insólita, Temas y géneros del cine mexicano*, Ed. Oceano, Cineteca Nacional, CONACULTA, México, 2004, pág. 133.

<sup>39</sup> Slavoj Zizek, *Lacrimae Rerum*, Editorial Debate, Madrid, España, 2006.pág. 13

<sup>40</sup> Rafael Aviña, *Una mirada insólita, Temas y géneros del cine mexicano*, pág. 138.

férreamente resguardada por el padre. Hay una confrontación de los valores que representan ambos mundos. Maru, la hija quinceañera es pretendida por un primo suyo que es bien visto por el padre, pero ella lo desprecia; él habla del idílico campo provinciano y narra con tristeza y enojo como en ocasiones llegan algunos “fuereños” a romper la paz. Su opuesto es Roberto, quien llega de afuera, trae ideas modernas, es un hombre bueno, trabajador y comprensivo que jamás orilla a Maru a nada, es un hombre decente, ni siquiera la besa. El primo es clasista, desprecia la criada, mientras Roberto se relaciona bien con ella, es un “pesado”, mientras Roberto es “muy simpático”, es torpe, mientras Roberto es muy hábil para todo. Sin embargo, ante los ojos porfirianos del padre, la relación está invertida. Los valores del papá son anticuados, su mayor pecado es sostener una noción de orden incapaz de comprender los cambios de la modernidad. Resulta sintomático el cuadro de Porfirio Díaz que adorna la sala de la casa en 1948, en pleno alemanismo y su proyecto modernizador.<sup>41</sup>

Los hijos mayores tienen permanentemente un apetito sexual manifiesto e irremediable, difícilmente pueden moderarlo, sucumben ante él y causan la caída del paraíso creado por su padre y sostenido por su madre. Aquí hay un claro contraste con Roberto quien es un hombre capaz de contener sus instintos, es el único personaje joven de la cinta que no se muestra desesperado por el contacto carnal.

Al final, la esperanza se hace presente en los niños menores de la familia quienes en un acto de valor materno son liberados del yugo del padre cuando al ver desintegrada a su familia la mamá entiende los errores que ha cometido. El

---

<sup>41</sup> Y ciertamente la cinta fue leída como una alegoría de la modernidad que se tiene que abrir paso entre ideas pasadas de moda que, tras el final de la segunda guerra mundial, parecían ya no tener cabida, pero que eran sostenidas por una generación que había sobrevivido la guerra revolucionaria. Otro retrato de esta época y este choque generacional fue planteado en la novela “Las batallas en el desierto”, escrita por José Emilio Pacheco y que fue llevada al cine en 1986 con el título de “Mariana Mariana”.

sometimiento de la madre es el mecanismo que aglutina a esta familia y permite el sostenimiento de las ideas del padre, pero al final se convierte en el medio de la futura redención, que es encarnada por los niños que juegan en el patio “afuera” de la casa.

A lo largo de la cinta Roberto le pregunta a Maru, como un gesto de consideración, “¿usted qué opina?”. En “El castillo de la pureza” repetirá el gesto, sólo que la pregunta tiene otra connotación, es un coqueteo al que la muchacha responde con la torpeza natural de quien no tiene ocasión de tratar con más personas. Si en el original Roberto era emisario de la modernidad, con su carga de consideración, respeto y promesa de progreso al estilo del “american way of life”, en la recreación de Ripstein sólo puede traer de afuera la corrupción que se materializa en la solicitud no atendida de “mordida” que sugiere infructuosamente. En el original desempolva la casa, es simbólicamente alguien que porta la promesa de renovación; en “El castillo de la pureza” al entrar a la casa advierte el peligro de derrumbe, es de nuevo quien anuncia lo que simbólicamente se cierne sobre la familia; en la película de Galindo es el portador de la redención, en la de Ripstein es la causa de la perdición, en ambos, su presencia causará el final del idílico mundo sostenido por el padre. Es finalmente, el elemento del mundo exterior cuya mirada con tan solo asomarse al interior es capaz de cambiarlo todo.

Si en el cine clásico mexicano “La familia mexicana es el universo limpio y honesto”<sup>42</sup> que protege a sus miembros del mundo exterior, para Ripstein la familia es un espacio que, en todo caso, los aísla de la realidad. El padre que encarna Fernando Soler, podrá ser un hombre equivocado, incapaz de entender el paso del tiempo, pero es un hombre honesto y justo. El padre que encarna Claudio Brook, a pesar de tener gran amor por su familia y de que su motivación es salvaguardarlos, no es ni honesto

---

<sup>42</sup> Rafael Aviña, *Una mirada insólita, Temas y géneros del cine mexicano*, pág 133

ni justo. Dice “Yo nunca miento” justo en el momento en que ha mentido para vengarse del desaire de una joven vendedora. Castiga con dureza a su hija pequeña por tirar algo en el taller, pero cuando él mismo tira la maleta con las bolsas de veneno, su tropiezo no tiene ninguna consecuencia. Gabriel es un hombre imposibilitado para decir la verdad, según Zizek,<sup>43</sup> los obsesivos esconden o niegan su deseo en declaraciones enteramente precisas en cuanto a los hechos o, incluso, en verdades disfrazadas de mentiras, en la historia hay todo un catálogo de este tipo de conductas realizadas por Gabriel.

El análisis de Jorge Ayala Blanco resulta elocuente,<sup>44</sup> para él “Una familia de tantas” es “el drama de las ilusiones perdidas de un padre”, y de ahí en adelante sus palabras se pueden aplicar perfectamente a “El castillo de la pureza” como el “drama de un ser anacrónico e intransigente que asiste al fracaso de las convicciones que lo han hecho vivir y al que ya no le queda que hacer, porque para hombres como él ‘lograr los hijos es la culminación de todos nuestros esfuerzos’”. Para Ayala Blanco el drama que vive Fernando Soler, se puede añadir, como el de Claudio Brook, “nace del presentimiento de encarnar un modo de vida claudicante y negarse a ceder; de advertir que los enemigos tienen razón y no poder interpretar sus causas,”<sup>45</sup> el fin de este proyecto es la “muerte inminente de una moral”, diríamos más específicamente, de un sentido de moral. Y aquí el argumento ético que se plantea Ripstein adquiere sentido, en relación con la conquista de un espacio de libertad.

Pero en este análisis se omite una clave del relato, el eje aglutinador de la familia: Beatriz, la madre. Recordemos que “uno de los ejes primordiales sobre los

---

<sup>43</sup> Slavoj Zizek, *Lacrimae Rerum*, pág. 16

<sup>44</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Ed. Era, México, 1968, pág. 68

<sup>45</sup> ídem

que descansa la cinematografía mexicana es el personaje de la madre abnegada.”<sup>46</sup> Beatriz es también una puesta al día de esta figura. Es ella quien está convencida de la bondad del encierro, es quien mantiene unida a esta familia, es una madre amorosa y una amante siempre dispuesta. Según Laura Mulvey en el cine clásico, y el mexicano de la época de oro respondería claramente al esquema, hay una mirada “falocéntrica” que depende de “la imagen de mujeres castradas para conferir orden y significado a su mundo”.<sup>47</sup> En apariencia Beatriz es una mujer castrada y, en efecto vive sojuzgada por su marido quien la castiga como a sus hijos, le ha impuesto el encierro, la golpea, la cela, la tortura emocionalmente. Pero hay una pregunta de difícil resolución ¿porqué no se va?, ¿Por qué no huye con sus hijos? Seguramente la respuesta está dada por la convicción de Beatriz de las causas del encierro y, con ellas de la disciplina impuesta a todos. En todo momento respalda a su marido y en más de una ocasión le asegura que siempre ha sido “muy feliz”. Conforme la situación al interior de la casa se va deteriorando, ella sigue siendo la mediadora con frases como “trata de entenderlo”, “lo que hicieron no estuvo bien” o “tu siempre has querido mucho a tus hijos” y otras más en las que siempre trata de conciliar las posturas de su familia. Aún en los momentos más complicados está detrás de Gabriel para consolarlo, hacerle el amor o arrullarlo antes de dormir. Que ella está conforme con el encierro es claro visualmente: en la escena en que los hijos se ejercitan la cámara los toma como un grupo, Gabriel imponiendo su autoridad golpea con su bastón en el suelo para marcar el ritmo del ejercicio, la cámara en un lento movimiento de dolly lo separa de los demás hasta convertirlo en una sombra, mientras los hijos exhaustos continúan con la rutina; aquí la violencia inevitable que encierran los actos normales de Gabriel frente a sus hijos es atestiguada por su mujer no sólo con pasividad sino con franca

---

<sup>46</sup> Aviña, *Una mirada insólita, Temas y géneros del cine mexicano*, pág. 136

<sup>47</sup> Laura Mulvey, “Placer visual y narrativa filmica”, pág. 81.

complacencia, que el encuadre recalca cuando se panea para descubrir a Beatriz observando satisfecha la escena.



