



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación**

*La construcción del personaje prostibulario en el cine de Arturo Ripstein. Estudio de caso de las películas El lugar sin límites, La mujer del puerto y La calle de la amargura*

**TESIS**

Que para obtener el grado de  
**Licenciada en Ciencias de la Comunicación**

**Presenta:**

**Sandra Itzel Pérez Díaz**

**Directora de tesis: Dra. Graciela Martínez Matías**



**Ciudad Universitaria, Cd. Mx., Junio 2018.**



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.



Y, sin embargo, no es verdad: ninguna fórmula puede cambiar el cine si no se  
revoluciona la realidad en la que tiene su origen.

MARCO FERRERI

El libertinaje es la libertad regañada por la moral tradicional.

CARLOS MONSIVÁIS

## **Agradecimientos**

A la Universidad Nacional Autónoma de México por todas las oportunidades otorgadas: conocimientos y valores que conservaré en la posteridad profesional y personal.

A mi familia que me ha colmado con su generoso existir: mamá, agradezco todo tu amor, interés y atenciones; papá, gracias por apoyarme en cada instante haciendo posibles mis más sinceros anhelos; Dave, hermanito, no hay palabras suficientes para corresponder a tu imprescindible amistad y cariño.

Toda mi gratitud a la Dra. Graciela Martínez Matías quien generosamente depositó su confianza en mí, al disponer de su tiempo para orientarme en el arduo camino como tesista. Asimismo, agradezco los consejos y observaciones de los profesores Federico del Valle Osorio, Javier Arath Cortés, Francisco Peredo Castro y Rolando Chía; sin olvidar, las valiosas enseñanzas de la profesora María Luisa López-Vallejo y García cuya amabilidad, al proporcionarme las fuentes de investigación, direccionó con certeza la presente labor.

A Raúl Miranda, mi jefe en la Cineteca Nacional, por su comprensión durante la gestión de mis trámites de titulación.

A la guionista Paz Alicia Garciadiego quien me concedió su confianza y tiempo.

A mis amigos que, a través de las distintas etapas de mi trayecto escolar, me acompañaron y alentaron hasta conquistar esta meta.

A la memoria de Lizy.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	8
<b>Capítulo I: Comprender al personaje</b> .....	14
1.1 El personaje cinematográfico.....	15
1.2 El personaje como paradigma.....	21
1.2.1 Las cualidades y los rasgos.....	28
1.3 Construir al personaje cinematográfico.....	31
1.3.1 Las motivaciones.....	32
1.4 El personaje como actante.....	35
<b>Capítulo II: La prostitución como fenómeno social y cinematográfico</b> .....	39
2.1 La vida fácil a través del tiempo.....	40
2.1.1 Etapas de la prostitución.....	41
2.1.2 Tres formas de legislar.....	44
2.1.3 La regulación de la prostitución en México.....	46
2.1.4 El estigma y la moral social.....	50
2.2 La vida galante en la modernidad.....	53
2.3 El oficio más antiguo del mundo y el cine internacional.....	59
2.3.1 La mujer fatal o prostituta.....	60
2.3.2 La prostituta desarraigada.....	62
2.3.3 La prostituta sacrificada.....	63
2.3.4 La prostitución por placer / doble vida.....	63
2.3.5 La prostituta violentada.....	65
2.4 El melodrama nacional: madre vs prostituta.....	67

2.4.1 La incomprensión del deseo.....	75
2.5 La “vida galante” en el cine mexicano.....	78
2.5.1 La prostituta y sus constantes. Propuesta tipológica.....	81
2.5.2 La prostituta resignada.....	82
2.5.3 La prostituta despreocupada.....	89
2.5.4 La prostituta sacrificada.....	91
2.5.5 La prostituta rumbera/ vengativa.....	98
2.6 Los setentas y los intentos de renovación.....	107
<b>Capítulo III: Arturo Ripstein y la interrogación.....</b>	<b>110</b>
3.1 Semblanza para conmovier.....	112
3.1.1 Tiempo de renovación.....	122
3.1.2 Paz Alicia Garciadiego.....	130
3.2 Arturo Ripstein y los personajes marginados.....	135
3.2.1 Análisis cinematográfico de <i>El lugar sin límites</i> (1977).....	140
3.2.2 Biografía de los personajes prostibularios.....	146
3.2.3 Los rasgos de la Japonesita.....	147
3.2.3.1 Diagrama de rasgos de la Japonesita.....	157
3.2.4 Los rasgos de la Japonesa Grande.....	158
3.2.4.1 Diagrama de rasgos de la Japonesa Grande.....	165
3.2.5 Modelo actancial.....	167
3.3 Análisis cinematográfico de <i>La mujer del puerto</i> (1991).....	171
3.3.1 Biografía de los personajes prostibularios.....	180
3.3.2 Los rasgos de Perla.....	182

3.3.2.1 Diagrama de rasgos de Perla.....	188
3.3.3 Los rasgos de Tomasa.....	190
3.3.3.1 Diagrama de rasgos de Tomasa.....	198
3.3.4 Modelo actancial.....	199
3.4 Análisis cinematográfico de <i>La calle de la amargura</i> (2014).....	203
3.4.1 Biografía de los personajes prostibularios.....	208
3.4.2 Los rasgos de Adela.....	210
3.4.2.1 Diagrama de rasgos de Adela.....	216
3.4.3 Los rasgos de Dora.....	217
3.4.3.1 Diagrama de rasgos de Dora.....	223
3.4.4 Modelo actancial.....	224
3.5 El personaje prostibulario en el cine de Arturo Ripstein.....	227
4.6 Propuesta de tipológica.....	233
<b>Conclusiones.....</b>	<b>238</b>
<b>Fuentes consultadas.....</b>	<b>247</b>
<b>Anexo I.....</b>	<b>253</b>

## Introducción

El acercamiento al cine ocurrió a una edad temprana. En casa, a mamá le gustaba poner películas mexicanas y para una niña de cinco años, estas eran casi piezas de museo ya que la coloración en blanco y negro las hacía parecer objetos muy lejanos.

Quien esto escribe solía ir al Cine Manacar junto con su familia, porque según sus padres las películas se disfrutaban más en aquellas salas. Además, el pretexto para pasar la tarde juntos en casa era ver los filmes que transmitían por televisión.

El cine puede considerarse un medio de entretenimiento; un medio de comunicación masiva; un invento; un arte; una expresión de su contexto de producción, por tanto, una particular forma de articular cierto discurso en función de una intención expresiva.

El interés hacia dicho medio de comunicación como universo de estudio surgió en sexto semestre de la universidad, en las clases de Sociología del cine mexicano. En el primer curso de dicha asignatura fue posible constatar la importancia del cine para la sociedad mexicana primero como una forma de registrar sucesos de la vida cotidiana, con cierto carácter documental, y después; en un momento de mayor auge, como una posibilidad de extender las ideas imperantes en las instituciones, por ejemplo, el nacionalismo o la moral.

Una de las inquietudes de la autora de esta tesis es la manera en que las artes como la literatura, la pintura y el cine expresan temas escabrosos o tabús, por ejemplo, la libertad sexual o la moralidad. Durante el segundo curso de Sociología del cine mexicano, llegó a sus manos el artículo del escritor Salvador Elizondo "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano" publicado en el primer número de la Revista *Nuevo Cine*. En dicho texto el autor reflexiona sobre la manera en que algunos metrajes nacionales relacionan el ejercicio de la sexualidad femenina con el oficio de la prostitución. Con ese texto comenzó todo.

Las repetidas alusiones a la representación de la prostituta como un personaje trasgresor y por tanto susceptible a ser castigado con toda clase de penalidades, despertó una inquietud. Los metrajes de los que se tenía conocimiento en relación

a la prostitución como *Santa* (1918) y (1931), *La mujer del puerto* (1933), *Salón México* (1948) y *Aventurera* (1949) eran entre otras cosas un juicio sobre la sexualidad femenina a favor de una moralidad bastante atemporal.

Como cualquier cinéfilo en busca de nuevos hallazgos y por mera casualidad, quien esto escribe tuvo la oportunidad de ver la transmisión de *La viuda negra* (1977) por Canal 22. Debido a que no contaba con otro referente similar y pese a algunos detalles de producción, este resultó ser un filme excepcional por atreverse a reflexionar sobre el deseo sexual entre un sacerdote y su ama de llaves. De tal forma, el cine de Arturo Ripstein —cuyo nombre era difícil recordar— dejó de ser desconocido para convertirse en una peculiar mirada dentro del cine mexicano, aquel que mantenía en un pedestal todo lo referente a la iglesia y la moral cristiana.

En 2015, al cursar la segunda parte de Sociología del cine mexicano, fue posible el visionado vía *streaming* de *La calle de la amargura* (2014), la más reciente cinta del director que tiempo atrás había causado inquietud. Un aspecto que llamó la atención de ésta cinta fue el planteamiento del ocaso de la prostitución y el desapego a la moralidad. Pareció un aspecto digno de reflexionar, pues se tenía conocimiento de que la cinematografía nacional había abordado a dicho personaje en innumerables ocasiones.

La mayoría de las veces el cine mexicano recurría a la prostituta, por ejemplo, para explotar la curiosidad por la desnudez en el cine de ficheras o enjuiciar una forma indigna de trabajo. Al menos a la luz del cine previo a los sesentas, era una forma de moralizar y castigar a la prostituta del celuloide, planteamiento aparentemente ausente en la más reciente cinta de Ripstein.

Arturo Ripstein pertenece a una generación comprometida con renovar el cine en cuanto a forma y contenido. Otros directores debutantes entre las décadas de 1960 y 1970 son Felipe Cazals, Jorge Fons y Jaime Humberto Hermosillo. Pese a que en sus metrajes más representativos dichos realizadores reflexionan en relación a su situación sociopolítica contemporánea, el cine de Ripstein reinterpreta y contradice el discurso del cine tradicional mediante la interrogación a la familia, la religión, la intolerancia, la sexualidad, los prototipos femeninos, la corrupción, etcétera, y ello

forma parte de una inquietud personal de la autora de esta tesis, por esa razón el cine del citado director llamó la atención desde los primeros acercamientos a cintas como *El castillo de la pureza* (1972), *La viuda negra* (1977), *Cadena perpetua* (1978) y *Profundo Carmesí* (1996).

El primer cuestionamiento personal que motivó la presente investigación fue conocer la intención de Arturo Ripstein, un director que inició su trayectoria en la década de los sesentas, al retomar el personaje de mujer prostituta ya que durante la Época de Oro muchas cintas construyeron un prototipo en relación a este oficio y desde sus primeros filmes dicho director pronunció su interés por romper con el tipo de cine que hasta la década ya citada se había producido.

Por lo anterior, el objetivo central de la presente investigación es conocer y comprender la manera en la que está construido el personaje prostibulario en *El lugar sin límites* (1977), *La mujer del puerto* (1991), y *La calle de la amargura* (2014) de Arturo Ripstein.

Otro de los intereses de esta tesis es comparar las características del personaje prostibulario planteado en las películas de Arturo Ripstein antes mencionadas y el personaje presente en cuatro cintas del cine mexicano como *Santa* (1931) de Antonio Moreno, *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler, *Salón México* (1948) de Emilio Fernández y *Aventurera* (1949) de Alberto Gout.

Con lo anterior se esclarecerá la pertinencia de proponer al personaje prostibulario planteado por Arturo Ripstein en *El lugar sin límites* (1977), *La mujer del puerto* (1991), y *La calle de la amargura* (2014) como una nueva tipología dentro del prototipo de prostituta del cine mexicano. En su filmografía la alusión a la prostituta es repetida, sin embargo, es menester aclarar que no todas pueden considerarse parte de un nuevo tipo.

Para alcanzar dichos objetivos fue necesario dividir esta investigación de tipo descriptivo en tres capítulos. El primero de ellos corresponde al marco teórico que sustentará el análisis del corpus. Será fundamental desglosar las perspectivas teóricas con las que se estudiará el objeto de estudio —el personaje prostibulario

cinematográfico—, entre las cuales se encuentra la teoría narrativa y el *paradigma de personaje* propuesto por Seymour Chatman. Las dimensiones que integran la personalidad o biografía de un personaje del dramaturgo Lajos Egri, correspondientes a la construcción dramática y finalmente, el Modelo actancial de Algirdas J. Greimas con el cual se conocerá la función del personaje en cuestión en relación a la historia.

El segundo capítulo corresponde al marco histórico del objeto de estudio. Se trata de una breve recapitulación de la concepción históricamente construida en torno a la prostitución no sólo en México sino en otros países, mismos que como se verá más adelante, encontraron una forma de sobrellevar el sexo servicio.

Cabe aclarar que el cine no es un reflejo fiel de la realidad sino una selección de ciertos aspectos de la misma. Por ello, las prostitutas y la atmósfera que las rodea dentro de la diégesis no necesariamente guardan similitud con las prostitutas que cualquiera podría encontrar en las calles de la Merced o en el centro histórico de la Ciudad de México. En este capítulo será indispensable tener clara la forma en que la sociedad mexicana y en general la occidental entiende el oficio de la prostitución, es decir, con ciertos estigmas y prejuicios que algunos metrajes refuerzan y reproducen.

Dicho apartado también recapitulará la representación de la mujer prostituta en otras artes, por ejemplo, la literatura y la pintura porque dichas alusiones influenciaron la novela *Santa* de Federico Gamboa, una obra capital para la cultura popular mexicana de principios de siglo XX. Asimismo, se hará un brevísimo esbozo del cine internacional que retoma al personaje prostibulario con el objetivo de contar con un panorama general de las principales dimensiones y rasgos presentes en otras cinematografías.

Para conocer las constantes en el personaje en cuestión, una de las interrogantes de la presente investigación, se hará un recorrido histórico a través de las cintas mexicanas que abordan al personaje de prostituta hasta antes de la década de los sesentas. En este segundo capítulo se encuentra uno de los aportes de la presente

tesis ya que se propone un cuadro; elaborado a partir del método tipológico, que reúne cuatro clases de personajes prostibularios agrupados según sus rasgos y dimensiones.

El tercer capítulo pretende un acercamiento a la trayectoria del director de cine Arturo Ripstein, cuyo personaje prostibulario es el objeto de estudio de la presente investigación. Dicho acercamiento permitirá revisar su filmografía, así como sus principales constantes. Para conocer cada uno de los filmes que componen el corpus, *El lugar sin límites* (1977), *La mujer del puerto* (1991) y *La calle de la amargura* (2014), se consideró oportuna la herramienta de los estudios de caso ya que cada metraje obedece a contextos de producción particulares y momentos específicos dentro de la carrera del autor.