La primera aparición de Beatriz será en un gran close up pintándose los labios, ella vive para gustarle a Gabriel, su mayor lujo son los cosméticos que su marido le trae de afuera y con los que se emperifolla para él.



El contraste entre los padres se hace evidente frente al espejo: ella es unívoca, honesta, vive para complacerlo, aún en los momentos más delicados se mantiene firme en su idea y en su respaldo a su marido; intenta hasta el último momento reconciliar al padre y sus hijos. Frente al espejo él es polifacético, contradictorio, es claro que vive un doble discurso, mientras en su casa sólo se comen vegetales, él come tacos de carnitas, mientras acusa a Beatriz de propiciar su derrota por un supuesto ejemplo de impureza, él se mete con una prostituta y le ofrece dinero a otra chica para acostarse con él. Ella vive para estar bonita y gustarle, él “ha puesto espejos por toda la casa, para mirarse. Es un hombre que se admira profundamente.”<sup>48</sup>



La relación planteada como mirada dominante por Mulvey se invierte aquí, todas las miradas son para Gabriel, pero él únicamente se quiere mirar a sí mismo o al

---

<sup>48</sup> Emilio García Riera, *Aturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Pág. 96.



retrato de su madre que lo acompaña cuando come solo en su habitación, dejando a Beatriz ante la paradoja que planteó Mary Ann Doane de “desear desear”.<sup>49</sup>

Arturo Ripstein fue efectivamente uno de los personajes claves de la renovación del cine nacional en el sexenio echeverrista, pero esto lo logró con una clara conciencia de su adscripción histórica a la cinematografía nacional, a sus temas, a sus visiones del mundo, a sus géneros. “El castillo de la pureza” representa el inicio de una época a partir del cuestionamiento y la puesta al día del cine anterior, puede ser vista como una película que inicia una nueva época, pero también como el final de otra.

### **Una película de su tiempo**

Si la película encuentra referentes insertándose en ciertas tradiciones, también es parte de su actualidad y se asume como la creación de parte de esta generación que ha impulsado rupturas en otros campos del arte.<sup>50</sup> El cine, arte colectivo, es un amplio espacio para el concurso de creadores de diversos orígenes y especialidades, buena parte de la renovación ocurrida en la cinematografía mexicana desde mediados de los sesenta tuvo que ver con la presencia de estos “otros artistas” que venían de movimientos renovadores y recambios generacionales en sus propias disciplinas, y que conformaban una unidad en torno a algunos centros como la Casa del lago, la Revista de la Universidad o el suplemento Hoy en la Cultura. En buena medida son esos mismos grupos los que, reunidos en torno al grupo “Nuevo cine”, van a significar un punto de inflexión para nuestro cine, a partir de un manifiesto que,

---

<sup>49</sup> Mary Ann Doane planteó en “The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s” que en el esquema del cine clásico de los años cuarenta, las personajes femeninas eran víctimas de sus propias neurosis, resultado de un exceso de lo que llamó “deseo de desear”

<sup>50</sup> Algunos vinieron del campo de las letras, como Carlos Fuentes o José Emilio Pacheco, otros de la música como el vanguardista Manuel Enríquez, unos más del teatro como Gurrola o Ibáñez, otros de las artes plásticas como Manuel Felguérez, entre muchos otros.

lanzado en 1961, propugnaba por una serie de necesidades del cine mexicano como una escuela de cine o una cinemateca, junto a la conceptualización como arte del quehacer cinematográfico que se viera acompañada de cine clubes, revistas, crítica especializada y una mejor distribución. Ampliamente influidos por la nueva ola francesa y otros movimientos de vanguardia europeos, impulsarían muchos cambios en una industria anquilosada que logró desarrollarse en muchos terrenos a partir de estas ideas. Una manifestación importante de esto se dio en los concursos de cine experimental de mediados de esa década que, si bien tuvieron poco de experimental, si refrescaron muchas de las temáticas y maneras de decir del cine nacional.

A partir de este momento, buena parte de la renovación del cine se o de creadores que provenían de otras disciplinas y otras experiencias artísticas. Los jóvenes actores, Beristain y Bracho, por ejemplo, provienen de la experiencia del teatro universitario, Diana Bracho, en particular, estudiaba con José Luis Ibáñez quien la recomendó directamente para el papel.

En la película, las líneas verticales que se asoman en diferentes momentos mientras Gabriel camina afuera de la casa son un homenaje a Vicente Rojo,<sup>51</sup> artista plástico muy cercano a los escritores de la película, con quienes los unen diversos momentos de colaboración, y quien, como otros artistas plásticos, tuvo una relación de trabajo con el cine de su tiempo.<sup>52</sup> En particular en 1965, la Universidad nacional

---

<sup>51</sup> El mismo Ripstein da cuenta de la intención de este homenaje en la entrevista con Emilio García Riera.

<sup>52</sup> El movimiento de la ruptura había irrumpido en la vida cultural mexicana a fines de los años cincuenta con una postura crítica al nacionalismo que imperaba en la plástica y que veían como un lastre; algunos de sus representantes como José Luis Cuevas o Vicente Rojo, habían participado en las reuniones que dieron lugar a la revista “Nuevo cine”, que fue un espacio importante proponiendo algunos de los cambios necesarios en nuestra industria, como la necesidad de contar con escuelas, archivos, revistas y otros elementos indispensables para el desarrollo del arte fílmico. Este grupo participó activamente cuando se convocaron los concursos de cine experimental en 1964 y 1967, tanto actuando, como realizando algunos

había producido, con la dirección de Juan José Gurrola, una serie de documentales sobre artistas plásticos, entre ellos Rojo. En este episodio el pintor trataba de mostrar que su pintura no era abstracta y para ello la cámara lo acompañaba en el recorrido desde su casa hasta su estudio, mostrando en el camino como las formas geométricas que componen su obra saltaban a cada paso, y para reforzar este argumento el artista pintó directamente sobre la película acentuando esas líneas que le interesaba destacar.

En la música estaba Joaquín Gutiérrez Heras, quien fue un compositor emblemático para esta generación, en 1970 dejó la dirección de Radio Universidad que jugara un papel relevante durante el movimiento estudiantil al apoyar la difusión de las actividades. Tras su etapa como funcionario se dedicará a la música para cine, que le permitía tener trabajo relativamente constante y bien remunerado. La música de esta cinta es, aunque breve, muy expresiva, apenas dura al rededor de un minuto y aparece en tres ocasiones: sobre los créditos iniciales, al final y en la escena cuando Utopía, engañando a su papá sube a la azotea para arrojar un mensaje pidiendo auxilio que inmediatamente quedará destruido entre las pisadas de los transeúntes y el piso mojado. Esta breve partitura, Gutiérrez Heras la pensó para un pequeño ensamble orquestal, una música monótona, repetitiva y densa, una especie de largo crescendo de las cuerdas en diálogo con las percusiones; esta pieza acompaña los créditos iniciales y se encadena con el ruido de la lluvia que cae una buena parte de la película y con el ruido monótono del taller. Es la misma que, más reducida aún, se escucha al final de la cinta.

---

trabajos de escenografía y ambientación, como el de Manuel Felguérez y Fernando García Ponce para “Los bienamados”. Vicente Rojo tuvo en esa época un relevante papel en la elaboración de créditos e intertítulos de algunas películas como “Pedro Páramo” o “Los Caifanes”. Con Ripstein había colaborado en “Tiempo de morir” y con Pacheco en una variedad de proyectos,

En la escena intermedia, únicamente se escuchan las percusiones, se va generando una tensión que sólo se libera al caer la carta mientras poco a poco se impone el ruido de la calle. En esta música algunos han visto una referencia a los tambores de Calanda y una nueva alusión al mundo de Buñuel. Gutiérrez Heras es un compositor que considera que la música debe estar al servicio de la imagen, y que en la mayoría de los casos estorba o es redundante, por ello sus partituras para cine suelen ser muy breves.<sup>53</sup> Los breves pasajes musicales en la cinta parecen apenas querer acentuar un discurso sonoro construido en torno a un golpeteo monótono y repetitivo que hemos descrito a partir del taller pero que se repite en el bastón que acompaña el ejercicio de los jóvenes, en la limpieza de la alfombra o en los momentos de ansiedad que Gabriel golpea la pared acompasadamente.

Gutiérrez Heras ha dicho también que, a pesar de que esta música no tiene valor aislada de la imagen, en la que compone para los créditos iniciales suele poner su apuesta en torno a la película, es el equivalente a una “obertura”. La de “El castillo de la pureza” es densa y ominosa, el ostinato de la percusión genera un sentimiento de desesperación muy acorde con el sentido de la cinta.

Este discurso sonoro de la película, con los golpes redundantes, con el sonido monótono, también se diferencia con el mundo exterior, con el bullicio de la calle donde hay música de marimba o suenan canciones en el radio, donde el tráfico de los coches y los gritos de la gente parecen subrayar lo caótico frente al orden que Gabriel ha creado en su reducto.

---

<sup>53</sup> Gutiérrez Heras ha dicho: “si la música te va a decir lo mismo que está diciendo la escena, no la pongas; ponla sólo si la música le agrega algo a la escena que ésta no tiene, si le da un sentido que sin ella no tendría, si apoya algo que está dudoso, si crea un ambiente u organiza un poco cierto tiempo filmico que sin la música no estaría organizado.” Consuelo Carredano, *Joaquín Gutiérrez Heras, La poética de la libertad*, CENIDIM, México, 2000. Pág. 65.

Tanto Ripstein como Pacheco fueron parte de este grupo intelectual, pero supieron unir, a la frescura de sus ideas renovadoras, la fuerza de la tradición del cine mexicano. Esta fórmula resultó exitosa para contar una historia que en su contexto fue vista como metáfora y, rápidamente politizada. Y esta adscripción determinó el manejo que en la película tiene un elemento clave, el espacio físico en que transcurre la historia y que está dado de nuevo, por un contraste muy marcado entre afuera y adentro. El mundo exterior a la casa es amenazante, en él, Gabriel se aventura y el cuadro lo cerca y lo sitúa como navegando a la deriva en un mundo que no lo entiende. Frente a este mundo caótico e incomprensible, Gabriel ha construido otro completamente opuesto y ha encerrado ahí a su familia para aislarla.

En el caso real que originó esta película, la familia vivía en una zona más o menos marginal, muy cercana al monumento a la raza, lo cual determinaría un cierto paisaje urbano. La arquitectura de este lugar es, muy probablemente, la del resto de las vecindades que por esa época abundaban por el rumbo, en viejas casonas construidas a principios del siglo XX sobre lo que había sido en una zona crecientemente industrial surgida en los márgenes de las elegantes zonas residenciales del norte de la ciudad. Según las notas de la prensa de la época, se trataba de una casa de estilo europeo, prácticamente en ruinas aunque sobre un amplio terreno.

En la adaptación de este asunto al cine no se reconstruyó esta vivienda, se optó por trasladar la acción al corazón mismo de la ciudad, a la calle de Donceles número 99. El espacio donde sucede la historia, la casa o el “castillo” que da título a la obra, es muy significativo; en su versión Pacheco y Ripstein volvieron sobre un tema recurrente en su generación, al reconstruir las acciones en los viejos palacios coloniales hacían también una reflexión sobre el devenir de aquellos espacios transformados en viviendas para la capa más baja de la población.

“Estos fueron los palacios” es el título del cuento de Carlos Fuentes que pareciera resumir estas ideas, en él conviven varios personajes marginales, relegados y tullidos, cuyo fracaso existencial está ligado a la caída en desgracia de la casa misma. En este relato, y pesar de su condición, el niño Luisito reflexiona sobre cierto pasado aristocrático que sólo conoce por las fotos arrumbadas en un baúl, y sobre las frustraciones de una familia venida a menos económica y socialmente, pero sobre todo dispuesta al olvido que sólo él parece rehuir. La familia se aloja en una vieja vecindad de la calle de Moneda, muy cercana al Palacio Nacional donde el padre vive sus días en alguna oficina burocrática del gobierno federal, al tiempo que Luisito salvaguarda la memoria y recuerda todo el tiempo “estos eran los Palacios” y rememora bailes, lujo y festines en el mismo espacio que ahora ocupa la clase baja.

El mismo Fuentes en los diálogos de la película “Los caifanes” volvió sobre el asunto cuando circunstancialmente la niña rica Paloma (Julissa) y el caifán apodado “El estilos” (Oscar Chávez), deambulando de madrugada por las calles del centro entran a una de estas viejas construcciones:

Paloma - ¿Qué es aquí?

El estilos - Una vecindad

P - Los palacios secretos, olvidados, convertidos en viviendas humildes...

E - Por aquí hay muchas iguales a esta

P - Nunca había estado en un lugar así, me gusta...

E - ¿Quién sabe si le gustara teniendo que vivir aquí?

P - Depende con quien...

E - ¿De veras?

P - Tengo frío

E - El frío que de noche sientes es por andar desperdiciada....

Esta fascinación de Paloma podría reflejar en cierta medida el punto de vista ajeno que ellos mismos tenían, pero la recurrencia del tema enmarca también una reflexión en torno a la restauración de un pasado glorioso en contraste con la

ocupación de los palacios por la capa más baja de la sociedad. En todo caso, Rpsstein utilizó este espacio para simbolizar la decadencia y el fracaso de la utopía de Gabriel, y al mismo tiempo, la fortaleza inquebrantable en la que sustentaba el encierro de su familia.

Según Bachelard, la casa es un “instrumento para afrontar el cosmos”, es resguardo y protección, es como una extensión del cuerpo humano que se abomba bajo la lluvia y endurece el lomo, “la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del mundo a pesar del mundo”.<sup>54</sup> El castillo de la película es la respuesta de Gabriel a sus propias debilidades, es la fortaleza que resguarda la pureza que el exige al mundo, a la que aspira y a la que no puede acceder, pero en sentido inverso, es también el resguardo de una autoridad basada, como hemos visto, en su posibilidad de ver el mundo exterior. La casa es también una fortaleza para la mirada, pues carece de ventanas que miren hacia afuera.

Buena parte de la responsabilidad en la recreación del ambiente recayó en el catalán Manuel Fontanals. Fontanals había salido de España tras el asesinato de García Lorca, con quien había colaborado en años anteriores, y la victoria franquista lo había sorprendido en Argentina, trabajando para el teatro de Buenos Aires; en 1938 de paso por México es invitado por Gabriel Figueroa y Gilberto Martínez Solares a quedarse en nuestro país, en un momento promisorio de nuestra naciente industria, y ya nunca se iría de aquí. En las casi cuatro décadas que trabajó en el cine mexicano, participó en más de 260 películas de todo tipo, la última “El castillo de la pureza”, que no llegó a ver exhibida.

Esta cinta le representó un arduo esfuerzo de diseño y planeación. El resultado fue aplaudido por lo minucioso con que se ambientó la casona, el patio con su antigua

---

<sup>54</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Colección Breviarios, No. 183, México, 1965. Pág.59

fuelle, la escalera, las habitaciones, las vigas que la apuntalaban. El detalle con el que se decoró la casa,<sup>55</sup> con el que se recrearon la decadencia y el paso del tiempo, es clave en la representación de este mundo decrepito que podemos definir parafraseando a Carlos Fuentes, estos fueron los palacios, estos espacios de la gloria perdida, del tiempo detenido o de la memoria atrofiada que resultan el lugar idóneo para intentar aislar un reducto del mundo pues, al cabo, ¿quién se acuerda de ellos? o ¿a quién le importan?

Es extraño el amplio reconocimiento al trabajo de escenografía no haya reparado en el hecho de que la construcción de vecindades fue uno de los trabajos más solicitados para los escenógrafos del cine nacional en las décadas anteriores, siendo el propio Fontanals uno de ellos. Tal vez, de nuevo, en esta actualización de los viejos temas del cine mexicano se haya visto más la novedad que la puesta al día. Y sin embargo este trabajo también está inserto en esa tradición, y desde ahí destaca también.