Esta tesis se pregunta cómo está construido el personaje prostibulario en las tres películas del director mexicano, y como técnica de investigación se empleará el modelo de análisis cinematográfico propuesto por el investigador y docente Lauro Zavala en *Elementos del discurso cinematográfico*. Dicho modelo propone la selección y fragmentación de escenas que permitan examinar los elementos específicos de interés. Este caso, los elementos corresponden a las categorías conceptuales desarrolladas en el primer capítulo.

El análisis cinematográfico constará de tres etapas: las dimensiones del personaje, los rasgos que integran la personalidad y su función como actante. Tal propuesta hará posible conocer y comprender cómo está construido el personaje prostibulario en el cine de Arturo Ripstein y responder a la interrogante central de la tesis.

Por otro lado, el análisis del personaje en cuestión permitirá agrupar rasgos, dimensiones y funciones afines en las prostitutas construidas en el cine del director en una tipología. Con lo anterior se probará la hipótesis, es decir, indagar sobre la pertinencia de considerar al personaje prostibulario planteado por Ripstein en las tres cintas antes mencionadas como un nuevo tipo dentro del prototipo de prostituta del cine mexicano.

Se cree que el cine del director en cuestión presenta a un personaje prostibulario alejado de la moral, los estigmas y juicios construidos en el cine previo a la década de los sesentas en relación al trabajo sexual. El sector del sexo servicio es un sector marginado y excluido, por ello es pertinente reformular la óptica con que se le representa.

## Capítulo I

### Comprender al personaje

El presente capítulo se interesa en explorar la construcción del personaje cinematográfico, a partir de la perspectiva de la narratología y una serie de categorías conceptuales derivadas de la *teoría del personaje* propuesta por Seymour Chatman, uno de los precursores de la disciplina narratológica. Dichas categorías serán una herramienta de análisis que permitirá conocer cómo está construido el personaje prostibulario en tres películas de Arturo Ripstein: *El lugar sin límites* (1977), *La mujer del puerto* (1991) y *La calle de la amargura* (2014), mismo que es el objetivo central de la presente investigación.

Se tomarán en consideración algunas nociones de la construcción dramática pensadas para ser aplicadas en la elaboración del guion, desde la visión del dramaturgo húngaro Lajos Egri, pero que no dejan de ser útiles para analizar un filme en su fase de consumo y por tanto son pertinentes para esta investigación. El objetivo de la presente tesis es comprender la construcción de un personaje cinematográfico en particular: el prostibulario, entendido en todo momento como aquel personaje femenino que dentro de la diégesis del filme se desempeña en el oficio de la prostitución.

Asimismo, se espera complementar el conocimiento del personaje prostibulario en función de las acciones que desempeña en la historia y la relación que establece con otros personajes y su entorno, desde el punto de vista estructuralista, con el Modelo actancial propuesto por A. J. Greimas.

El papel que se confiere al personaje dentro de una historia ha sido tema de reflexión desde siglos atrás. En *Poética*, Aristóteles planteaba la pertinencia de supeditar el carácter del personaje a sus acciones y a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX los formalistas rusos, como Propp, y los estructuralistas, como Barthes, Greimas y Casetti generaron reflexiones teóricas en relación al mismo tema que

indudablemente son necesarias para comprender la evolución en la noción del personaje. En suma, se considera conveniente retomar los postulados en relación al personaje dentro del relato que Fernando Canet y Josep Prosper *Narratividad audiovisual*<sup>1</sup>.

Antes de dar paso al marco teórico, basta decir que conocer y comprender la construcción de dicho personaje cinematográfico es importante para la presente investigación porque sólo de esa forma se podrá contar con los elementos necesarios para considerar a éste como una tipología del prototipo de prostituta dentro del cine mexicano, lo cual es uno de los objetivos particulares y con ello se pretende reflexionar en torno a la forma en la que Arturo Ripstein hace cine.

### **1.1 El personaje cinematográfico.**

Los escenarios, conflictos, diálogos y personajes forman parte de la historia. Estos últimos se dan a conocer poco a poco conforme avanza la progresión que es la narración. Conviene discernir entre dos conceptos que continuarán empleándose: historia y narración.

Por historia se entiende el conjunto de acciones y acontecimientos que ocurren a los personajes ordenados de forma lineal, es decir, obedecen a un planteamiento, un desarrollo y un desenlace. La narración, por el contrario, es la manera en la que se dan a conocer el entramado de acontecimientos y acciones que conforman la historia. Se trata de nociones perfectamente delimitadas en la triada de Gerard Genette<sup>2</sup> (Ver *Cuadro 1*), uno de los precursores de la disciplina narratológica.

---

<sup>1</sup>Fernando Canet y Josep Prosper, "Evolución en la noción de personaje" en *Narratividad audiovisual. Estrategias y recursos*, Madrid, Editorial Síntesis, 2009, p. 65.

<sup>2</sup>*Ibíd.*, p. 22

“El *relato* es el resultado de la articulación por parte del discurso narrativo de los contenidos que forman la historia”<sup>3</sup> a su vez la historia es la cadena de acontecimientos que ocurren en un lugar y espacio determinado, en otras palabras, es aquel “suceso o evento (...) protagonizado por un personaje y que tiene lugar en un escenario determinado”<sup>4</sup>

La *historia*: constituye los *contenidos*, es decir, la materia prima que la narración moldea para darle forma al relato.

La *narración*: representa el *proceso* a través del cual se enuncian los contenidos de la historia en el relato.

El *relato*: como *resultado* del proceso narrativo.

*Cuadro 1*

Existen dos modos de contar una historia, a través de la *mímesis* o la *diégesis*. Hay *mímesis* cuando las acciones y sucesos de la historia se presentan al espectador por sí solas, “sin la intervención de ninguna instancia que la enuncie”<sup>5</sup>, esto quiere decir que no hay un narrador que cuente lo ocurrido a los personajes, quienes representan o imitan un aspecto de la realidad y hacen creer al público que todo ocurre frente a sus ojos.

En oposición, la *diégesis* ocurre cuando hay un intermediario, es decir, un narrador que mediante la enunciación cuenta los contenidos de la historia al espectador. Dicha distinción coincide con las consideraciones de Aristóteles y Platón mientras que algunos teóricos como Todorov consideran a la *diégesis* como narración y a la *mímesis* como representación. “En este contexto *diégesis*, se traduce por contar (*telling*) y *mímesis* por mostrar (*showing*)”<sup>6</sup>, la primera ocurre en la poesía o la lírica y la segunda en el teatro.

---

<sup>3</sup>*Ibíd.*, p. 43

<sup>4</sup>*Ibíd.*

<sup>5</sup>*Ibíd.*, p. 26.

<sup>6</sup>*Ibíd.*, p. 27

La importancia del personaje dentro de la estructura dramática se reconoce desde la Grecia clásica. Para referirse a esta noción, Aristóteles hablaba de la diferencia entre acción y acto. Distinguió dos tipos de acción, la imitativa y la dramática. En la primera los actores desempeñan la acción para presentarse en escena y contar lo ocurrido. Por su parte, la acción dramática imita “acciones no cualesquiera, sino esforzadas, perfectas, grandiosas, que formen un cuerpo con partes, y partes finas; y al servicio de esas partes y acciones, como el hombre, ha de estar la palabra (...)”<sup>7</sup>. Según la perspectiva de este pensador griego, entendemos que las acciones son ideas que se hacen visibles a través del personaje, por tanto, los personajes son acciones.

Por otro lado, “los actos son acciones cumplidas, con el cumplimiento de palabras, ideas, gestos, música, ritmo...según lo requiera la representación”<sup>8</sup> Se podría decir que el acto es todo lo que rodea a la acción del personaje. La columna vertebral de una obra dramática —la tragedia como obra de arte—, es el sistema de acciones que imita el personaje, según Aristóteles ese el material activo del hombre.

(...) Acciones que reproduzcan imitativamente las más esforzadas que jamás hayan hecho los hombres, elevando así la acción natural a gesta, y haciéndolas no hombres, o vivientes en plan natural, sino actores que despojándose de su conexión causal con el universo interior y exterior, hacen actos movidos de afectos purgados y purificados del peso y ganga de lo real natural, y tales actos les dan personalidad y hacen de ellos personajes.<sup>9</sup>

Roland Barthes retoma esta perspectiva y explica que desde tiempos de Aristóteles se consideraba al personaje como un agente al servicio de las acciones, posteriormente,

Tomó una conciencia psicológica y pasó a ser un individuo, una “persona”, en una palabra un ser plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada y, desde ya,

---

<sup>7</sup> Aristóteles, *Poética*, México, UNAM, 1946, p. 73.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 75.

incluso antes de actuar; el personaje ha dejado de estar subordinado a la acción, ha encarnado de golpe una esencia psicológica (...)<sup>10</sup>

Los personajes son imprescindibles para la estructura dramática porque a través de lo que les ocurre en un lugar y tiempo específicos, se puede plantear el tema o idea propios de una historia que expliquen de una u otra forma el acontecer del hombre.

Eric Bentley destaca que “un personaje de ficción no es un individuo en el sentido en que puede serlo una persona cuando ha sido retratada o fotografiada, sino más bien en *una fuerza en una historia*”.<sup>11</sup> Dicho autor retoma la distinción de E. M. Forster entre personajes redondos y personajes tipos (chatos) o planos. Los primeros tienen una personalidad clara, son libres e imprevisibles, los segundos, poseen una sólo cualidad, son previsibles y tienen prestablecidas conductas fijas, siguen una serie de costumbres y situaciones que los convierten en la expresión de la falsedad.<sup>12</sup>

Bentley distingue dos tipos de personajes; personajes secundarios o caracteres menores y personajes principales o caracteres mayores que dentro de la historia deben respaldar su vida y manifestar lo que los motiva, pero cualquiera de los dos puede caer en un personaje tipo.

Según Bentley los personajes mayores son susceptibles a convertirse en arquetipos, “si los caracteres fijos tradicionales tipifican cosas minúsculas —grupos con sus debilidades y excentricidades—, los personajes arquetípicos tipifican aspectos y características más amplias que exceden una idiosincrasia.”<sup>13</sup>

Planteada la posibilidad de encontrar arquetipos en una obra dramática y más concretamente en el personaje cinematográfico, es importante aclarar que un

---

<sup>10</sup> Roland Barthes, *et. al.*, “Introducción al análisis estructural del relato” en *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1996, p. 22.

<sup>11</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós, 1985, p. 53. Bentley es un crítico, dramaturgo, investigador y docente de origen británico con amplios estudios sobre el arte teatral. Entre sus publicaciones se encuentran *The Life of the Drama*; *The Playwright as Thinker*; y *Bentley on Brecht*.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 49.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 56.

arquetipo “viene a ser el modelo original o primer molde en que se fabrica una figura u otra cosa”<sup>14</sup> y no se constituye sólo por las acciones de los personajes, sino por aspectos simbólicos, representacionales, donde intervienen deseos, un modo de ser y un carácter, una personalidad. Por eso es necesario ir más allá de la función que el personaje desempeña.

Tal como señala Bentley, quizá en el teatro clásico o en la época victoriana se daba prioridad a la trama o a los personajes, pero lo que se necesita es un equilibrio, en la modernidad “personajes y acción se hallan tan perfectamente coordinados que la cuestión de la prioridad de uno u otra pierde toda su pertinencia”<sup>15</sup>, ese equilibrio es lo que creemos puede ayudarnos a comprender la construcción del personaje.

El personaje que interesa a la presente investigación es el personaje cinematográfico, aquel que a partir de una selección de aspectos de la realidad basada en una intención de comunicación se construye primero en un guion y después adquiere vida en el celuloide o de forma digital. Respecto al personaje cinematográfico, Michel Chion menciona que “un personaje puede e incluso a menudo *debe* definirse por su carácter o su función, sin esperar, desde su primera escena. Por otra parte, los personajes se definen los unos en relación con los otros, formando constelaciones de caracteres”<sup>16</sup>. Según el autor, nuevamente es necesario el equilibrio entre carácter y acciones que se mencionaron en los párrafos anteriores.

Como hasta ahora se ha visto, hay diversas formas de comprender el concepto de personaje, fundamental para comprender el texto narrativo. Jordi Sánchez Navarro reconoce que uno de los problemas en torno al personaje es la distinción con la persona. Un personaje no es una persona, es un ejemplo o forma de representar un modo de ser presente o no en la realidad y “este constituye una realidad sometida a códigos artísticos.”<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Francisco Gomezjara, *Sociología del cine*, México, SEP Diana, 1987, p. 129.

<sup>15</sup> Eric Bentley, *op. cit.*, p. 63.

<sup>16</sup> Michel Chion, *Cómo se escribe un guion*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 101.

<sup>17</sup> Jordi Sánchez Navarro, *Narrativa audiovisual*, Barcelona, UOC, 2006, p. 49.

El objeto de estudio es el personaje cinematográfico, particularmente el prostibulario. Se consideran cuatro tipos de personajes prostibularios presentes en el cine mexicano entre 1930 y 1960 y el personaje representado en las cintas de Arturo Ripstein en las décadas posteriores. Se generalizan las características de los cuatro primeros tipos en un personaje femenino que se desempeña en el oficio de la prostitución como medio de vida y en el que encuentra sustento económico a pesar de que le disguste moralmente. La prostituta se sabe excluida porque su forma de vida transgrede un modo de ser.

El personaje prostibulario se resigna a su condición de trabajadora sexual, situación que es resultado de un pasado en el que no tuvo más posibilidades, por ejemplo, la exclusión o el abandono familiar, la pobreza o algún otro suceso aludido como causante de su condición prostibularia, pero que de otra forma no hubiera elegido.

Este personaje ve la prostitución como resultado de un destino desafortunado y con dificultades. Las prostitutas que protagonizan el cine mexicano; hasta antes de la década de 1960, son mujeres jóvenes que no superan los 25 años, atractivas, llenas de vitalidad que en algún momento transgredieron el mundo del “deber ser”.

Ser prostituta, en el cine mexicano, implica un sufrimiento. En algunos casos es una forma de asumir una condena que se debe pagar puesto que en algún momento del pasado se cometió una transgresión, pero incluso en ese camino de sufrimiento, sigue intacto un rescaldo de bondad y auto castigo (Ver Capítulo 2).