### **Mirada y poder**

Gabriel Lima utiliza la mirada para ejercer su poder. El mirar está en el principio del mecanismo de control que ha establecido y que se fisura ante la imposibilidad de extender este mecanismo mediante la mirada de Beatriz, pero también por su incapacidad de comprender el origen de las tensiones que ocurren en su “castillo”.

Las primeras acciones de Gabriel en la película resultan elocuentes: en el taller donde trabaja con sus hijos elaborando raticidas, se encuentran todos haciendo su parte de forma automática y silenciosa, él mira alternativamente a sus hijos, nadie lo

---

<sup>55</sup> Merito que Fontanals compartió con Lucero Isaac y Ernesto Carrasco, quienes figuran en los créditos como decoradores.



mira a él que, por su parte, toma nota con gesto satisfecho; la hija pequeña pone sellos a las bolsas de papel hasta terminar, quiere hablar con su hermana y es abruptamente interrumpida por su padre, “silencio, no se habla durante el trabajo”; la niña accidentalmente tira una de las jaulas con ratas que hay en el lugar, la rata se escapa y el hijo mayor la debe matar, los hijos ahora si miran al padre a la expectativa de su acción; Gabriel se acerca a la niña sin mayores aspavientos, le da una cachetada y la conduce a un calabozo instalado en un sótano de la casa donde le anuncia se quedará una hora sin que se dé la más mínima protesta. En el primer minuto de la película ha quedado claro, el papel de Gabriel es vigilar, imponer disciplina, impartir justicia, parafraseando a Foucault, vigilar y castigar.

Gabriel Lima es un “forjador de utopías”,<sup>56</sup> la historia que cuenta la película es el relato de la derrota Lima en su búsqueda de aislar un paraíso particular, de construir un reducto del mundo al margen de la miseria humana, y al margen de un mundo que no lo comprende como queda claro en sus excursiones fuera de la casa.

De alguna forma, su utopía está basada en la supresión de la idea de Dios a favor de sí mismo, según Zizek, la función del padre divino “es en último término puramente negativa, es decir, la de revocar la autoridad de todas las figuras paternas terrenales”,<sup>57</sup> Gabriel hace el juego inverso, revoca la autoridad de Dios para dársela a sí mismo. Pérez Hernández también excluyó la religión, pero hay varios matices interesantes, él estaba casado por la iglesia y tenía 6 hijos de su anterior matrimonio que estaban bautizados, sus hermanos eran los padrinos y le recriminaban su manera

---

<sup>56</sup> Así lo define Ripstein en su conversación con García Riera, al considerarlo con alguna simpatía, y ciertamente el modelo original, Rafael Pérez Hernández, quien se consideraba “libre pensador”, basaba su actuación en el principio de aislar a su familia de los males de la sociedad.

<sup>57</sup>Slavoj Zizek, *Lacrimae Rerum*. Pág. 11

de vivir, particularmente en el terreno religioso, lo que lo llevó a romper definitivamente con ellos poco tiempo después de su traslado a la capital. Junto a su condición de tullido, que vivía como una afrenta, estaba la de divorciado que lo hicieron alejarse de su familia, pero también de la iglesia que no podía admitir el divorcio. Al salir, una de las primeras cosas que hicieron los hijos fue ir a visitar la Villa de Guadalupe y comenzar a “llevar una vda cristiana”, como lo pedía la gente.

En su estudio sobre el nacimiento de la prisión, Foucault resaltó la importancia de los mecanismos de disciplina social y de los dispositivos de vigilancia que permiten su operación; en la cinta, la utopía de Gabriel se sustenta en un aparato disciplinario, y su dispositivo de vigilancia, que resultan, en ambos casos, mecanismos claves para sustentar el ejercicio del poder.

Gabriel Lima es alguien que siempre está mirando, todo ocurre bajo su vigilancia. El taller es un lugar con una sola puerta que está siempre abierta, los hijos juegan y descansan en el patio, que es el centro de la casa y queda siempre al alcance de la mirada paterna; en la sala, en el comedor o en el gimnasio el lugar del padre, su posición estratégica, garantiza el ejercicio de la vigilancia. En las recamaras ha abierto boquetes - mirillas para poder observar a su familia incluso al dormir. Adicionalmente ha dispuesto de una serie de alarmas sonoras, enjambres de latas y campanas que avisan cuando alguien entra o sale de alguna habitación o de la casa. Es lo que Foucault llama “el sueño de la peste”, a partir de una disposición disciplinaria instituida para enfrentar esta enfermedad en el siglo XVII:

*“Este espacio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimiento se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo de escritura ininterrumpido une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una*

*figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos, todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario.”*<sup>58</sup>

Frente a la enfermedad el Estado responde con un orden que tiene la intención “desenredar todas las confusiones: la de la enfermedad que se transmite cuando los cuerpos se mezclan; la del mal que se multiplica cuando el miedo y la muerte borran las prohibiciones.”<sup>59</sup> Pero este “sueño de la peste” tiene que ver con la ilusión de quien detenta el poder de lograr un control absoluto. En la película, Gabriel requiere para llevar adelante su empresa de una disciplina así y se encarga de ejercerla, pero que requiere, en sus ausencias, del apoyo total de su esposa, y aquí el dispositivo haya una importante fisura, en la complicidad de la madre con los hijos.

La conciencia de la vigilancia es clave en “No amarás”, la película de Kieslowsky. Mientras Tomek espía a Magda sin que ella lo sepa, ambos siguen una vida rutinaria, pero él decide hacérselo saber y esto provoca un cambio radical. Su primera reacción es de rechazo, pero lentamente va asumiendo el significado de “ser mirada” hasta que al final ella, al cruzar el marco de la vigilancia, al ver a través del telescopio e imaginarse a sí misma, asume la necesidad de ser vista como un medio para vencer la soledad que la apresa. Para Zizek, la lección de la película es: “no existe el amor (pleno, recíproco), sólo existe una inmensa NECESIDAD de amor... cada encuentro amoroso concreto fracasa y nos devuelve a nuestra soledad.”<sup>60</sup> Para Zizek, Tomek lo único que hace es robar el amor que no recibe, y se lo roba a través de la vigilancia de que hace presa a Magda.

---

<sup>58</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. Pág. 229.

<sup>59</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. Pág. 229.

<sup>60</sup> Slavoj Zizek, *Lacrimae Rerum*. Pág. 14

El efecto mayor de un dispositivo de vigilancia como el que se sugiere consiste en la inducción, en el sujeto vigilado, de un “estado consciente y permanente de visibilidad”<sup>61</sup> que garantizaría el funcionamiento automático:

*Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en su situación de poder de la que ellos mismos son portadores.*<sup>62</sup>

En un momento en que el padre está ausente Utopía le dice a su hermano que ella quiere conocer el mar, Porvenir le contesta que *para que lo dices, sabes que nunca hemos salido ni vamos a salir, afuera es feo*, el chico nunca ha visto el exterior, y sin embargo está seguro de esta afirmación que, sin duda, refleja el pensamiento de su padre. A lo que propenden estos dispositivos disciplinarios es a la interiorización de las normas disciplinarias, a la sujeción que haga efectivo su ejercicio. La efectividad de la autoridad de Gabriel está sustentada en la sumisión de todos a las normas que ha impuesto, por descabelladas que parezcan. Es, según Ripstein, un espacio donde se ha abolido el rencor, por ello todos asumen los castigos sin réplica. Incluso Beatriz es víctima de reprimendas injustas que acata sin mayor protesta; hay una escena donde él inicia escarceos y caricias a las que ella responde aludiendo a la presencia de los niños, él se enoja y le refuta estar pensando siempre en otros hombres, la manda a la cocina, pero como no hay más que hacer la castiga: *Limpia los aparatos*, ella sale silenciosa y cabizbaja a cumplir con la penitencia. Gabriel la castiga basándose en lo que Deleuze llama “la mirada imaginaria”, esa que “hace de lo real algo imaginario, al mismo tiempo que se torna real a su vez y nos da de nuevo

---

<sup>61</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. Pág. 223

<sup>62</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. Pág. 233.

realidad. Es como un circuito que intercambia, corrige, selecciona y nos vuelve a lanzar.”<sup>63</sup> Los celos de Gabriel están basados en simples suposiciones, a lo largo de la película le recrimina constantemente no haber llegado virgen al matrimonio y le hace constantes preguntas sobre su vida antes de estar con él aunque ella le ha contado todo, y él lo sabe todo, y sin embargo, es capaz de crear una realidad imaginaria que le permite subyugar a su mujer. En un momento entra al cuarto de la esposa diciendo *¿Te imaginas cuantos muertos caben en este cuarto?*, los cadáveres son los amantes de Beatriz que ha creado la mente de Gabriel y que él quisiera poder asesinar para liberarse de la carga que él mismo se ha impuesto.

Frente a la férrea disciplina, casi monacal, la madre significa un bálsamo. Lleva adelante juegos con sus hijos inaceptables por el sistema impuesto, y es por este punto donde se comenzará a romper el dique. Gabriel controla incluso lo que ellos leen, es un intento por controlar hasta los pensamientos de sus subordinados.

Estos dos momentos, el de los juegos que fisuran la estructura de control, y el de la censura de los pensamientos, se hace evidente en la siguiente escena: el papá ha salido y los hijos juegan en el patio mientras Beatriz cocina, pero vigila. En el juego los tres niños corren, pero en realidad Porvenir busca permanentemente el contacto de Utopía, en un momento le levanta la falda y Beatriz interrumpe el juego para pedirle ayuda en la cocina. La hija entra y comienza a sacar verduras de una bolsa, encuentra una envuelta en un pedazo de periódico que abre e intenta leer, pero Beatriz se lo arrebató diciendo: *Sabes que a tu padre no le gusta que leas cosas que él no te haya dado*, la madre lo conserva y después nos damos cuenta de que ella misma atesora recortes de este tipo que le traen recuerdos del afuera, mientras llora amargamente y

---

<sup>63</sup> Gilles Deleuze, *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2*. Pág. 21.

acaricia los fragmentos de papel. A Utopía esto le está vedado pues sale del control directo de Gabriel.

En el guión esta secuencia se prolonga en la lectura del recorte, que da cuenta de un caso policiaco muy peculiar, en Los Ángeles, California, ha sido detenido casualmente un hombre de quien se ha descubierto que ha sido largamente buscado por un delito que no se sabe cuál es, pues el expediente se ha perdido y ahora la justicia no sabe cómo actuar. Este pequeño guiño sobre lo absurdo de la justicia se da en el momento en que vemos a Beatriz confrontada entre respaldar el punto de vista de Gabriel y la realidad que se asoma entre los juegos de sus hijos y sus propias añoranzas.



Gabriel ha instituido dentro de la rutina de la vida cotidiana un sistema educativo, que él mismo conduce y en el que sustenta también su autoridad. La sala de la casa se ha transformado en un aula donde, subido en un estrado, imparte su cátedra. Desde esa posición de superioridad, dónde se siente tan a gusto que tiene un espejo para admirarse en su momento de esplendor, les hace recitar máximas como *“El hombre de recia voluntad moldea el mundo a su gusto”* de Goethe o *“Para guiar a los hombres es necesario volver la espalda a la humanidad”* de Ellis, que reflejan

su visión del mundo y las ideas que quiere interiorizar en su familia; les interpreta a Nostradamus hablándoles de una etapa de prosperidad venidera; les lee recortes de periódicos aleccionadores, que retratan la “podredumbre humana” del mundo exterior.



En otro momento los toma de la cabeza en una postura que recuerda la imposición de las manos del rito católico, mientras les examina sobre el futuro de la raza humana, su punto de vista es que *Es el instinto, las bestias sólo buscan el placer, y reproduciéndose perpetúan su horror y su asquerosidad, es una cadena que sólo terminará con el fin de los tiempos*, la raza humana está condenada por su incapacidad de controlar el instinto.



Afuera *todo está mal y se va a poner peor*, y adentro se preparan para resistir, si se ha abolido el rencor, tal vez se pueda abolir el deseo. Por ello, una parte fundamental de este sistema educativo, es el cuidado del cuerpo. La casa cuenta con su gimnasio, donde bajo la vigilancia de Gabriel los hijos se someten a un constante y riguroso entrenamiento físico. En general, al interior de la casa todo está planificado y controlado: la alimentación es vegetariana, los descansos, los juegos, las comidas, el sueño, todo tiene un horario, hasta se va al baño en momentos preestablecidos. Es la noción de “cuerpo sano en mente sana” que como ideal preside a este sistema, y es el complemento del mecanismo de control. Foucault analiza como el régimen de vigilancia y disciplina que surge del panoptismo del siglo XVIII se va extendiendo a otras instituciones públicas a partir de la Revolución industrial, según él, en ese momento el objetivo de la enseñanza primaria era precisamente “el de ‘fortificar’, el de ‘desarrollar el cuerpo’, el de disponer al niño ‘para cualquier trabajo mecánico en el futuro’, el de procurarle un golpe de vista preciso, la mano segura, los movimientos habituales rápidos’. Las disciplinas funcionan cada vez más como técnicas que fabrican individuos útiles.”<sup>64</sup> De igual forma, al interior de la casa Gabriel ha instaurado un sistema que “fabrique” individuos útiles para llevar adelante su mundo ideal.

El sistema educativo y los dispositivos de represión, son dos elementos para formar individuos sujetos a la ley. Metafóricamente Alex de Large es “sujeto” al control de la ley a través de “el tratamiento ludovico”; en *Orange Colckwork*, Stanley Kubrick nos muestra como este “niño” incapaz de integrarse a la sociedad es inducido a “madurar” y a poner fin a su rebeldía por la vía de la exposición visual a una serie de escenas predeterminadas en una película que es al mismo tiempo un alegato contra

---

<sup>64</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Pág. 243.



los sistemas penitenciario, educativo y al psicoanálisis, vistos como mecanismos que suprimen al ser humano a favor del “sujeto”.

El sistema educativo como fábrica de máquinas nos remite nuevamente a Duchamp, “El gran vidrio” hace precisamente una crítica a la “concepción positivista del amor”,<sup>65</sup> y en general a la visión de “modernidad” que tiende a formar máquinas, que aspira a la abolición del deseo, y por ello “‘El Gran vidrio’ es una pintura infernal y burlona del amor moderno o, más claramente, de lo que el hombre moderno ha hecho con el amor. Convertir el cuerpo humano en una máquina, inclusive si es una máquina productora de símbolos, es peor que una degradación.” Según Paz el cuerpo es sagrado porque es erótico y estas son categorías indisolubles, “si el cuerpo es mero sexo e impulso animal, el erotismo se transforma en monótona función de reproducción; si la religión se separa del erotismo, tiende a volverse árida perceptiva moral.”<sup>66</sup>

Frente a la propuesta de maquinización de Gabriel, el deseo va imponiendo su propia ley. La tensión establecida entre la rígida disciplina impuesta por Gabriel Lima, y asumida por todos, y la urgencia de fuga, que se va haciendo cada vez más clara en los personajes jóvenes acabará por dinamitar la ilusión de paraíso. La dinámica de “El castillo de la pureza”, su problematización, desarrollo y desenlace están determinados por una tensión sexual a veces protagonizada por los padres y en otras por los jóvenes, pero frente a la mirada vigilante, el relato avanza entre dualidades y oposiciones, la principal es la de adentro-afuera, a partir de ella se dan varias más, castidad-indecencia, trabajo-juego, libertad-encierro. Lentamente, esta tensión se va resolviendo en contra de Gabriel. Su propia ceguera le impide

---

<sup>65</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*, Pág. 84.

<sup>66</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*, Pág. 85.

comprender. Es así que cuando el inspector entra a la casa y se dirige con galanteos a Utopía, él ve en esa acción el resultado de los “coqueteos” de la hija, y aplaca la rebelión en donde no se está generando. La hija es castigada con desproporcionada violencia, en un acto que se puede equiparar con una suerte de castración femenina, Gabriel le corta el cabello a la hija. Los castigos sin medida, suelen ser peores si están destinados a ella, en la coquetería de la hija, Gabriel identifica la “herencia” de la madre, según él *las mujeres tienen la culpa de todo*,<sup>67</sup> la causa de su fracaso no puede ser otra que la imposibilidad de “purificar” a las mujeres que habitan su castillo, por ello la energía del castigo, por la imperiosa necesidad de “extirpar el mal”, y es que “por detrás de los dispositivos disciplinarios se lee la obsesión de los ‘contagios’, de la peste, de las revueltas, de los crímenes, de la vagancia, de las deserciones, de los individuos que aparecen y desaparecen, viven y mueren en el desorden.”<sup>68</sup>

En “Blade runner”, la película de Ridley Scott, existe una raza de “replicantes”, fabricados por el mismo ser humano para llevar a cabo tareas que no está dispuesto realizar, estos seres acaban por ser expulsados del planeta para poderlos controlar, pero también para que no contagien al ser humano de sus obsesiones revolucionarias. Los replicantes se rebelan ante la imposibilidad de continuar con vida más allá de una fecha programada. Su momento de insurrección está dado cuando el sistema es incapaz de asumir su “deseo” de sobrevivencia y se apresta a liquidarlos ante la imposibilidad de anular este deseo. En la película, Gabriel amenaza de muerte a su familia, está dispuesto antes al asesinato que a la concesión.