Como una generalización, ese es el personaje que se observa durante cuatro décadas de la historia del cine mexicano, “sobre el personaje, recaen en primera instancia las imposiciones de cada periodo artístico y las normas del género correspondiente. Además, el personaje responde a las exigencias de otros códigos,

como el político, económico, social, ético, religioso, etcétera. vigentes en la época de su creación.”<sup>18</sup>

Sin embargo, esta investigación se pregunta si en el cine de las décadas posteriores dirigido por Arturo Ripstein puede encontrarse la construcción de un quinto tipo de personaje prostibulario, un código distinto que salga del género de prostitutas tradicionales.

Para responder dicho cuestionamiento se proponen una serie de categorías conceptuales orientadas a conocer al personaje cinematográfico tanto desde sus acciones como desde su carácter y personalidad, como un equilibrio; a través de la construcción dramática, desde la perspectiva de Lajos Egri; de la *teoría del personaje* de Seymour Chatman; ubicada dentro de la narratología, en complemento con los rasgos de la personalidad que explica Rimmon-Kenan; y finalmente considerando al personaje como actante, cuyas acciones tienen una función clara dentro de la historia, a través del Modelo actancial de A. J. Greimas, ubicado dentro de la perspectiva estructuralista.

## **1.2 El personaje como paradigma.**

En *Figures III*, Gerard Genette retomó el concepto de narratología de Todorov con un enfoque disciplinario distinguiendo dos vertientes: narratología modal y narratología temática.

La narratología modal se ocupa de “las formas de expresión según el soporte con que se narra: formas de la manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etcétera), y entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista.”<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Jordi Sánchez Navarro, *op. cit.*, p. 49.

<sup>19</sup> André Gaudreault y Francois Joist, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, 1995, p. 20.

Por otro lado, la narratología temática se enfoca en los contenidos de la historia narrada, en las acciones y funciones que establecen los elementos que la integran, por ejemplo, los personajes. Debido a que se busca conocer la construcción de un personaje en particular, el prostibulario, esta última vertiente será el enfoque a lo largo de la presente investigación.

En este sentido, se ve al concepto de personaje como parte de los contenidos del relato o texto narrativo, que articula los elementos constitutivos de la historia y son presentados al espectador mediante el discurso audiovisual.<sup>20</sup>

Además de presentar una serie de acontecimientos interrelacionados, un texto narrativo se distingue de otros tipos de textos, por ejemplo, descriptivos, por la temporalidad que fundamenta el encadenamiento de los sucesos que crean relaciones entre los personajes y en sí de todo el relato. Una novela o un filme se consideran textos narrativos por la relación temporal que encadena los contenidos de la historia. Hay un vínculo que exige orden o sucesión.

En *Historia y discurso*, Seymour Chatman, uno de los precursores de la narratología<sup>21</sup>, planteó un estudio al texto narrativo y propone un diálogo frente a los estudios semióticos, el formalismo ruso y los estudios estructuralistas. A lo largo de este texto señaló la importancia de considerar el texto narrativo como una estructura pues éste implica autorregulación y transformación. Un texto tiene autorregulación porque en sí mismo contiene los elementos para presentar y concluir una historia y no depende de ningún factor externo, por otro lado, implica transformación en la

---

<sup>20</sup> Gerard Genette, *Figuras III*, España, Lumen, p. 83.

<sup>21</sup> Seymour Chatman (1928-2015). Profesor de Retórica y Estudios Cinematográficos de la Universidad de California, Berkeley. Exponente y precursores de la narratología. Sus estudios se centran en el cine y la estructura narrativa. Entre sus publicaciones se encuentran *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990). Cursó un Doctorado en Inglés y Literatura en la Universidad de Michigan. Además de ser investigador se desempeñó como docente en las Universidades de Pennsylvania, Melbourne, Zurich y Venecia. S/a, "Seymour Chatman", University of California, Berkeley, [en línea], URL: <http://rhetoric.berkeley.edu/faculty-profile/seymour-chatman>, [consulta: 05/09/17]. La traducción es de la autora.

medida que alguno de los elementos, ya sean sucesos o existentes deben ser transformados mediante el discurso que presenta la historia.

La narratología estudia los elementos que constituyen una narrativa, considerando esta como una estructura. Chatman retomó el binomio estructuralista, planteado por Todorov, y explicó que un texto narrativo está constituido por dos elementos: historia y discurso. Para que una historia sea considerada como tal, se deben tomar en cuenta sus componentes: los *sucesos* y *existentes*. Los *sucesos* son acciones y acontecimientos que le ocurren al personaje, están delimitados espacial y temporalmente, tiene un principio y un final dentro de toda la cadena que es la historia, por tanto, a un suceso le sigue otro distinto. Los sucesos tienen una relación causal y aparecen ordenados.

Distinguió dos tipos de *suceso* que necesariamente implican cambios de estados: *acontecimientos* y *acciones* o *actos*. Los *acontecimientos* son los sucesos que recaen en el personaje o ante los cuáles este reacciona, además ocurre por factores externos a él, incluso por motivos del azar. Por otro lado, en las *acciones* participa el personaje o sujeto narrativo de forma activa, es el protagonista y causante directo de algún cambio de estado.

Así mismo, Chatman retomó a Barthes y mencionó que los sucesos pueden jerarquizarse de acuerdo a su relevancia dentro de la trama, en *núcleos* y *satélites*. Los *núcleos* hacen avanzar la trama, implican momentos decisivos “en la dirección que toman los sucesos”<sup>22</sup>. Los núcleos indican sucesos con cierta intensidad dramática y guardan una relación lógica o causal con otros núcleos, por ello suprimirlos resta coherencia a la trama.

Los *satélites* son sucesos con una relevancia nula que complementan al núcleo. Su omisión no altera significativamente la trama, aunque evidentemente dejará huecos. Pueden existir núcleos sin satélites, pero no viceversa

---

<sup>22</sup> Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, p. 56

Dentro del suceso existen dos posibilidades, las *peripecias* y las *anagnórisis*. Una *peripecia*; tal como menciona Aristóteles en relación a la tragedia, implica que la acción lleve a un estado de cosas totalmente opuesto al anterior. Mientras que la *anagnórisis* se refiere a las consecuencias emocionales para el personaje cuando tiene conocimiento de alguna circunstancia, lo cual lo sitúa en una nueva realidad.<sup>23</sup>

En lo que respecta a los *existentes*, estos son los personajes y escenarios. El concepto de existente se refiera a todos aquellos elementos que definen la forma de ser del personaje, por ejemplo, entorno, hábitos, manera de pensar y de vivir, emociones e instintos. Los sucesos y existentes son distintos entre sí, pero la narración es un compuesto secuencial. Son estos últimos los que competen a la presente investigación.

Chatman retomó el ya citado concepto aristotélico de personaje, los postulados de los formalistas rusos (Todorov) y estructuralistas franceses (Propp, Greimas y Barthes) y destacó que lo único que dichos estudios rescataban era la función del personaje al servicio de la trama, no lo que lo diferencia o define como personaje único y complejo. Según este estudioso del cine, la visión de los estructuralistas y formalistas era muy rígida; priorizar no tiene sentido, por el contrario, “la historia sólo existe cuando se dan sucesos y existentes a la vez.”<sup>24</sup>

Dicho autor optó por un equilibrio entre acciones y personaje confiriéndoles a estos dos conceptos la misma importancia pues son necesarios para el texto narrativo, se trate o no de un texto cinematográfico.

Por su parte Seymour Chatman reconoció que incluso la teoría narrativa ha dedicado muy poca atención a la noción de personaje y para su análisis propuso el concepto de “rasgo” como una alternativa, que forma parte de lo que él llamó una *teoría del personaje*, en la que éste es un paradigma de rasgos. Los rasgos son

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p, 89.

<sup>24</sup> Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, p. 121.

Una 'cualidad personal relativamente estable o duradera' reconociendo que tanto puede revelarse, es decir, aparecer más pronto o más tarde en el curso de la historia, como puede desaparecer y ser sustituido por otro. En otras palabras, su dominio puede terminar.<sup>25</sup>

Un rasgo es "un adjetivo narrativo sacado del lenguaje ordinario que califica una cualidad personal de un personaje, cuando persiste durante parte de toda la historia ('su ámbito')"<sup>26</sup>. Están en la historia y deben aparecer en la conciencia del espectador a partir del discurso.

La *teoría del personaje* propone valorar los rasgos del personaje toda vez que estos se relacionen o no con los sucesos que generan cambios de estado en la historia. Los rasgos están codificados culturalmente, las normas e intereses de cada época determinan las características de las cualidades humanas.<sup>27</sup> Por lo anterior el autor de esta teoría considera algunos postulados del psicólogo Gordon Allport útiles para la teoría narrativa y propone cuatro características esenciales del rasgo.

1. Es un sistema de hábitos que guardan alguna relación.
2. Se identifica mediante acciones repetidas y constantes
3. Los rasgos guardan una relación entre sí con otros rasgos.
4. Un rasgo puede existir aun cuando no sea coherente con ciertos actos, hábitos o personalidad, por ejemplo, un villano que en algún momento actúa con benevolencia.

El paradigma del personaje recalca la necesidad de distinguir los rasgos de momentos psicológicos pasajeros como sentimientos y pensamiento temporales, que pueden coincidir con el rasgo, pero no lo determinan, ni son cualidades permanentes.

Ya se ha dicho que los rasgos son cualidades repetidas y observadas en los personajes. Para su identificación la *teoría del personaje* o paradigma del personaje

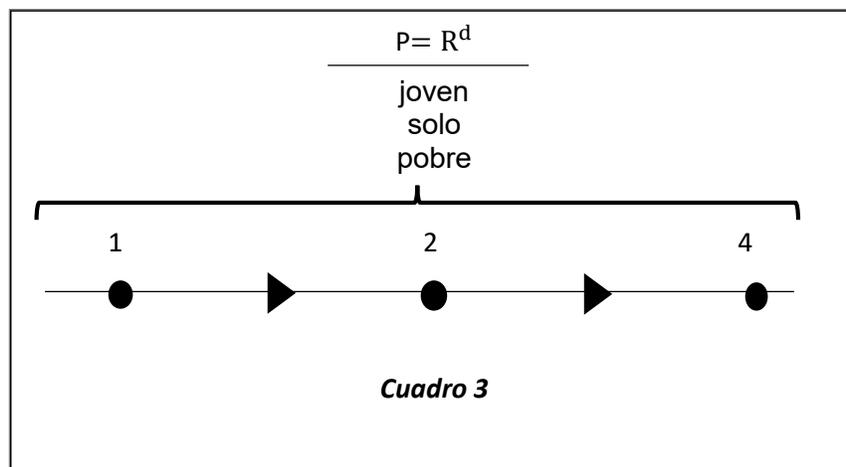
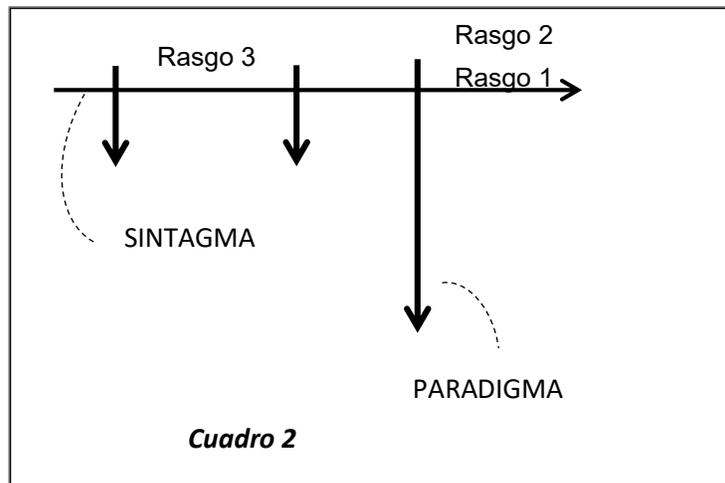
---

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 135.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 133.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 132.

ve los rasgos como un conjunto organizado de forma vertical que se cruza con la cadena de sucesos que forman el sintagma o trama.<sup>28</sup> (Ver Cuadro 2).



<sup>28</sup> Se toma como referencia la semiótica para explicar al sintagma como una cadena de unidades lingüísticas, por ejemplo, palabras o frases, ordenadas por una función dentro de la estructura y relacionadas por una temporalidad. Mientras que el paradigma es una selección entre signos con cualidades similares que guarda una relación asociativa frente al eje sintagmático. En un texto narrativo audiovisual como un filme el eje sintagmático lo constituye una serie de escenas y el paradigma la selección de los elementos que lo componen, por ejemplo, tipos de tomas o escenarios. “El dominio del sintagma es el de la *combinación*, y se opone al paradigma cuya definición prescinde completamente de la dimensión temporal, y cuyo dominio es el de la *selección* dentro de un saber almacenado dentro de un orden. Podría decirse que el sintagma es sucesivo mientras el paradigma es simultáneo”. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997, p. 470.

Con el objetivo de analizar estas cualidades, Chatman propuso el Diagrama de rasgos (*Cuadro 3*)<sup>29</sup> para organizar actos y hábitos repetidos designando un adjetivo; sin confundir estos con estados de ánimo, y tratar de ubicarlos en relación a las acciones que los rodean dentro de la cadena sintagmática. De manera que P equivale a personaje y R<sup>d</sup> a rasgos determinados presentes a lo largo de ciertos sucesos interconectados. “Buscamos en el paradigma qué rasgos podrían adecuarse a una determinada acción y si no encontramos ninguno, añadimos otro rasgo a la lista.”<sup>30</sup>

El rasgo es la cualidad distinguible que puede estar presente durante todo el relato o sólo durante un par de escenas y guarda una relación interdependiente con otros rasgos. Los rasgos coexisten con la temporalidad de los sucesos, pero a diferencia de estos, no se rigen por un principio ni un fin en la línea temporal y pueden ocurrir de forma simultánea.

El espectador de un texto narrativo identifica hábitos y así intuye los rasgos de los personajes, es totalmente válido encontrar rasgos opuestos entre sí. “Todas las características personales relativamente constantes pueden agruparse como rasgos de una manera improvisada si lo único que nos importa es cómo son los personajes.”<sup>31</sup>

Chatman aclaró que el paradigma de rasgos funciona como el paradigma poético, es decir, con el adjetivo que mejor se ajuste a la totalidad de acciones y no como oposición a las otras posibilidades.<sup>32</sup> Se considera pertinente hacer la selección de rasgos no sólo por la acción que mejor le corresponde, sino por los otros rasgos que acompañan la personalidad del personaje; en constante interrelación, y las condiciones que nos plantean los sucesos y los otros existentes presentes en la historia.