---

<sup>67</sup> En sus declaraciones ante el ministerio público, el mismo Pérez Hernández argüía que uno de los mayores motivos de conflicto con la madre de los niños era por permitir a indómita, la muchacha de 17 años, vestir con descaro e indecencia, a pesar de que toda la familia vestía con harapos, los de ella debían, a los ojos del padre, guardar el recato obligado para una señorita.

<sup>68</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. Pág. 230

## **El cuadro como sistema óptico**

En el cine es posible conocer a los personajes por sus acciones y sus palabras, pero también por cómo están dentro del cuadro y como actúa este encuadre, como los mira el cineasta. El cuadro aísla, en su construcción, lo determinante es la selección de ciertos elementos de la realidad que al ser contenidos expresan algo, pues, según Deleuze, “el cuadro es él mismo un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes. El cine pone de manifiesto puntos de vista extraordinarios, pero sometidos a una regla pragmática”.<sup>69</sup> El encuadre tiene la capacidad de decir, y esta enunciación adquiere sentido en relación con el discurso de la película, pero no como una herramienta del discurso: el cuadro es el discurso mismo. Eso que hemos llamado “la mirada del cineasta”, no como acto de ver sino como perspectiva del mundo y punto vista, se concreta precisamente en el sistema óptico que se constituye por la elaboración del cuadro a lo largo de una cinta. En el cine, además, el encuadre es dinámico, la cámara se mueve y así aísla o integra, pero también se mueven los personajes y la luz en su interior, en este movimiento o en su ausencia se encuentra también la capacidad expresiva del encuadre.

La primera secuencia de “El castillo de la pureza” muestra la casa. La toma parte de un enjambre de latas, las alarmas que se ha encargado el padre de montar por toda la casa, mientras la toma se abre vemos un lugar en ruinas, con vigas que apuntalan la construcción para evitar que se desplome en medio del aguacero que cae constantemente; la casa es el primer personaje de la cinta, la vemos por dentro y rápidamente vemos la fachada y el número 99, el viejo coche abandonado bajo la escalera. Poco después la toma entra al taller donde labora la familia; al ver que la casa está habitada hay la sensación de un naufragio. El encuadre construye esta

---

<sup>69</sup> Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*. Pág. 17.

percepción que en modo alguna es ajena al relato. Hemos dicho que este castillo es como un laberinto y como una trampa, que esta película narra el fracaso de Gabriel, que es una película sobre la impotencia, es también la historia de un naufragio. Es un naufragio en el tiempo o, como dice José de la Colina, “un naufragio en la historia”,<sup>70</sup> es el relato de una embarcación que lleva 18 años varada. La tarea interpretativa tiene que lidiar en adelante con una postura indefinida, como bien ha apuntado Deleuze, a partir del Neorrealismo “ya no se representaba o reproducía lo real sino que «se apuntaba» a él. En vez de representar un real ya descifrado el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo.”<sup>71</sup>



A lo largo de la cinta el encuadre y los movimientos de la cámara tienden a acentuar la superioridad de Gabriel Lima, el padre siempre aparece por arriba de los demás, sea por los desniveles de la casa, sea por el ángulo de la toma. Como vimos, la casa está hecha para el predominio de la mirada de Gabriel y el encuadre lo muestra. Sin embargo a lo largo de la película esta relación se va transformando. El ángulo de la cámara irá igualando a los personajes, particularmente en la relación entre los

---

<sup>70</sup> Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco, *El castillo de la pureza*, Prólogo de José de la Colina. Pág. 11.

<sup>71</sup> Gilles Deleuze, *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2*, Pág. 11

padres, mientras el mundo de él se desmorona, ella va ganando supremacía hasta quedar por encima en una escena donde él, como un niño, debe ser arrullado para poder dormir. El encuadre deja en claro el papel de superioridad del padre tanto por el ángulo y la composición, como por el manejo de la luz. Cuando la madre les lee a los hijos lo hace en condiciones de igualdad, cuando lo hace el padre se pone por encima de ellos.



La cámara constantemente aísla al padre, muestra cómo se va quedando sólo en su mundo, como hemos visto, la cámara se acerca para enfatizar, pero también para sitiar, y la película se construye con estos aislamientos. En esta figura se muestra como Gabriel, tras uno de sus momentos de crisis está solo sentado en el patio, la cámara lentamente se abre y vemos a Gabriel solo, encerrado entre las vigas, subsumido entre las ruinas de la vieja casa mientras la lluvia cae constante.



Es recurrente el cuadro donde aparece Gabriel en su habitación, solo frente al retrato de su madre, que lo acompaña a comer cuando ha tenido un pleito con la familia y hace que le suban los alimentos, causando un muy gustoso momento a los muchachos.



En la casa, donde Gabriel rige, los movimientos de cámara siempre los separan de su familia, por ejemplo en el taller todos trabajan juntos y la cámara se mueve hasta dejar solo a Gabriel quien acaba por salir de cuadro.

Los diálogos que sostiene con sus clientes, donde trata con desesperación de convencerlos de que están en el error, son una muestra de cómo se construye su relación en el mundo de “afuera”, el encuadre lo muestra. En el exterior de la casa el padre siempre parece cercado, siempre aislado, contra la pared, subsumido en un mundo que no lo entiende. Si en su casa su poder es absoluto, afuera debe usar lentes para leer, si en su casa nadie lo cuestiona, afuera nadie lo comprende. Este hombre crea un mundo a su gusto por que el que existe no le agrada. Pero su convicción se derrumba a cada paso. En una secuencia que no quedó en el corte final, Gabriel camina por el zócalo, entre el gentío indiferente que parece asfixiarlo. Se detiene ante

un puesto de periódicos y mira las revistas, se detiene frente a las más amarillistas, está a punto de comprar el “Alarma”, pero en el momento en el que el voceador se la ofrece, el huye.

En contraste, la familia recibe el tratamiento visual de un personaje individual, casi siempre aparece reunida, en un grupo que incluye tanto a los hijos como a Beatriz. Los hijos siempre están siendo vigilados. Ante la presencia del padre siempre actúan como autómatas, sea en el trabajo, en la “escuela”, en el descanso o en el juego; A la ausencia de Gabriel los hijos se entregan al juego, son juegos anacrónicos, absurdos, tomados en algunos casos de aguafuertes de Goya.



Es en estos momentos cuando se hace evidente la atracción entre los dos jóvenes hermanos. Porvenir siempre busca la mirada de Utopía, el joven vive con desesperación los momentos de separación de su hermana, en los juegos constantemente se tocan, se buscan. Es en el juego donde se da el acercamiento que propicia un punto de inflexión para Porvenir. En una escena juegan a la “muerte”, los chicos se esconden por los rincones y la madre, quien debería vigilar, tiene los ojos vendados, en un rincón Porvenir abraza con una ternura protectora y un gesto satisfecho a su hermana, el encuadre los aísla. Es un momento clave de la película: este juego es abruptamente interrumpido por la llegada de Gabriel a la casa donde

Beatriz será capaz de provocarlo con sus pies desnudos, y donde Utopía presenciará el acto sexual de sus padres.



Para los adolescentes, la tensión fundamental, entre un afuera imposible y un adentro insoportable tiene un momento particular en la relación con la lluvia, es como si no los mojara, juegan en ella, toman sus descansos en ella, ahí se encuentran y desencuentran, la lluvia “es el único elemento externo que no es catastrófico”.<sup>72</sup> A la mitad de la película, en cambio, un elemento externo rompe el equilibrio prevaleciente y transforma la vida dentro de la casa. Se trata del inspector de salubridad cuya visita tiene las funestas consecuencias que hemos visto.



---

<sup>72</sup> García Riera Op cit, pág.



El ánimo del Padre sufre cambios permanentes. Oscila entre la ira y la contrición, es en uno de estos buenos momentos cuando Voluntad, la hija pequeña lo sigue mientras lleva la basura, los otros hijos salen detrás de ellos y por un momento ven afuera por primera vez en sus vidas. El contacto con el “afuera” provocará un cambio definitivo en la consciencia de Porvenir, antes, casi al principio de la película censura a Utopía por decir que ella quiere conocer el mar, pues ellos nunca antes han salido y nunca saldrán, y le espeta: *Afuera es feo*, frase que es casi el subtítulo de la película; pero después de su excursión, y aunque lo único que ha visto es el camión de la basura, le dice a su mamá que afuera *le gustó*. Es el momento previo a su rebelión y coincide con otro momento de la mirada, la de Utopía que accidentalmente espía a sus padres mientras hacen el amor. Las miradas de los adolescentes se cruzan, él, que sólo buscaba hacia adentro es sacudido por la visión de la calle, ella que quería ver el mar, lo es por una mirada hacia el interior, la historia ha llegado a un punto sin retorno.



El mirar deja de ser el acto común de percibir el mundo y moviliza su fuerza efectual. Afuera ha dejado de ser un imposible, mientras adentro tiene una posibilidad de sobrevivencia; estos acontecimientos propician otra situación definitiva en la destrucción del paraíso de Gabriel Lima. Al levantarles el castigo a los tres chicos tras un largo encierro los manda a bañarse, Porvenir mira a su hermana en la ducha mientras le acerca la toalla; la película tiene una unidad colorística casi inalterable que

funciona perfectamente en la creación de esta atmósfera claustrofóbica y ominosa, pero en la ducha hay un vitral, un pavo real de colores vivos y alegres. Según Deleuze, en el cine “hay sin duda un simbolismo de los colores, pero no consiste entre un color y un afecto, por el contrario, el color es el afecto mismo, es decir, la conjunción virtual de todos los objetos que el color capta”,<sup>73</sup> en esta escena, los vivos colores del pavo enmarcan un momento determinante en la película en tanto rompimiento definitivo, es la rebelión de los jóvenes que llevan a cabo un acto aparentemente intrascendente que saben sería completamente inaceptable a ojos de su padre.



Volviendo a esa ambigüedad que señalaba Deleuze, cabría preguntarse en función de que operaría, él mismo dice que al generarse imágenes cuyo encadenamiento se da en un cierto punto de indiscernibilidad, se cae en “situaciones ópticas puras”, prolongando la percepción y conectándola, ya no con la acción, sino con el pensamiento.

Aunque Utopía cubre su cuerpo con las manos, el mirar causará nuevos efectos, desencadenará lo inevitable, el encuentro erótico entre los jóvenes, quienes con tanta

---

<sup>73</sup> Deleuze, Op cit. Pág. 172

torpeza como desesperación, se tocan en el asiento trasero del viejo coche abandonado en el patio, ella coquetamente maquillada y ataviada con el vestido que su madre le puso para consolarla tras el corte de pelo, se recarga en su hermano mientras él la toca por sobre el calzón. En su ronda nocturna Gabriel los descubre, los castiga con furia y culpa a Beatriz.



Aunque el castigo es brutal, a partir de aquí los jóvenes cederán con mayor dificultad a la disciplina paterna, ya sólo por temor. A los ojos de Gabriel la verdadera culpable es la madre pues *las mujeres tienen la culpa de todo*; las amenazas de muerte contra toda la familia se vuelven cotidianas y los castigos contra Utopía, y sólo contra ella, permanentes.



En un diálogo fundamental para entender el sentido de la historia, Beatriz, le recrimina a Gabriel no apreciar ni entender la paz que reina en ese hogar.

*BEATRIZ: Fueron buenos momentos. Te miraba, me decías: “Tenemos que vivir sin que nadie se meta en nuestras vida...” Y todo anduvo bien... Pero yo sabía que algo iba a pasar... Tu nunca pensaste en lo que se iba a convertir esto con el tiempo... Todo ha cambiado... Hice tu voluntad por mis hijos. Por ellos y por la paz que hubo en esta casa... La paz que ya no ves ni entiendes ni aprecias... pero tu sabes que te quiero tanto... y te aprovechas.*

Mientras su mundo se desmorona, las debilidades de Gabriel van haciéndose más evidentes, cada vez más aislado, se muestra como un niño a quien su mujer debe arrullar para conciliar el sueño, es en estos momentos cuando el ángulo de la cámara lo ubica por debajo de su mujer, aunque jamás de sus hijos.



El desenlace de la película, la caída final de la utopía de Gabriel Lima, ocurre no sólo por la situación imperante al interior, sino por la denuncia de una joven que ha sido acosada por él, e injustamente castigada.<sup>74</sup> La derrota final de Gabriel está dada por la incursión de los curiosos en la casa, su mundo acaba de derrumbarse cuando a su paraíso particular se ha metido gente extraña, ante ello, deja de oponer resistencia,

---

<sup>74</sup> El personaje interpretado por María Rojo, que es la joven hija de la mujer dependiente de una tlapalería aparentemente habría denunciado a Gabriel por comercializar un producto que no tiene licencia para fabricar. En el guión hay varios momentos en los que Gabriel se siente perseguido por la policía que fueron omitidos en el corte final, aunque es probable que algunos de ellos se hubieran filmado.

su familia ayuda a la policía y, momentos más tarde, tratan inútilmente de ayudarlo. Destruído su mundo, por primera vez se tienen que tapar la lluvia que, ahora si, los moja.



Al final, las mismas latas del principio y la cara desolada de Beatriz mientras sus hijos como autómatas tratan de recomponer la casa.<sup>75</sup> En una imagen que ilustra claramente la idea deleuziana de las ópticas puras, por su capacidad, la madre mira fijamente a la cámara, es la gran derrotada, su mundo ideal es el que verdaderamente se ha derrumbado, el de Gabriel nunca existió.

\*\*\*\*\*

---

<sup>75</sup> En el caso original los niños acudieron al juzgado a carearse con su padre y a ratificar las declaraciones que condujeron a una larga condena a Pérez Hernández, pero años después se dijeron arrepentidos de haberlo hecho y nunca dejaron de visitarlo y llevarle alimentos y comida a Lecumberri. La familia pasó muchos trabajos para sostenerse y la madre declaró que nunca había dejado de quererlo. Finalmente se suicidaría el 13 de noviembre de 1972. En la película, la hija trata infructuosamente denunciar a su padre, mientras el hijo acaba por ayudar a la policía a detenerlo, pero todos intentan rescatarlo cuando se consuma su captura.

## **Consideraciones finales**

1. “El castillo de la pureza” es una película construida en torno a la mirada, lo que hemos denominado el “acto de mirar efectual”, es una constante de la historia que va posibilitando la acción. Este mecanismo se convierte en un motor del relato y nos permite adscribir la cinta dentro de una categoría de películas que comparten dicho mecanismo, si bien el tema central de estas puede ser diverso. Sobre las posibilidades de investigación que se abren a partir de esta formulación queda abierta una beta que me parece, tiene mucho por aportar.

2. La película fue objeto de una politización, se le vio como una metáfora del 68 y eso se puede explicar en parte por la cercanía de los acontecimientos estudiantiles, los cuales causaron ese efecto en cintas diversas, pero muy particularmente por esa utilización del acto de mirar que se puede definir muy bien con las ideas de Foucault en “Vigilar y castigar”, por el aparato de control que se establece desde la mirada y porque, finalmente, narra la rebelión de la generación más joven frente a una “utopía” de un supuesto mundo mejor que se les impone y que, en alguna medida, está basada en la abolición del deseo.

3. Arturo Ripstein tiene una relación con Luís Buñuel que le impone la necesidad de incluir ciertas características en su cine; la cinta está llena de guiños al cineasta español, pues es una etapa de la carrera de Ripstein en la que está consolidando su

propio estilo y quiere seguir al maestro; pero ciertamente hay un espacio compartido, y el aprendiz muestra ya su propio sello.

4. El cine mexicano ha recogido históricamente el gusto social por la nota roja, esta película es un ejemplo más de ello, su éxito en taquilla lo subraya. A pesar de que este asunto ha sido ya abordado en diferentes estudios, quedan muchas preguntas por resolver, en futuros trabajos, la relación cine mexicano – nota roja, puede dar interesantes conclusiones.