---

<sup>29</sup> Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 139. El número “3” no se incluye porque en el ejemplo del autor corresponde a un enunciado, no a un suceso, por tanto, no se vincula con la estructura ni con los rasgos.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 137.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>32</sup> *Ibíd.*

El ya citado autor retomó la clasificación de personajes planos y redondos (Forster) de acuerdo a sus cualidades. Esas cualidades equivalen a los rasgos, de manera que los personajes planos se caracterizan por uno o dos rasgos, mientras que los redondos, poseen un número mayor; por tanto personalidad y carácter verdaderos que hacen impredecible su trayectoria a lo largo de la historia.<sup>33</sup> Al referirse a los personajes redondos, Chatman dice que funcionan como *construcciones abiertas*<sup>34</sup> porque el conjunto de rasgos que identificamos puede extenderse en tanto el público pueda descubrir nuevos rasgos e ideas.

### 1.2.1 Las cualidades y los rasgos.

Con el afán de enriquecer la *teoría del personaje* propuesta por Chatman y no reducir al personaje a un ente que ejecuta acciones sino equilibrar estas con la personalidad, se recurrirá a Rimmon-Kenan, profesora de Literatura Inglesa y Comparada, quien en su libro *Narrative fiction: contemporary poetics* retoma al también profesor Joseph Ewen y las cualidades observables propuestas para identificar los rasgos de la personalidad que se dividen en dos tipos: *Definición directa* y *Presentación indirecta*

Cabe aclarar que la comprensión de estos dos indicadores fue posible gracias a *Narrativa Audiovisual* de Fernando Cannet y Josep Prósper y *Narrative fiction* de Rimmon-Kenan, puesto que localizar directamente “The theory of carácter in narrative fiction” de Ewen, no fue posible.

Un rasgo de *Definición directa* “nombra al rasgo por un adjetivo (‘él era de buen corazón’), un sustantivo abstracto (‘su bondad no conocía límites’), o posiblemente algún otro tipo de sustantivo (...) o parte de un discurso (‘él sólo se amaba a sí mismo’)”<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>35</sup> Shlomith Rimmon-Kenan, “Text: characterization”, *Narrative fiction: contemporary poetics*, 2<sup>nd</sup> ed., London, Routledge, 2002, p. 59-60. En esta y otras referencias a Rimmon-Kenan, la traducción es de la autora.

En este tipo de cualidades un narrador propone un adjetivo respecto a un personaje o incluso un personaje habla sobre sí mismo. Fernando Canet y Josep Prósper<sup>36</sup>, profesores de la Universidad Politécnica de Valencia enfocados en estudios cinematográficos y narratología, proponen tres estrategias para identificar este tipo de cualidades observables.

1. Consiste en un diálogo entre dos personajes en el que uno de ellos habla de un tercero (ya sea que el personaje por definir esté presente o no) y en dicha opinión puede haber sinceridad o falsedad.
2. Se trata de un testimonio solicitado por un primer personaje a un segundo en el que éste último da su particular opinión o conocimientos a manera de narración intradiegética sobre un tercero.
3. Recae en el narrador extradiegético, quien ofrece una visión en específico sobre un personaje en especial. “Esta impresión puede ser mitigada si la definición parece emerger por detalles concretos, o es inmediatamente ejemplificada por un comportamiento específico, o presentado junto con otra caracterización.”<sup>37</sup>

Los rasgos de *Presentación Indirecta* definen al personaje “por lo que hace o deja de hacer, por lo que dice o deja de decir, por cómo lo dice, por sus opiniones, por su apariencia externa, por el rol social que ocupa, por el ambiente en el que vive”<sup>38</sup>, es decir, tiene mayor prioridad lo que se muestra o representa y no tanto la que se dice sobre él.

---

<sup>36</sup> Fernando Canet y Josep Prosper, “Evolución en la noción de personaje” en *Narratividad audiovisual. Estrategias y recursos*, Madrid, Síntesis, 2009, p. 76.

Fernando Canet es Doctor en Comunicación Audiovisual, investigador, guionista y docente en la Universidad Politécnica de Valencia en las maestrías de Producción Artística y Postproducción Digital. Sus investigaciones se enfocan a los estudios cinematográficos.

Josep Prósper es doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Es docente en la Universidad Politécnica de Valencia. Su línea de investigación aborda la narrativa audiovisual y el montaje, entre sus publicaciones se encuentran *Narrativa Audiovisual. Estrategias y recursos* y *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*.

<sup>37</sup> Shlomith Rimmon-Kenan, *op. cit.*, p. 60.

<sup>38</sup> Fernando Canet y Josep Prósper, *op. cit.*, p. 77.

Los rasgos no se mencionan textualmente, pero “se muestran y ejemplifican en varias formas, dejando al lector la tarea de inferir la cualidad que implican”<sup>39</sup>, estas formas según Rimmon-Kenan son: acción, habla o discurso, apariencia externa y entorno.

1. Los rasgos pueden verse en las acciones que el personaje realiza una sola vez o aquellas acciones repetidas que se expresan como hábitos. Estas acciones externas también pueden manifestar las emociones y sentimientos del personaje.

Tanto acciones que ocurren una vez como las habituales pueden pertenecer a una de las siguientes categorías: acto de comisión (algo hecho por el personaje), acto de omisión (algo que el personaje debe hacer pero no hace), y acto contemplado (un acto o plan no realizados por el personaje)<sup>40</sup>

2. El habla, a través de una conversación o un silencio puede permitir identificar rasgos. Cada personaje tiene un estilo de emplear el habla que lo caracteriza y distingue. Con ellos se infiere lugar de origen, clase social, ocupación, nivel intelectual y cultural. Asimismo, la descripción intradiegetica que un personaje hace respecto a otro, devela rasgos de ambos.
3. La apariencia externa, se refiere a la imagen que el personaje quiere ofrecer a la sociedad que lo rodea y se manifiesta en sus características físicas: color de ojos, cabello, estatura, arreglo personal como vestimenta, peinado o maquillaje.
4. El entorno o escenario puede ayudar a caracterizar al personaje que lo habita, por ejemplo, a partir del hogar, habitación, calle, vecindario, al igual que las personas que lo rodean como familia, amigos y personas cercanas dentro de una clase social.<sup>41</sup>

Rimmon-Kenan señala que las cualidades de *Definición directa* ocupan momentos determinados del tiempo narrativo, mientras que las de *Presentación indirecta* no tienen una temporalidad determinada por lo que las primeras, no deben confundirse con los estados de ánimo previamente señalados por Chatman.

---

<sup>39</sup> Shlomith Rimmon-Kenan, *op. cit.*, p. 60

<sup>40</sup> *Ibidem.*, p. 61-62.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 66.

### 1.3 Construir al personaje cinematográfico.

A partir de las cualidades observables de *Definición directa* y *Presentación indirecta* anteriormente citadas, es posible la indagación de los rasgos que mejor se adecuen al diagrama de Chatman y con ello será posible contar con las cualidades que construyen o definen a un personaje cinematográfico, en este caso, el personaje prostibulario.

Se parte del supuesto de que los rasgos que se identifican durante la narración a través del relato no bastan para conocer la construcción del personaje. Es necesario conocer el carácter, comportamiento, hábitos, propósitos y las relaciones que se establecen con otros existentes. Se trata de una serie de características planteadas desde el momento de creación del guion cinematográfico que conforman una suerte de biografía del personaje.

Jaime Goded, comunicólogo y sociólogo mexicano, considera el quehacer cinematográfico como una actividad artística, en este sentido, “el arte no hace más que formular e interpretar las inquietudes, intereses y necesidades de la conciencia social e individual y plantearlas adecuadamente, de acuerdo al momento histórico en que estas se presentan.”<sup>42</sup>

El sujeto de representación del drama cinematográfico es el hombre y la base de la construcción del guion es el sujeto dramático. Este se constituye por el desarrollo del tema que engloba las situaciones y relaciones entre personajes con intereses antagónicos. Con base en la perspectiva de este autor, la construcción dramática es un proceso creativo que implica la comprensión respecto a qué y cómo se quiere expresar algo por parte del autor, así como la intensión o propósito

---

<sup>42</sup> Jaime Goded, *Los problemas dramáticos del guion cinematográfico*, México, UNAM, 1979, p. Jaime Goded, es Sociólogo por la UNAM. Estudió cine en Praga y Ciencias de la Comunicación en París. Ha publicado ensayos y textos sobre cine y comunicación como *Los problemas dramáticos del guion cinematográfico*, *Cien puntos sobre la comunicación de masas en México* y *Los medios de la comunicación colectiva*. Fue docente en el área de periodismo en la UNAM y actualmente se desempeña como artista plástico.

personal. Es la lógica del objeto y la lógica del sujeto que se manifiestan en el guion cinematográfico, una elección de la manera en que se presentará el drama ante los ojos del espectador.<sup>43</sup>

Como parte de la construcción dramática, la construcción del personaje depende de las inquietudes del autor, a partir de los temas que le interesa dilucidar. El punto de partida para la construcción del personaje se encuentra en el guion cinematográfico, estructura ordenada donde los existentes atraviesan por diferentes sucesos dentro de una realidad o mundo posibles.

Jaime Goded, consideró la creación del carácter del personaje como un proceso complejo y riguroso en el que el guionista requiere un profundo conocimiento del comportamiento del hombre con sus respectivas fortalezas y debilidades. Debe conocer sus costumbres, su forma de ver el mundo, inquietudes, intereses y propósitos. Imaginar al personaje como si se tratara de un individuo de la realidad, con características que definen su forma de proceder.

### **1.3.1 Las motivaciones.**

El carácter del personaje implica aspectos positivos y negativos sin polarizaciones e intereses y relaciones con otros personajes o existentes. Goded consideró que el carácter del personaje puede comprenderse a partir de su biografía, tomando en cuenta el pasado que constituye su experiencia y justifica las motivaciones de sus acciones o núcleo del carácter —metas, tareas y cómo llegar a ellas—. “El carácter que configura a un personaje puede entenderse únicamente en el marco del medio histórico en que aparece y de las relaciones que el personaje establece con dicho medio.”<sup>44</sup>

En sintonía con lo anterior, Lajos Egri, dramaturgo húngaro, concibe al personaje como materia prima de la construcción dramática al exigir un profundo conocimiento de las dimensiones humanas que lo constituyen. Cabe aclarar que los personajes

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 32.

no son seres humanos, sino la representación de alguna de sus cualidades más destacadas, como se mencionó con anterioridad.

La metería prima del guionista son los personajes; los rasgos y el carácter que constituye a estos. Bajo tal perspectiva, Egri consideró que estudiar un personaje implica no sólo conocer sus cualidades, sino las motivaciones que respaldan sus acciones. Cabe aclarar que no se trata de estudiar psicológicamente al personaje.

Lajos Egri, propuso tres dimensiones para llegar a conocer los elementos que constituyen un personaje o lo que él llama “humanidad”, a saber: fisiología, sociología y psicología. En interrelación dichos elementos pueden esclarecer las motivaciones de los personajes para así comprender el por qué de las acciones que a lo largo de la historia conducen a los personajes a cumplir con ciertas metas u objetivos. Estos tres elementos, vistos como una totalidad, conforman la biografía de la cual también hablan Jaime Goded y otros autores como Michel Chion y Syd Field.

La *fisiología* corresponde a la apariencia física de un personaje y es un factor que influye en su modo de ver la vida. Egri agrega que este elemento “afecta nuestro desarrollo mental, sirve como base para el desarrollo de los complejos de inferioridad o de superioridad”<sup>45</sup>.

1. *Sexo*
2. *Edad*
3. *Estatura y peso*
4. *Color de cabello, ojos, piel*
5. *Postura*

---

<sup>45</sup> Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática: fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009, p. 66. Lajos Egri (1889-1967) es escritor de origen húngaro y profesor de dramaturgia en Estados Unidos. Su propuesta se basa en la no subordinación del personaje a la trama, misma que desarrolla en publicaciones como *The Art of Dramatic Writing* y posteriormente *The Art of Creative Writing*.

6. *Apariencia*: bien parecido, con sobre peso o flaco, limpio, impecable, agradable, desaliñado o sucio, forma de la cabeza, piernas y brazos.
7. *Defectos*: deformidades, anormalidades, marcas de nacimiento.
8. *Enfermedades*
9. *Herencia biológica*<sup>46</sup>

La *sociología* corresponde a la experiencia de los personajes y a su relación con el medio en que se desarrollan. Se incluye la clase social, relaciones familiares, estado de salud, nivel socioeconómico, círculo de amistad, gustos, religión, etcétera, en otras palabras, es la historia personal.

1. *Clase*: baja, media, alta
2. *Ocupación*: tipo de trabajo, horario, ingreso, condiciones laborales, es miembro del sindicato o no, cuál es su actitud hacia la empresa, es un trabajo adecuado para él o no.
3. *Educación*: nivel, tipo de escuelas, calificaciones, materias favoritas, materias con promedio más bajo, aptitudes.
4. *Hogar*: padres que viven, poder adquisitivo, huérfano, padres separados o divorciados, hábitos de los padres, desarrollo mental de los padres, vicios de los padres, abandono.
5. *Religión*
6. *Raza, nacionalidad*.
7. *Lugar en la comunidad*: líder entre los amigos, participación en clubes, deportes.
8. *Filiación política*
9. *Diversión, pasatiempos*: libros, periódicos, revistas que lee. <sup>47</sup>

Finalmente, el elemento de la *sicología* se conforma de las dos dimensiones anteriores. “La influencia combinada de ambas produce ambición, frustración, temperamento, actitudes y complejos”<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup>*Ibíd.*, p. 69.

<sup>47</sup>*Ibíd.*, p. 69-70.

<sup>48</sup>*Ibíd.*

1. *Vida sexual, normas morales.*
2. *Premisa personal, ambición.*
3. *Frustraciones, principales decepciones.*
4. *Temperamento:* colérico, tranquilo, pesimista, optimista.
5. *Actitud hacia la vida:* resignado, militante, desafiante.
6. *Complejos:* obsesiones, inhibiciones, supersticiones, fobias.
7. *Extrovertido, introvertido, ambivalente.*
8. *Habilidades:* idiomas, talentos.
9. *Cualidades:* imaginación, análisis, gustos, equilibrio.
10. *Coeficiente intelectual*

#### **1.4 El personaje como actante.**

Una vez comprendidos los rasgos, el carácter y las motivaciones del personaje cinematográfico; que según teóricos como Bentley; Chatman y Roland Barthes, posee cualidades narrativas relevantes para la historia que supera la simple funcionalidad, podemos pensar en su papel como actante. Por consiguiente, se propone una serie de conceptos y categorías orientados a analizar el personaje cinematográfico desde el estructuralismo con el Modelo actancial de A. J. Greimas.