5. La película, como la obra de Ripstein de este periodo, siempre ha sido vista como un punto de renovación, como puerto de partida de cierto “nuevo cine”, mucho menos había sido considerada como puerto de llegada, inserta en la tradición del cine mexicano, resultado de las décadas anteriores de historia fílmica nacional. No sólo por varios de los actores y técnicos que la realizaron, principalmente por la temática y el género en que se desarrolló. A partir de los resultados de este estudio, donde queda claro que “El castillo de la pureza” es una película fuertemente marcada por el cine mexicano que la antecedió, cabría preguntarse ¿hasta qué punto esta película, este cineasta o esta generación establecieron un puente entre dos momentos del cine mexicano? Pregunta que queda abierta.

6. Como creación colectiva, el cine fue un espacio para que la generación dominante en el medio cultural mexicano se manifestara, esta es una película de su tiempo, que dio espacio para ellos, en el resultado fílmico se reflejan algunas concepciones que

podieron haber provenidos de ellos. El resultado en pantalla refleja este equilibrio, del cual el director es el principal responsable, entre la pertenencia a una tradición y la suma de ideas renovadoras.

7. El “acto de mirar efectual” que hemos referido cobra sentido en la construcción de una cinta donde el ejercicio del poder está basado en la vigilancia permanente, la cinta cuenta como Gabriel Lima ejerce su autoridad a través de la mirada, y también como esta autoridad se desquebraja cuando la extensión del dispositivo en Beatriz, su esposa, no opera. El sistema represivo se fisura y las contradicciones hacen estallar el “mundo ideal” que Gabriel creía poder sostener.

8. Este esquema se traduce en la película a través del encuadre, a través de él se va mostrando como Gabriel se va aislando en su mundo, como la familia permanece como una unidad, va acentuando las diferencias entre afuera-adentro que son claves en el relato. En tanto sistema óptico, es la herramienta que utiliza Ripstein para contar su película y enmarca los cambios de relaciones entre los personajes en los que se va desenlazando la historia.



## Referencias

### Bibliografía

- Alan Badiou, “Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro”, Ed. Bordes Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2005.
- Andre Breton, “Manifiestos del surrealismo”, Ed. Visor Libros, Madrid, 2002
- Armando Casas, Alberto Constante, Leticia Flores Farfán (Coordinadores), “Escenarios del deseo, Reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía”, Ed. UNAM, México, 2009.
- Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco “El castillo de la pureza”, Editorial Novaro, México, 1973. Prólogo de José de la Colina.
- Carlos Monsiváis, “Los mil y un velorios”, Alianza Editorial, CONACULTA, México, 1994
- Daniel González Dueñas, “Luis Buñuel: La trama soñada”, Cuadernos de la Cineteca Nacional, colección Ensayos No. 4, México, 1993
- Emilio García Riera, “Historia documental del cine mexicano”, Editorial Era, Universidad de Guadalajara, México, 1978.
- Emilio García Riera, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, Ed. Centro de investigación y Enseñanza Cinematográfica de la Universidad de Guadalajara, México, 1988.
- Gaston Bachelard, “La poética del espacio”, Fondo de Cultura Económica, Colección Breviarios, No. 183, México, 1965. Traducción de Ernestina de Champourcin.

- Gerardo Yoel (Compilador), “Pensar el cine 1”, Ed. Bordes Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2004.
- Gerardo Yoel (Compilador), “Pensar el cine 2”, Ed. Bordes Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2004.
- Gilles Deleuze, “Derrames entre capitalismo y esquizofrenia”, Ed. Cactus, Buenos Aires, Argentina, 2005.
- Gilles Deleuze, “La imagen movimiento”, Ed. Paidós, Barcelona, España, 1984.
- Gilles Deleuze, “La imagen tiempo”, Ed. Paidós, Barcelona, España, 1984.
- Gilles Deleuze, “Lógica de la sensación”, Ed. Arena Libros, Madrid, España, 2002.
- Gilles Deleuze, “Lógica del sentido”, Ed. Paidós, Barcelona, España, 2005.
- Hans Goerge Gadamer, “Verdad y método”, Ediciones Sígueme, Salamanca España, 2001. Traducción Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito.
- Jacques Derrida, “Decir el acontecimiento, ¿es posible?”, Ed. Arena libros, Madrid, España, 2006.
- Jacques Lacan, “El seminario, libro 11, los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”, Ed. Paidós, Argentina, 2001.
- Jacques Ranciere, “El inconsciente estético”, Ed. Del destino, Buenos Aires, Argentina, 2005.
- Jean Luc Nancy, “La mirada del retrato”, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 2006.
- Jorge Ayala Blanco, “La aventura del cine mexicano”, Ed. Era, México, 1968.
- José Emilio Pacheco, “Las batallas en el desierto”, Ed. Era, México, 1981.
- Luis Buñuel, “Mi último suspiro”, Ed. Plaza & Janes, Barcelona, España, 1982.
- Michel Foucault, “Hermenéutica del sujeto”, Ed. Altamira, La Plata, Argentina, 1996.

- Michel Foucault, “La arqueología del saber”, Ed. Siglo XXI, México, 2007.
- Michel Foucault, “Las palabras y las cosas”, Ed. Siglo XXI, México,
- Michel Foucault, Vigilar y castigar, pág. 229
- Octavio Paz “México en la obra de Octavio Paz”, pág. 334
- Octavio Paz, “Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp”,
- Octavio Paz, “Marcel Duchamp o El castillo de la pureza”, Vicente Rojo que se empeñó
- Rafael Aviña, “Temas y géneros del cine mexicano”, pág. 133
- Robert Stam, “Nuevos conceptos de la teoría del cine”, Ed. Paidós, Barcelona, España, 1999
- Rosa Peralta Gilabert, “Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio”, Ed. Fundamentos, Madrid, España, 2007
- Slavoj Zizek “Cómo leer a Lacan”, Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2008.
- Slavoj Zizek, “Lacrimae Rerum, ensayos sobre cine moderno y ciberespacio”, Editorial Debate, Madrid, España, 2006.
- Slavoj Zizek, “Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y no se atrevió a preguntarle a Hitchcock”, Ed. Manantial, Argentina, 2008.
- Stephan Mallarmé, “Prosas”, Estudio preliminar, traducción y notas, Javier del Pardo, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987.
- Consuelo Carredano, *Joaquín Gutiérrez Heras, La poética de la libertad*, CENIDIM, INBA, CONACULTA, México, 2000.

## **Filmografía de la mirada:**

- Belle de jour** (Bella de día), Francia, 1960, Luis Buñuel
- Blade Runner**, Estados Unidos, 1982, Ridley Scout
- Blow up**, Gran Bretaña, 1966, Michelangelo Antonioni
- Blue Velvet** (Terciopelo azul), Estados Unidos, 1986, David Lynch
- Eyes Wide shut** (Ojos bien cerrados), 1999, Gran Bretaña, Estados Unidos, Stanley Kubrick
- Krótki film o miłości** (No amarás), Kristof Kieslowsky
- La dolce vita** (La dulce vida), Italia, 1960, Federico Fellini
- Lolita**, Estados Unidos, 1962, Stanley Kubrick
- Los caifanes**, México, 1966, Juan Ibáñez
- Los jóvenes**, México, 1960, Luis Alcoriza
- Los olvidados**, México, 1950, Luis Buñuel
- Lost highway** (Por el lado oscuro del camino), Estados Unidos, 1997, David Lynch
- Marnie** (Marnie la ladrona), Estados Unidos, 1964, Alfred Hitchcock
- Orange Clockwork** (Naranja mecánica), Estados Unidos, 1971, Stanley Kubrick
- Peeping tom**, Gran Bretaña, 1960, Michael Powell
- Psicois**, Estados Unidos, 1960, Alfred Hitchcock
- Rear window** (La ventana indiscreta), Estados Unidos, 1954, Alfred Hitchcock
- Tiempo de morir**, México, 1960, Arturo Ripstein
- Tlayucan**, México, 1961, Luis Alcoriza

**Trois couleurs, bleu** (Tres colores, azul), Kristof Kieslowsky

**Vertigo** (Vértigo), Estados Unidos, 1958, Alfred Hitchcock

**Zerkalo** (El espejo), URSS, 1975, Andrei Tarkovski