Con ello se espera contar con los elementos suficientes para conocer la construcción del personaje cinematográfico; el personaje prostibulario presente en tres cintas de Arturo Ripstein, y así proponer a éste como un prototipo, lo cual es uno de los objetivos de la presente investigación.

El Modelo actancial considera al personaje como un actante que lleva a cabo una serie de acciones en relación con el propio entorno y los demás personajes de tal forma que permite avanzar a la unidad que es la historia, en otras palabras, tiene una función específica y mantiene las relaciones significantes de toda la estructura narrativa.

Sánchez Navarro dice que dentro de las ideas de Greimas sobre las estructuras de la narración, el universo diegético se compone de tres ejes: espacio, tiempo y personajes, si uno de estos desaparece el discurso deja de ser narrativo.

El espacio se define como el escenario donde existen y se desarrollan las esferas sociales y psicológicas del relato. “Respecto a los personajes el espacio puede funcionar como metonimia o metáfora: en determinados momentos, el espacio refleja o aclara el estado anímico de los personajes”<sup>49</sup>, además; ayuda a articular la estructura narrativa.

Por su parte, el tiempo no solo es un elemento de la historia, sino también del discurso y puede comprenderse como aquello que permite articular la narración con la cadena de sucesos que conforman la historia, a través de elementos de orden temporal tales como las anacrónicas.

El personaje puede ser definido desde diferentes enfoques, por ejemplo, como “un elemento funcional de la estructura narrativa” o un ente psicológico. Como se vio anteriormente, Aristóteles concebía al personaje como un agente encargado de desarrollar una serie de acciones que manifestaban determinado carácter. En otras palabras, “el personaje se revela como carácter en la medida en que como protagonista de la acción, tiene que tomar decisiones y así, inscribirse en un ámbito de comportamiento”<sup>50</sup>.

Casetti y Chio<sup>51</sup> explican el Modelo actancial propuesto por A. J. Greimas como una aproximación desde el estructuralismo que considera al personaje un factor clave para el desarrollo del relato, pues es a partir del *actante*, que lleva a cabo una serie de acciones en relación con el propio entorno y los demás personajes, quien permite avanzar a la unidad que es la historia.

---

<sup>49</sup> Jordi Sanchez Navarro, *op.cit.*, p. 35.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p, 50.

<sup>51</sup> Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Como analizar un film*, España, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1991, p. 278.

El *actante* es una persona (s), o unidad abstracta, que cumple las mismas funciones o roles dentro de un tipo de relato, se ubica dentro de un género en específico y sus acciones son similares, por ejemplo, la princesa, el príncipe o el villano. Cabe destacar que la relación entre esos actantes tendrá que ser siempre la misma. El Modelo actancial se muestra en el *Cuadro 5*, y propone seis clases de actantes que se agrupan en tres parejas, éstas mantienen una relación dentro de lo que Greimas llama “microuniverso”.

*Sujeto-objeto*: Un personaje puede volverse *sujeto* cuando sigue una trayectoria que lo llevan a cumplir sus deseos, el sujeto suele ubicarse en el protagonista de la historia quien guiado por el deseo persigue algún tipo de *objeto*, este puede ser material, abstracto u otro actante que anteriormente no estaba a su alcance.

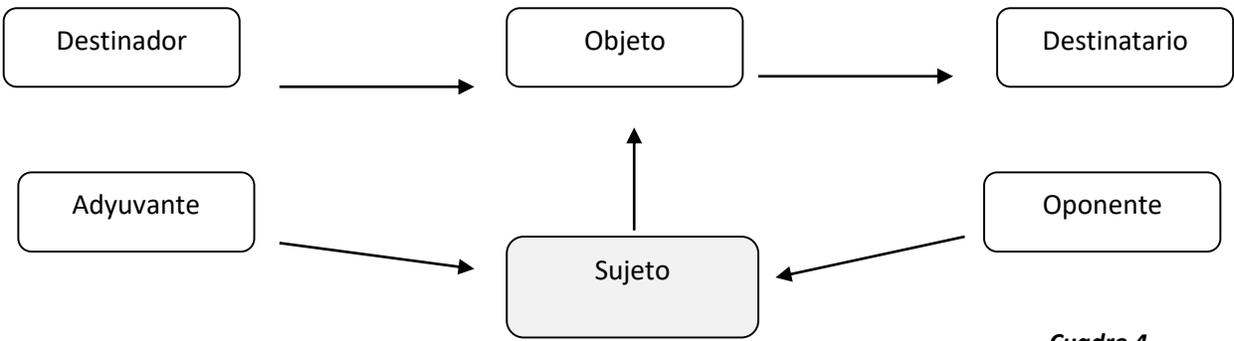
*Destinador y destinatario*: Esta relación se ocupa del tipo de comunicación establecida entre los actantes, de manera que el *destinador* indica al *sujeto* cuál es su labor para alcanzar el *objeto* e incluso lo impulsa o motiva. El *destinador* no debe ser forzosamente una persona (s), puede ser un agente externo al *sujeto* e incluso una motivación interna. El *destinatario*, por tanto, es el *actante* o actantes que obtienen el beneficio de las acciones del *sujeto*, es decir, puede ser este último.

*Adyuvante-oponente*: Esta pareja de actantes tienen funciones totalmente distintas. El *adyuvante* “consiste aportar la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación”<sup>52</sup>, es decir, ayuda al *sujeto* en su empeño por conseguir el *objeto* y el *oponente* intenta conseguir algo totalmente contrario que el *sujeto* e incluso puede complicar intencionadamente o no el camino del sujeto, “crea obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto.”<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> A. J. Greimas. *Semántica estructural*, p. 273.

<sup>53</sup> *Ibíd.*



**Cuadro 4**

Estudiar el personaje cinematográfico a partir de los rasgos que conforman su personalidad, así como el entramado que respalda sus motivaciones; desde la construcción dramática, proporcionan elementos valiosos para comprender el comportamiento y acciones que este manifiesta a lo largo de la historia. Con ello puede revalorarse algo más que la función que el personaje desempeña dentro de la estructura narrativa e incluso es posible considerar a éste como una construcción compleja que expresa una visión particular frente a aspectos tomados de la realidad; reinterpretados de manera ficcional; por ejemplo, la prostitución femenina.

## Capítulo II

### La prostitución como fenómeno social y cinematográfico

El presente capítulo se propone describir la relación entre el fenómeno de la prostitución y el cine nacional, para lo cual es necesario retomar el primer antecedente filmico cuyo tema principal residió en la prostitución, así como las sucesivas representaciones emitidas en la historia del cine mexicano. Se considerarán otras manifestaciones artísticas como la literatura y la pintura que, de igual forma, abordan ese oficio y, por tanto, se consideran antecedentes relevantes.

Primero se hará un breve esbozo histórico para evidenciar que la prostitución ha persistido en todas las sociedades. Algunas de ellas la asociaban con la veneración y la divinidad, por ejemplo, los griegos y los babilonios, mientras que algunos pueblos prehispánicos como los aztecas la relacionaban con la buena fortuna, como se verá más adelante. Este capítulo aportará los elementos necesarios para comprender a la prostitución como un oficio cuya percepción se transforma históricamente en cada sociedad.

A partir del siglo XVI a la fecha se configuró una visión estigmatizada de la prostitución que permanece hasta nuestros días, sin embargo, luego de modificaciones en las relaciones de producción durante los periodos de mayor industrialización (siglo XIX y principios del XX) surgieron sectores intelectuales y la mirada hacia la prostitución fue cambiando hasta manifestarse en obras literarias, pictóricas y cinematográficas en todo el mundo, como *Nana* de Emile Zola. Esas formas de expresión son significativas para entender al personaje prostibulario que interesa a esta investigación y por ello serán mencionadas de forma breve a lo largo de las páginas posteriores.

Asimismo, es necesario contar con un breve recorrido a través de las películas de diferentes países en las que se aborda el tema de la prostitución como *Nana* (1926) de Jean Renoir, *El ángel azul* (1930) de Josef Von Sternberg, *Belle de jour* (1967) de Luis Buñuel, *La calle de media luna* (1986) de Bob Swaim y *Diario de una*

*ninfómana* (2006) dirigida por Christian Molina. Sin embargo, la presente investigación se interesa de forma primordial en la cinematografía nacional y sus personajes prostibularios, por ello se abordará con mayor detenimiento.

Se hará un recuento histórico que reúna características constantes de los principales personajes prostibularios, así como el papel que las películas de prostitutas desempeñaron en el cine mexicano hasta finales de la década de los cincuentas. Este recorrido permitirá contar con un amplio panorama de las propuestas hasta ahora existentes en torno a la construcción de dicho personaje y así proponer un cuadro de tipologías en relación al personaje en cuestión con sus respectivas cualidades y dimensiones.

De esta forma se responderá una de las interrogantes de la presente investigación, es decir, ¿Cuáles son las semejanzas y diferencias entre el personaje prostibulario propuesto en el cine de Arturo Ripstein y el que se plantea en cuatro películas de otros directores del cine mexicano como *Santa* (1931) de Antonio Moreno, *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler, *Salón México* (1948) de Emilio Fernández y *Aventurera* (1949) de Alberto Gout?

## **2.1 La vida fácil a través del tiempo.**

La prostitución está presente en la historia de la humanidad desde tiempos remotos. Cada sociedad tiene un punto de vista particular en relación a la prostitución. Esta visión se vincula a condiciones económicas, políticas y sociales; dentro de las que influyen aspectos de carácter religioso y moral. Para clarificar la manera en que diversas sociedades, principalmente la mexicana, sobrellevan el comercio sexual femenino, se hará un recorrido a través de cuatro etapas históricas, propuestas por el abogado penalista y catedrático mexicano Franco Guzmán<sup>54</sup>, que a continuación se mencionan.

---

<sup>54</sup> Ricardo Franco Guzmán es abogado y catedrático de la UNAM en la Facultad de Derecho desde 1954. Durante una estancia en Italia se especializó en Derecho penal, por lo que su libro *La prostitución* es un breviario de la legislación internacional en torno a la prostitución hasta los años setenta.

### 2.1.1 Etapas de la prostitución.

Como primera etapa, la prostitución *hospitalaria* existió dentro de los pueblos primitivos, cuando el jefe de la tribu disponía de su esposa o hija para que sirvieran sexualmente a los viajeros extranjeros.

La segunda modalidad de la prostitución a lo largo de la historia del hombre en sociedad es la *sagrada*. Presente en varias civilizaciones de occidente como Babilonia o la India. Donde al llegar a cierta edad las mujeres rondaban los templos; bajo la supervisión de los sacerdotes, y cumplían su deber sagrado con los dioses entregando su cuerpo a los hombres pues se tenía la creencia de que era una manera de beneficiar al templo y en general a la comunidad. Lo mismo ocurría en ciudades como Chipre, Fenicia y casi toda Asia y África alrededor de los templos dedicados a la diosa Venus, tal como señala María Eugenia Itzigshon de Fischaman, citada por Ricardo Guzmán.

Otra muestra de la prostitución sagrada se encuentra en el templo dedicado a Afrodita (diosa griega de la belleza, el amor y la sexualidad), en Tebas, Egipto, donde algunas sacerdotisas ofrendaban su virginidad y prácticas sexuales a dicha divinidad con el consentimiento de las autoridades de la época y bajo el reinado de Ptolomeo V<sup>55</sup>, entre el 205 y 180 a. C. Ricardo Guzmán afirma que mientras Egipto estuvo bajo el control romano, el Estado tuvo control absoluto de la prostitución y a pesar de que esta se practicó desde tiempos remotos, poco a poco perdió su carácter sagrado y por ello el gobierno egipcio fue el primero en prohibir esta actividad con mujeres originarias de la región.

Respecto a la civilización griega, se tiene conocimiento que el vínculo entre la sexualidad humana y ciertos dioses era a través de la prostitución ya que algunas mujeres; entre ellas esclavas, se prostituían en zonas aledañas a los templos, no por necesidad sino a manera de ofrenda divina que les permitía alcanzar su libertad luego de entregar una parte de sus ganancias al recinto. Algunas prostitutas

---

<sup>55</sup> S/a, "Ptolomeo V Epifanes", Arte historia, [en línea], URL: <http://www.artehistoria.com/v2/personajes/10162.htm>, [consulta: 28/01/17].

habitaban edificios cercanos a estos lugares de veneración, como ocurría en las ciudades de Atenas, Cumana y Corinto.

Con el paso del tiempo la prostitución va perdiendo su carácter divino, se convierte en un objeto de comercio y según la historiadora Gloria Villegas, da pie a la etapa de la *prostitución profana*<sup>56</sup>.

El relajamiento de la moral en las mujeres y el aumento de la homosexualidad masculina entre los siglos VII y VI a. C. fueron algunos factores que preocuparon al gobernante ateniense Solón (650- 558 a.C.), quien decidió crear la primera casa de tolerancia administrada en su totalidad por el Estado llamada *dicterión*; cuyo propósito era alejar a los hombres de la sodomía ya que de lo contrario no podrían entrar en el ágora u ocupar cargos de sacerdocio o abogacía. Por otro lado, la prostitución masculina, de la que no se había hablado antes, era por completo reprobable.

En la antigua Grecia existieron cuatro tipos de prostitutas. Las *dicteriadas* que permanecían dentro del establecimiento y ocupaban el nivel más bajo, las *pornai* que laboraban en zonas portuarias y cuyos servicios podían alquilarse por periodos de tiempo más largos. Enseguida estaban las *aulétridas* que se caracterizaban por tocar algún instrumento musical y por sus habilidades para el canto y el baile. Finalmente, las prostitutas más distinguidas eran las *hetairas* o *heteras*, mujeres cultas y refinadas que en algún momento de su vida habían sido respetables y en lugar de trabajar en un prostíbulo recibían a los clientes en su propia casa.

La prostitución practicada en la antigua Roma no era de carácter hospitalaria ni sagrada ya que desde los inicios del imperio no se veneraba a la diosa Venus. En 180 a. C., cuando la regulación de la prostitución era un asunto del Estado, el emperador romano Marcus dictó medidas reglamentarias para que las mancebas se inscribieran en un registro y tuviera una cartilla que les proporcionaba la

---

<sup>56</sup>Gloria Tirado Villegas, (coord.), *Miradas en la noche. Estudios sobre la prostitución en Puebla*. BUAP, México, 2007, p. 94.

Gloria A. Tirado Villegas es Maestra en Historia Económica por la Universidad Autónoma Metropolitana y Doctora en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Se desempeña como docente e investigadora en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

autorización del gobierno para continuar en ese oficio<sup>57</sup>. No obstante, las prostitutas eran algo similar a esclavas pues quedaban marcadas de por vida siendo sancionadas con la exclusión, por ejemplo, en su forma de vestir o en la ubicación de su vivienda.

Si bien inicialmente las costumbres romanas entendían a Venus y Baco como “símbolos de fecundidad y vigor masculino, posteriormente hicieron que se convirtieran en representantes del desenfreno sexual y alcohólico”<sup>58</sup> e irremediamente estos y otros excesos se ligaron a la prostitución, por lo que el Estado implantó leyes para regular dichos comportamientos.

Existieron seis clases de prostitutas entre los romanos. Las *Delicatae*, que permanecían en los burdeles, las *lorettes*, mujeres de origen francés que recibían mucho dinero de sus clientes, *lupae o mujeres lobo*, que rondaban los bosques aledaños a ciudades e imitaban un aullido para atraer hombres, *copae*, trabajaban en posadas y tabernas, las *foraie*, ubicadas en caminos y finalmente *cuadrautariae* de menos rango.

Como hasta ahora se ha visto, las principales ciudades griegas y romanas toleraron la prostitución puesto que la asociaban en alguna medida con la veneración de ciertos dioses, sin embargo, esta tradición poco a poco se fue relajando entre la población. Por el contrario, el cristianismo veneraba un único Dios, predicaba en favor de una moral sumamente rígida y la sexualidad se orientaba hacia la castidad, salvo en el caso de la reproducción. El predominio de los principios cristianos trajo consigo el rechazo a la búsqueda del placer sexual, por lo que la prostitución entendida como acto carnal y extramarital fue repudiada.

Se tiene conocimiento que el emperador romano Carlo Magno fue de los primeros en sancionar la prostitución pues “en el año 809 ordenó la clausura de todos los establecimientos en los que las mujeres tenían relaciones sexuales y asimismo ordenó el destierro de las meretrices”.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Gloria Tirado Villegas (coord.), *op. cit.*, p. 94.

<sup>58</sup> Franco Guzmán, *op. cit.*, p. 20

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 24.

Asimismo, en el medievo algunas naciones europeas como Austria, Francia, España y la actual Alemania vieron surgir gremios de trabajadoras sexuales, quienes al estar bajo el registro e inspección sanitaria del gobierno también pagaban un impuesto por desempeñarse en ese trabajo. Tal como señala Ricardo Franco, en 1264 Luis IX intentó expulsar a las meretrices del territorio francés, pero ello contribuyó a la clandestinidad y la alternativa fue establecer zonas, horarios y vestimentas específicas para las mancebas.

Durante este periodo la prostitución conformó “uno de los primeros colectivos asalariados que tuvieron que someterse a normas profesionales”<sup>60</sup> a través del pago de impuestos a las autoridades religiosas o gubernamentales. Indudablemente la *mercantilización del cuerpo*<sup>61</sup> fue reconocida por la sociedad como “oficio”.

Con el fin de la Edad Media y la llegada del renacimiento en el siglo XV la reglamentación tiene cambios poco significativos. En España e Inglaterra la prohibición no hizo más que generar clandestinidad. Por lo anterior, los gobiernos optaron por legalizar los prostíbulos que además de facilitar un control sanitario permitía captar impuestos y paulatinamente dejó de ser un asunto del orden eclesiástico para pasar al ámbito civil.

### **2.1.2 Tres formas de legislar la prostitución.**

Si bien es cierto que todas las sociedades han conocido la prostitución, cada una de ellas adoptó medidas distintas hacia esta actividad, a veces vista como un mal necesario o frente a la cual se ha mostrado cierta tolerancia. Siguiendo las investigaciones de Ricardo Franco, Gloria Villegas reconoce tres sistemas para tratar la prostitución desde el ámbito legislativo —sin considerar la prostitución hospitalaria y la sagrada—, que generaliza la respuesta de los gobiernos a nivel mundial y se considera pertinentes mencionar.

El sistema *prohibicionista* considera como un delito vender servicios sexuales, por tanto, castiga a quien encuentre en la prostitución un medio de vida,

---

<sup>60</sup> Tirado Villegas, Gloria (coord.), *op. cit.*, p. 97.

<sup>61</sup> *Ibíd.*

ya sea ejerciéndola directamente, administrándola o explotándola e incluso induciendo a que terceros la desempeñen. La prostitución se castiga y se reprime por el Estado porque este tiene la obligación de resguardar y dictar la moral, además al no haber una prohibición podría entenderse como permisible. Tal es el caso de Estados Unidos, Canadá y Francia.

En el extremo opuesto se encuentra el *reglamentarismo*, donde el Estado tolera y reconoce la prostitución y lleva un registro policial y sanitario de las personas que viven de dicha actividad parcial o totalmente. La sanción se aplica a las meretrices que no forman parte del registro, carecen de una cartilla o dejan de asistir a las revisiones médicas, y a los administradores cuando el establecimiento, prostíbulo o casa de citas, no cumple con las inspecciones requeridas o no cuenta con el permiso de las autoridades correspondientes.

La reglamentación de la prostitución se da como una medida justificada por prevenir y combatir las enfermedades de transmisión sexual pues las autoridades encuentran en el sector del comercio sexual un foco de contagio. Dicho sistema está vigente en países como Suiza, Inglaterra, España, Austria y hasta hace varios años en México, respecto al que se hablará más adelante.

Por otro lado, el sistema *abolicionista* surge en 1869 en Inglaterra en contra de la *Contagious Diseases Act*, medida reglamentarista que criminalizaba a las trabajadoras sexuales. El abolicionismo propone acabar con el comercio de personas, la explotación sexual en que podía incurrir el propio gobierno a través de recaudaciones fiscales obligatorias al sector de la prostitución.

Esta modalidad considera poco eficaz la reglamentación como medida sanitaria contra enfermedades venéreas, defiende la libertad de hombres y mujeres para dedicarse a la actividad de su elección haciéndose acreedores de derechos como cualquier otro trabajador y desde luego, propone no criminalizar a quienes ofrezcan servicios sexuales. Es un sistema vigente en muchos países desde el siglo XX.

### 2.1.3 La regulación de la prostitución en México.

En el México precolombino existió una forma de comercio sexual similar al que antes se explicó como prostitución *sagrada*. De acuerdo con una capsula publicada de forma digital por *El Universal*<sup>62</sup>, entre los pueblos indígenas de la época prehispánica la prostitución era parte de las costumbres. De vez en cuando a los soldados se les permitía contratar los servicios de las prostitutas, entonces llamadas “tlatlamiani”, pues se creía era de buena suerte para las batallas.

Con la llegada de los españoles y las normas religiosas, el meretricio y las relaciones sexuales fuera del matrimonio, así como el goce de la sexualidad fueron consideradas reprobables y se les asoció con el pecado. No obstante, las autoridades virreinales toleraban el comercio sexual al grado de ser partícipes del establecimiento del primer prostíbulo de la capital. Al respecto Angélica Bautista retoma a Josefina Muriel y comenta:

(...) La prostitución tenía un sitio perfectamente delimitado y aceptado por las autoridades. (...) Se preocuparon por reglamentar la prostitución estableciendo ‘casa de mancebía’ pues estas se toleraban como un ‘mal necesario’ (...) La Real Cédula dada por la reina gobernadora de Villa de Valladolid el 9 de agosto de 1538 aprueba la instalación de la primera casa de mancebía, a petición del ayuntamiento de la ciudad. Ésta se construyó en solares que el ayuntamiento adjudicó el 9 de septiembre de 1542 en la 7ª. calle de Mesones que entonces se llamó la calle de las Gayas.<sup>63</sup>

Con lo anterior se entiende que el gobierno colonial tenía injerencia en el sexo servicio mediante el sistema *reglamentarista*. En 1776, aún bajo el dominio español, se publicó un “bando virreinal” que vigilaba la forma en que operaban casas públicas o de tolerancia y “en el cual se establecían una serie de disposiciones con

---

<sup>62</sup>S/a, El Universal Opinión, 15 de diciembre de 2016 [en línea], URL:[https://www.facebook.com/universalopinion/videos/1372610806113568/?autoplay\\_reason=all\\_page\\_organic\\_allowed&video\\_container\\_type=0&video\\_creator\\_product\\_type=2&app\\_id=2392950137&live\\_video\\_guests=0](https://www.facebook.com/universalopinion/videos/1372610806113568/?autoplay_reason=all_page_organic_allowed&video_container_type=0&video_creator_product_type=2&app_id=2392950137&live_video_guests=0), [consulta: 22/ 01/17.]

<sup>63</sup> Angélica Bautista López y Elsa Conde Rodríguez (coord.), *Comercio sexual en La Merced: una perspectiva constructivista sobre el sexoservicio*, México, UAM, Unidad Iztapalapa, M. A. Porrúa, 2006, p. 16.

el fin de vigilar el comportamiento de las meretrices, la forma como realizaban la prostitución y el modo de cumplir las disposiciones legales de la época.<sup>64</sup>

El cobro hacia las prostitutas continuó en los reglamentos publicados de 1883 a 1894. Todos ellos hacían hincapié en la obligación de las prostitutas de formar parte de un registro oficial, asistir periódicamente a inspección médica y en caso de tener algún padecimiento atenderlo hasta su curación.

En 1898 el gobernador del entonces Distrito Federal expidió un Reglamento de Sanidad en el que prostitutas mexicanas y extranjeras debían someterse a las mismas medidas antes mencionadas para que su actividad no fuera considerada “clandestina.” Distinguía tres sitios para el comercio sexual; los burdeles en que vive un grupo de prostitutas; las casas de asignación, donde no viven las meretrices; y las casas de citas que funcionaban en un horario específico.<sup>65</sup>

Además, se prohibió establecer un prostíbulo a menos de cincuenta metros de los centros religiosos o de beneficencia y colocar algún tipo de señalamiento alusivo a los servicios ofrecidos. Los administradores debían mantener el lugar lo más higiénico posible y proveer a las meretrices de todo lo necesario para su aseo, asimismo, evitar escándalos dentro o fuera del lugar.

En 1908 el Dr. Luis Lara Pardo, contemporáneo a las legislaciones porfiristas, publicó *La prostitución en México*, en dicho ensayo el autor considera que el comercio sexual debía reglamentarse porque daba muchos males a la sociedad. No obstante y de forma más o menos contradictoria, también afirmó que la prostitución no era el único foco de propagación de enfermedades venéreas y que la inspección no impedía que estas se desarrollaran, por el contrario “la tolerancia oficial degenera muy fácilmente en protección”.<sup>66</sup> Por lo que probablemente el Dr. Lara Pardo observó deficiencias en la inspección y control, producto del despreocupado sistema de sanidad que culpaba por completo a las prostitutas de principios de siglo.

---

<sup>64</sup> Franco Guzmán, *op. cit.*, p.78.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 89.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 87.

Los días ocho y nueve de junio de 1926 se publicó un nuevo Código sanitario expedido por el presidente de la república, Plutarco Elías Calles, en el que entre otras cosas se mencionaba la responsabilidad del Estado de combatir las enfermedades venéreo-sifilíticas y para ello era fundamental prevenir la propagación de éstas, reglamentar la prostitución y los impuestos derivados de ella. Además, al igual que otros reglamentos aquí citados, hay un marcado énfasis en la responsabilidad que las trabajadoras sexuales tienen en formar parte del registro oficial, acudir a las revisiones médicas de forma periódica y la prohibición de ofrecer sus servicios en lugares públicos.

Este reglamento distingue dos tipos de prostitutas: las aisladas y las asociadas o en comunidad. Las primeras laboraban por cuenta propia en hoteles, casas de citas o su propio domicilio. Mientras que las segundas se desempeñaban en casas de asignación junto con otras mujeres. Cualquiera de ellas, asociadas o aisladas, debían ser parte del registro, tener una cartilla con fotografía, acudir semanalmente al reconocimiento médico, no dar servicio fuera del lugar aprobado por la autoridad ni a menores de 20 años. Cuando una prostituta quería cambiar de modalidad o dejar de ejercer el oficio, debía dar parte a la Inspección, para prevenir que se encontrara enferma o ejerciera la clandestinidad.

Fue hasta el 9 de abril de 1940 que la prostitución dejó de ser regulada. En la redacción de la legislación no se mencionó de manera explícita dicho oficio, pero no dejó de recalcar la obligación para quienes por motivos laborales contrajeran alguna enfermedad venérea de suspender toda actividad para evitar poner en riesgo a la sociedad.

El sistema abolicionista surge en nuestro país para evitar la explotación de la prostitución por parte de terceros, pero no busca su prohibición, “sino que pugna por la libertad para ejercerla bajo ciertos lineamientos. Su principal lineamiento gira en torno a la protección de menores y mujeres adultas”<sup>67</sup>. Sin embargo, el trabajo

---

<sup>67</sup> Gloria Tirado Villegas ( coord.), *op. cit.*, p. 102.

sexual volvió a ser regulado en 1943, luego de que algunos estados del norte de la república implementaran sus propias medidas.

En 1957 la Organización de las Naciones Unidas (ONU) solicitó un informe al gobierno mexicano respecto a las condiciones en que se practicaba la prostitución. Tal informe niega la prostitución como delito, pero no da certeza de un número concreto de prostitutas y mucho menos garantiza que el control sanitario sea satisfactorio.

Hasta la década de los cincuentas se tenía claro que el comercio sexual se concentraba en la capital del país y en las ciudades fronterizas con Estados Unidos como Tijuana, Ciudad Juárez y Matamoros, cuyas causas se atribuyeron principalmente a la miseria, la promiscuidad, la desorganización familiar y la escasa o nula educación.

El sexo servicio era considerado falta administrativa por la Ley de Cultura Cívica del entonces Distrito Federal, hasta que en 2014 se reconoció a este gremio como “trabajadoras no asalariadas semi fijas”, es decir, prestadoras de un servicio de forma ocasional con remuneración inmediata. Dicha ley reconoce su actividad como un modo honesto de vida y por tanto, las protege de extorciones o abusos y concede derechos y obligaciones.

Todavía a inicios del siglo veintiuno las mujeres públicas encontraban su lugar de trabajo en prostíbulos y burdeles, pero con el paso de los años han cambiado los escenarios para ejercer la prostitución, como casas de masajes, *table dance*, centros eróticos, servicios por teléfono o centros de espectáculo.

La revisión de varios texto que estudian el fenómeno de la prostitución en los dos últimos siglos no sólo en México si no en otras partes del mundo, incluido *Miradas en la noche* de Gloria Villegas, muestran a la mujer prostituta inserta en un sistema patriarcal organizado de acuerdo a sexo, clase y raza en el que el comercio sexual podría plantearse como una de las pocas posibilidades de integrarse al mercado del consumo, sin embargo, esta posición puede hacer ver a la mujer como un ser fácilmente victimizado, pero no deja de ser una postura debatible.

Basta decir que durante la segunda mitad del siglo XX la presencia de la mujer en el campo laboral, no necesariamente en el de la prostitución, es cada vez más sustancial. Las oportunidades de integrarse al sector laboral se incrementaron, la estructura social se modificó dado que las relaciones entre individuos e incluso la lucha por la equidad de género así lo han propiciado.

Por otro lado, algunos factores que contribuyen a la inserción en la prostitución mencionados en el informe entregado a la ONU antes citado, como la pobreza o la falta de educación, continúan siendo una realidad. Además, es importante señalar que la visión hacia la prostitución femenina y quienes la ejercen siguen siendo vistas bajo un estigma, que puede variar en cada sociedad, por lo que es necesario esclarecer la manera en que la sociedad mexicana; con sus respectivas implicaciones culturales, la concibe.

#### **2.1.4 El estigma y la moral social.**

Como se vio en las páginas anteriores, la prostitución está presente en todas las sociedades y se modifica a través de condiciones históricas particulares que permiten a cada país sobrellevar dicho oficio y sus implicaciones. Como señala el Doctor Luis Lara Pardo, desde principios del siglo XX en México la prostitución era un oficio considerado como un riesgo sanitario al cual se atribuía la propagación de enfermedades venéreas y por otro lado, representaba una manera de escandalizar las buenas costumbres y la moral.

Tal como se mencionó con anterioridad, desde el siglo XIX hasta el ocaso del porfiriato, la prostitución era considerada un oficio que ponía en riesgo la salud pública. Además, el sistema de reglas y valores existentes eran lo suficientemente rígidos para mantener toda alusión a la vida sexual de hombres y mujeres dentro de la esfera de lo privado. Por tanto, las acciones morales no contemplaban alusiones a la sexualidad y el goce de la misma. Esta medida represiva era mucho más estricta en cuanto a la mujer se refiere.

Emile Durkheim dice que la moral “consiste en un conjunto de reglas definidas y especiales que determinan imperativamente la conducta”<sup>68</sup> a las que los individuos se subordinan voluntariamente ya sea por respeto a las propias reglas y normas o para mantener el vínculo con un grupo social. Las acciones morales obedecen a reglas preestablecidas, pero toda acción moral implica reprimir o moderar algún deseo.

Según las consideraciones del filósofo de origen español Adolfo Vázquez Sánchez<sup>69</sup>, la moral cumple con una función social, regular relaciones entre individuos, en una época y comunidad determinada y el cumplimiento de sus principios es inherente a la convicción interna de cada uno de los sujetos, quienes aprueban o desaprueban determinadas conductas en tanto que pueden verse involucrados por vivir en sociedad, pero respecto a los cuales no puede existir obligatoriedad.

“El dominio de la moral es el dominio del deber, y el deber es una acción prescrita”<sup>70</sup>, por tanto el “deber ser” se entiende con un modo de comportamiento designado a un grupo determinado, por parte de la colectividad, que se normaliza, acepta y generaliza. Se vuelve habitual y difícilmente se cuestiona. En el caso de este capítulo, el “deber ser” se refiere al código conductual que debían seguir las mujeres de principios de siglo.

“Cuando una manera de actuar se ha convertido en habitual en un grupo, todo lo que se desvíe de ella levanta un movimiento de reprobación muy cercano al que promueven las faltas morales propiamente dichas; participa de alguna manera de ese respecto particular, del que son objeto las prácticas morales.”<sup>71</sup> Dicho lo anterior, pensar en un carácter opuesto al moral implica también pensar en la desaprobación de la colectividad que sustenta un código de conducta —el del

---

<sup>68</sup> Emile Durkheim, *La educación moral*, Madrid, Editorial Trotta, 2002 p. 92

<sup>69</sup> Nazario López Robles, (coord.), “Ética” en *Filosofía 2*, México, Ed. Roer S.A., 1977, p. 199.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 84.

<sup>71</sup> Emile Durkheim, *op. cit.*, p.87

recato, la castidad, la bondad y la sumisión—, por ello se generaliza la desaprobación ante la prostitución.

El sociólogo Francisco Gomezjara cita al antropólogo Estanislao Barrera quien explica la prostitución como “una forma organizada de comercio sexual extraconyugal, menospreciada y tolerada por la sociedad.”<sup>72</sup> Mientras que María Soledad Rico Suarez dice que la mujer se vuelve prostituta “cuando se ofrece libremente a cambio de dinero al primero que llega, sin elección ni placer, en forma cotidiana cuando no posee ningún otro medio de existencia.”<sup>73</sup>

La presente tesis considera la prostitución como una actividad en la que voluntariamente se ofrece un servicio sexual a cambio de una remuneración económica, misma que a la vista de un sistema de valores y reglas de conducta legítimo dentro de una estructura dominante, es considerada incorrecta o inmoral bajo ciertos estigmas<sup>74</sup>.

Socialmente la prostitución se ve con desaprobación porque implica una libertad sexual que contradice los preceptos de la religión cristiana y de la moral. Por un lado, está la posibilidad del hombre de satisfacer una de sus necesidades fisiológicas —se encuentre o no en unión matrimonial—, es decir, un encuentro cuya finalidad no es la reproducción, sino el placer de alguna de las dos partes, acota la investigadora Beatriz Rodríguez<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Francisco Gomezjara, *Sociología de la prostitución*, México, Distribuciones Fontamara, 1998, 3a ed., p.27.

Francisco Gomezjara (1939-2001) fue un sociólogo, docente e investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México entre cuyas publicaciones se encuentran *Sociología de la prostitución*, *Sociología del cine*, *Sociología* y *El diseño de la investigación Social*.

<sup>73</sup> María Soledad, Rico Suarez “Salón México, Aventurera/ Sensualidad: dos formas de ver la prostitución en el cine mexicano (1948-1950)”. Tesis para obtener el grado de Licenciatura en periodismo y comunicación colectiva, FEST Aragón, UNAM, 2008, p. 48

<sup>74</sup> Los estigmas son consideraciones principalmente negativas en relación al comportamiento o apariencia de un grupo de personas y además “(...) cambian, se entrecruzan, se manifiestan abiertamente, permanecen en la sombra, se aceptan en la sociedad de forma global o parcial y adquieren carta de naturalidad”. Francisco Gomezjara, *op. cit.*, p.15.

<sup>75</sup> Beatriz Rodríguez, *Prostitución, del tabú a la banalidad: mercado del amor*. Lugar Editorial, Buenos Aires, Argentina, 2011, p. 25.

Beatriz Rodríguez es investigadora en Estudios de género y doctora en Psicología clínica.

Por otro lado, existe la decisión de la mujer de no seguir el código de conducta socialmente aceptado además de adquirir recursos bajo sus propios medios, y ello no quiere decir que no sea apta para realizar cualquier otro trabajo remunerado.

Tanto en México como en occidente se criminaliza o estigmatiza a la prostituta porque su trabajo se opone a lo que sistemáticamente es permitido por la familia. La familia es "la relación social formada por un hombre y una mujer, cuyas funciones primordiales son: la relación sexual socialmente aprobada, la procreación y la socialización de la especie; la solidaridad y la protección, el sostenimiento económico y la transmisión cultural." <sup>76</sup>

Sobre las prostitutas recaen juicios de valor e inquietudes que la sociedad articula a través de los medios de comunicación masiva o las artes. En ellos reinterpreta aspectos de la realidad de acuerdo a una necesidad expresiva en particular, inquietudes inherentes a un contexto sociohistóricos específico. A finales del siglo XIX algunos artistas europeos y mexicanos mostraron interés en temas como la sexualidad y la prostitución femenina, entre otros.

Se consideró oportuno construir una brevísima recapitulación de la óptica con que algunos pintores y escritores de los siglos XIX y XX vieron la prostitución. De esta forma se contará con un panorama de la forma que se representa este oficio en otros lenguajes.

## **2.2 La vida galante en la modernidad.**

A lo largo de los periodos históricos del renacimiento y el neoclásico, en su mayoría el arte recurrió a motivos heroicos o sagrados. Sin embargo, en el periodo decimonónico "se produce un salto de los dioses y los héroes a la cotidianidad de vulgares y mortales seres; y esto hace que se construya una mirada nueva sobre la mujer y la sexualidad."<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup>Gabriel Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, Ed. Océano, S.A., 8va. Ed., 1986, p. 70.

<sup>77</sup> María Cecilia Salas, *op. cit.*, p. 120.

Algunos pintores del siglo XIX se interesaron en romper con las características formales del arte figurativo y experimentar nuevas técnicas, así como cuestionar las dinámicas y costumbres de las grandes urbes.

La modernidad que se vivió en los siglos XIX y XX trajo consigo la expansión de la mancha urbana, un incremento en la industrialización y desde luego mayor demanda de mano de obra, además, fue una etapa en la que la mujer entró al mercado laboral y poco a poco ciudades como París, Marsella, Londres, Nueva York, Berlín y Roma contaron con un mayor número de trabajadoras.

La clase trabajadora se volvió un tema que despertó reflexiones entre novelistas y pintores de la época. Las nuevas dinámicas sociales generaron cuestionamientos y necesidades expresivas, por ejemplo, mostrar la vida de forma “objetiva” como ocurrió con el realismo y posteriormente el naturalismo; cuyo máximo exponente se considera al francés Émile Zola.

En su momento el naturalismo “reaccionó a los cánones y modos literarios previos: en oposición se deseaba antiheroico, antinovelesco, antiliterario, anticonvencional, antimítico, antiidealista, antiromántico y quería centrarse en la ‘realidad’ misma”<sup>78</sup>. Fue precisamente el naturalismo el que miró a las clases marginadas y excluidas de la vida moderna, donde (como hasta ahora) se encontraban las prostitutas.

---

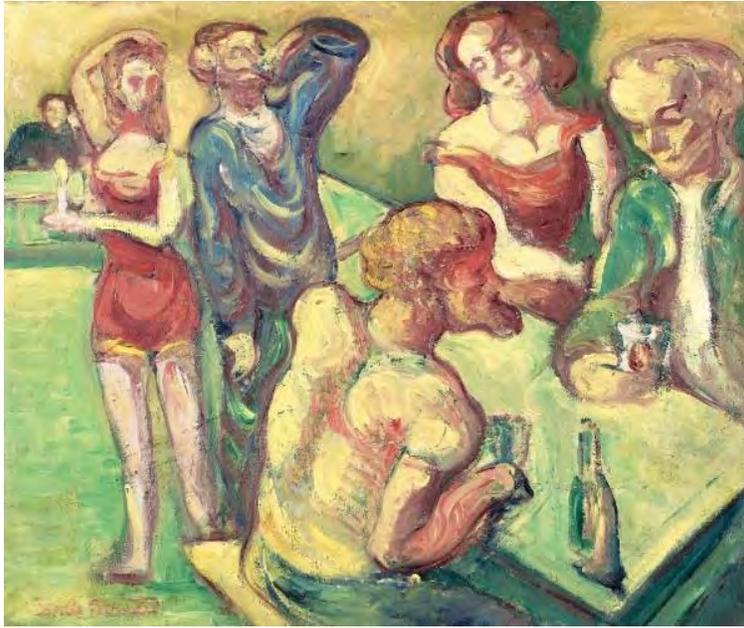
<sup>78</sup> Carlos Illades y Adriana Sandoval, “Imágenes del trabajo”, en *Espacio y representación social*, México, UAM, Plaza y Valdés, p. 104.



*The Medical Inspection at the Rue des Moulins Brothel, 1884, Toulouse Lautrec*



*Olympia, 1863, Edouard Manet.*



*Au cabaret*, 1887, Emile Bernard.



*Prostitutas*, 1913, José Clemente Orozco.

Muestra de lo anterior es la novela *Nana* escrita por Zola, publicada en 1880, donde la descomposición y la marginación social se reflejan en el personaje central de prostituta que controla a los hombres a su alrededor.

Tanto en la pintura como en la literatura se representó una inquietud: el deseo femenino. Desde esta óptica, la prostituta fue vehículo frecuente a través del cual no sólo Emile Zola sino otros escritores europeos como Guy de Maupassant, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, George Simmel, y pintores como Paúl Cézanne, Bernard Degas y Edouard Manet “produjeron una gran cantidad de imágenes que mostraban a la prostituta con una mezcla de disgusto y fascinación”<sup>79</sup>

Algunas pinturas retrataban la vida urbana dentro de la burguesía y la clase media en su cotidianidad, pero se trataba de recrear un ambiente equilibrado, elegante o glamuroso. Varios pintores encontraban en sus visitas al ballet y prostíbulos verdaderas musas, por ejemplo, Edgar Degas en *Femme nue* o *Femme nue accroupie (Mujer lavándose)* y *Prostitute, 1877* o Toulouse Lautrec con su ambiente nocturno en *Salon at the Rue des Moulins, 1894* y *The Medical Inspection at the Rue des Moulins Brothel, 1894*. Emile Bernard y sus atmósferas de burdeles y prostitutas a la espera de los clientes en *Aucabaret, 1887*, *Olympia, 1863* de Édouard Manet y finalmente Pablo Picasso con *Les demoiselles d' Avignon* con perspectiva cubista.

Charles Bernheimer afirma que la prostituta es omnipresente en las novelas y pinturas de fines del siglo XIX no sólo por el énfasis en el fenómeno social, sino porque estimula artísticamente las estrategias de control masculino hacia el deseo. Como fascina, genera también estructuras de defensa hacia su posible ‘contaminación’ provocada por su sexualidad, que el discurso médico de la época encontraba sublimado en el de la sífilis.<sup>80</sup>

Trasladando esa inquietud al ámbito nacional, de acuerdo con la exposición “¡Que se abra esa puerta! Sexualidad, sensualidad y erotismo” presentada del 24 de agosto 2016 al 13 de marzo 2017 en el Museo del Estanquillo, al término de la revolución mexicana nuevas ideas empezaron a discutirse entre los intelectuales y artistas de la época, uno de esos temas era la libertad sexual.

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*

<sup>80</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 53.

La exposición “¡Que se abra esa puerta! Sexualidad, sensualidad y erotismo” sirvió como ventana hacia las obras; pinturas, litografías y fotografías, que desde la época colonial, pasando por el Porfiriato y el periodo posrevolucionario, de alguna forma reflexionaron en torno a la sexualidad de la mujer, ya sea para reprimirla o para liberarla. También sirvió para conocer las modificaciones a las normas morales y la cerrazón al erotismo, visión que se rige por la moral cristiana. Asimismo, confirmó el vínculo que la sociedad mexicana ha construido en relación a la sexualidad femenina y su ejercicio mediante la prostitución.

Según dicha exposición, la prostitución es una forma de cosificar el objeto amoroso y los artistas mexicanos del siglo XX aludieron el tema en varias ocasiones. Tal es el caso del pintor José Clemente Orozco con pinturas como *La prostituta* o las acuarelas de la serie *Casa de lágrimas: Mujeres luchando*, 1911-1913, *En el burdel*, 1910-1913 y *La hora del Chulo*, 1913-1915 mismas que son una aproximación a la marginalidad y la miseria en que vive este sector de la sociedad.

Por otro lado, en el campo de las letras tanto Emilio Rabasa y Ángel de Campo crearon personajes urbanos de mujeres trabajadoras en sus obras *El cuarto poder* y *La rumba* respectivamente. Estos personajes tienen mayor libertad debido a su independencia económica, una como periodista y otra como diseñadora de modas. Se trata de una literatura que procura conservar valores y preceptos morales de una clase a manera de enseñanza y “advierte a los lectores de los peligros que puede esconder la vida urbana: la ruptura de la tradición, la pérdida de la honra”<sup>81</sup>.

Los escritores mexicanos insertos en el naturalismo tenían una percepción especial respecto a las mujeres trabajadoras, a quienes representaban no sólo con independencia económica sino una posibilidad a la independencia moral. Sin embargo, hasta inicios del siglo pasado en México no se había hablado ni descrito de forma tan minuciosa sobre las prostitutas y el ambiente citadino tal como hizo Federico Gamboa en *Santa*, he ahí su relevancia.

---

<sup>81</sup>*Ibid.*, p 52

“Sin duda uno de los motivos más evidentes del éxito de *Santa* en su momento fue la llaneza con la que trató temas que en aquel momento eran considerados como ‘escabrosos’—e incluso, ‘pornográficos’—”<sup>82</sup>. Respecto a lo trascendental que resultó la novela de Gamboa para la cultura popular de la época se hablará más adelante, cuando se haga mención de las adaptaciones de *Santa* a la pantalla grande.

### **2.3 El oficio más antiguo del mundo y el cine internacional.**

Desde principios del siglo XX se habló de la inquietud que la mujer prostituta despertó entre los artistas a nivel mundial, por ejemplo, entre pintores y escritores. Esa misma situación se manifestó en el nuevo medio de entretenimiento surgido en Francia en 1896: el cine. La cinematografía mundial que aborda el personaje prostibulario podría suscitar un estudio extensísimo, pero dado que no es el tema central de la presente investigación, se hablará únicamente de las cintas más destacadas.

Dentro de la cinematografía mundial pueden identificarse dos tipos de mujeres, tal como acota la periodista Juana Gallego<sup>83</sup>. La decente y la indecente o deshonesto. La primera, sigue las normas de conducta que la sociedad le dicta, “su decencia u honestidad implican la negación /aniquilación de su deseo, la inhibición, la represión, la contención, la simulación y, en definitiva, la imposibilidad de vivir la sexualidad en libertad”<sup>84</sup>, es decir, la imagen de la figura materna tradicionalmente construida bajo los preceptos de la religión cristiana

El segundo tipo de mujer, la deshonesto o indecente, debe asumir el desprecio y los estigmas que se conciben en torno a los servicios que ofrece como

---

<sup>82</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, “La escritura de *Santa*”, en *Orígenes literarios de un arquetipo filmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, UAM Azcapotzalco, México, 2005, p. 25.

<sup>83</sup> Juana Gallego, *Putas de película*, España, Lucasde:galibo, 2012, 258 p.

Juana Gallego estudió periodismo en la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente es docente en la misma institución. Se especializa en temas de género y medios de comunicación, respecto a los cuales imparte conferencias y tiene varias publicaciones

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 16

medio de vida y que la acompañaran por siempre, aun cuando decida dejar de ser prostituta.

Estos dos tipos de mujer no son más que una adjetivación, relativa a la manera en que usa su cuerpo y su sexualidad. Al respecto, Gallego menciona que por lo menos durante los primeros 50 años del cine la mayoría de las películas se concentraron en articular discursos que evidenciaran la distancia que hay entre lo decente y lo indecente o deshonesto; donde ubican la mujer prostituta y la mujer fatal.

En el cine la prostituta “no participa en ese misterioso eterno femenino con que se adorna desde el romanticismo decimonónico a las mujeres”<sup>85</sup>. Dentro del cine mundial, algunas cintas de ficción que hablan sobre prostitución son: *El ángel azul* (1930), dirigida por Josef Von Sternberg; *El oficio más viejo del mundo* (1967), codirigida por Jean Luc Godard y Mauro Bolognini; *Belle de jour* (1967) de Luis Buñuel; *La calle de la media luna* (1986) de Bob Swaim; *Chicas de nueva York* (1986) de Lizzie Borden; *Living Las Vegas* (1995) de Mike Figgis; *Putas tristes* (2002) de Henning Carlsen, y *Diario de una ninfómana* (2006) dirigida por Christian Molina.

Para sistematizar el recorrido a través de las cintas cuyo tema versa en torno a la prostituta, se consideró oportuno ampliar la clasificación de Gallego que reúne una serie de constantes en los rasgos y funciones de los personajes prostibularios que a continuación se mencionan.

### **2.3.1 La mujer fatal o prostituta.**

Dentro de ciertas películas, la mujer fatal e incluso la prostituta representan los pecados capitales del cristianismo, un personaje “maligno” que puede propiciar temor o desprecio dentro de la propia trama o incluso en el espectador<sup>86</sup>. Tal es el

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 44. El eterno femenino se refiere a la concepción de la mujer como un ser sumiso, abnegado, amoroso e inserto en el mundo del “deber ser.”

<sup>86</sup> Alberto Cabañas Osorio. *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales*, 1931-1954, México, Universidad Iberoamericana, p. 101.

Alberto Cabañas Osorio es Doctor y Maestro en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la misma casa de estudios. También es Licenciado en Artes Escénicas por el CENART-INBA. Se desempeña como docente en el UIA

caso del personaje de prostituta en *Nana* (1926), dirigida por Jean Renoir inspirada en la novela homónima de Emile Zola mencionada con anterioridad.

Un ejemplo más de la prostituta/mujer fatal se encuentra la cinta alemana *El ángel azul* (1930), dirigida por Josef Von Sternberg, en la que Marlene Dietrich interpreta a Lola-Lola, una bailarina de cabaret que con su erotismo y sensualidad enamora a los estudiantes de un colegio e incluso a un profesor, al grado de conducirlo a la humillación.

*El oficio más viejo del mundo*, codirigida por Jean Luc Godard y Mauro Bolognini en 1967, presenta un tono mucho más cómico en donde a través de cinco historias se da una visión de la inteligencia de las prostitutas para sacar ventaja de los hombres que tan asiduamente las frecuentan.

A la mujer fatal se le considera con dicho calificativo negativo porque transgrede un modo de ser y casi siempre implica algún tipo de infelicidad y desgracia. “Con su encanto, su perfidia, su atractivo, su perversidad, o su irresistible poder de seducción convierte a los hombres en peles dispuestos a todo por ellas”<sup>87</sup>.



Lola- Lola (Marlene Dietrich) en *El ángel azul* 1930)

---

Ciudad de México en las áreas de Licenciatura y Posgrado. Sus publicaciones versan sobre cine, performance o arte y en su mayoría son artículos y ensayos.

<sup>87</sup> Juana Gallego, *op. cit.* p. 34.

### 2.3.2 La prostituta desarraigada

Respecto a los personajes de prostituta del cine mundial, Juana Gallego dice que en su mayoría hay una separación de la familia. Las prostitutas fílmicas “están desarraigadas, perdidas, solas, alejadas de todo vínculo familiar”<sup>88</sup>. En ocasiones ese alejamiento justifica la inserción de la mujer en la prostitución.



Songlian (Gong Li) en *La linterna roja* (1991)



Vivian (Julia Roberts) en *Pretty woman* (1990)

---

<sup>88</sup>*Ibid.*, p. 158.

Sin duda todas provienen de algún núcleo social, pero no existe afecto ni preocupación de ninguna de las partes. Bajo ese mutuo desentendimiento cita algunas películas como *La viaccia* (1961) de Mauro Bolognini, *Irma dulce* (1963) dirigida por Billy Wilder, *La gata negra* (1962) de Edward Dmytryk y *Pretty woman* (1990) dirigida por Garry Marshall.

Además, podrían agregarse *La linterna roja* (1991) de Zhang Yimou y *Taxi driver* (1976) dirigida por Martin Scorsese, en las cuales el entorno familiar influye en la decisión de los personajes en dedicarse a la prostitución, por ejemplo, los conflictos con los padres, como ocurre en *Taxi Driver*.

### **2.3.3 La prostituta sacrificada**

También existe la prostitución como una forma de sacrificio por la familia—como se hablará en las páginas sobre cine mexicano—, por motivaciones de carácter económico que podrían colocar a la mujer prostituta como heroína, pero a la vez como un ser inferior, tal es el caso de *Osaka Elegy* (1936) del director japonés Kenji Mizoguchi. En esta película, a falta de alternativas Ayako, la protagonista, acepta las insinuaciones de su jefe para saldar las deudas de su padre y pagar la colegiatura de su hermano mayor, lo cual traerá sufrimiento y repudio familiar.<sup>89</sup>

### **2.3.4 La prostitución por placer / doble vida**

*Belle de jour* (1967) de Luis Buñuel forma parte de las películas que exploran la sexualidad y deseo femenino en el mercado del sexo. Esta cinta presenta a Séverine, una mujer sin dificultades económicas, pero con una gran curiosidad respecto a su sexualidad, hasta ahora inexplorada dentro del matrimonio. Al igual que en otras cintas producidas en los sesentas y setentas, el director cuestiona algunas convenciones sociales, por ejemplo, la satisfacción sexual femenina fuera del matrimonio a través de la prostitución en un elegantísimo burdel, no precisa-

---

<sup>89</sup>David Azar, Cultura Colectiva, “Prostitución en pantalla: el primer oficio en el último arte”, 15 de abril de 2015, [en línea], URL:<http://culturacolectiva.com/prostitucion-en-pantalla-el-primer-oficio-en-el-ultimo-arte/>, [consulta: 10/ junio /2017.]



Séverine (Catherine Deneuve) en *Belle de jour* (1967)



Valerie (Belén Fabra) en *Diario de una ninfómana* (2006)

-mente como una forma de obtener ingresos sino placer que el personaje de prostituta sobrelleva bajo una doble vida.

La línea del placer sexual a través de la prostitución se repite en la cinta española *Diario de una ninfómana* dirigida por Christian Molina en 2006. Como su nombre lo

indica, se trata de una mujer adicta al sexo quien para satisfacer plenamente sus deseos consigue trabajo como prostituta de lujo<sup>90</sup>. No se trata de una actividad desempeñada por motivos económicos y tampoco hay ataduras morales —al igual que en *Belle de jour*, *La calle de la media luna*, etcétera—. No obstante, dentro de la trama, Valerie, la protagonista, “pronto se da cuenta de que el sexo por propio placer y el sexo pagado no tienen el mismo sabor, porque se introduce un elemento con el que ella no había contado: el poder del que paga.”<sup>91</sup>

Dentro de esta subdivisión se incluye la doble vida que implica el sexo servicio. Dicha situación presente en la cinta de Buñuel se asemeja a *La calle de la media luna* (1986), dirigida por Bob Swaim, en la que una bella filósofa quiere mejorar sus ingresos y consigue trabajo como prostituta de lujo. Esa separación entre las aspiraciones personales y el oficio de la prostitución como trampolín económico se presentan de igual forma en *Chicas de nueva York* (1986), cinta de producción independiente dirigida por Lizzie Borden.

### **2.3.5 La prostituta violentada.**

Como última vertiente se encuentran los personajes prostibularios físicamente violentados, por ejemplo, *En la puta vida* (2001), producción uruguaya dirigida por Beatriz Flores Silva en la que para sacar adelante a su familia Elisa entra a trabajar como prostituta y lejos de su natal Montevideo sufre violencia y maltrato tanto de un proxeneta como de quienes rodean el ambiente en que se desenvuelve.

Dentro de la historia del cine mundial, las cintas que abordan la prostitución tienen dos momentos clave, siguiendo la perspectiva de Juana Gallego. Hasta antes de la década de los cincuenta, la prostituta era vista como mujer caída, con cierta compasión, como víctima de su propia situación y destino, por ejemplo, dificultades económicas. En adelante la prostituta cinematográfica fue merecedora de malos

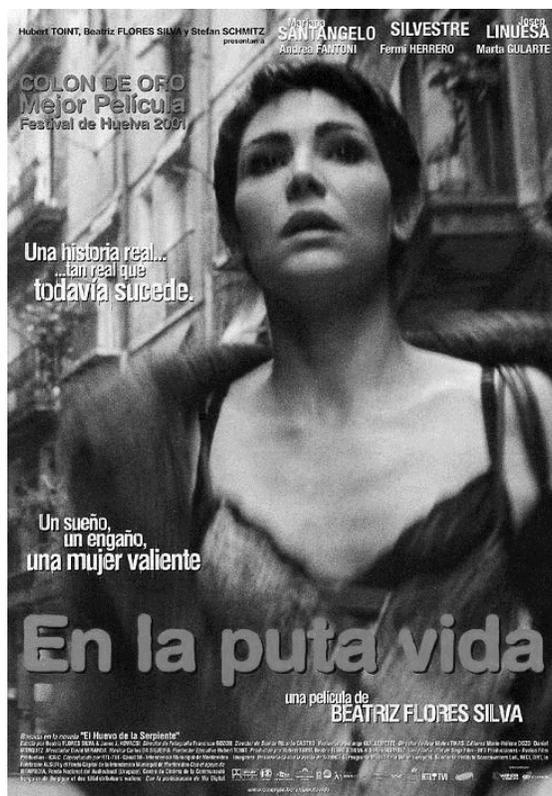
---

<sup>90</sup> Totalmente alejada del tema de prostitución pero en relación al placer femenino se puede mencionar *Nymphomaniac* (2013) de Lars Von Trier. Dicha cinta presenta a Joe y la forma en que intenta de satisfacer sus deseos e impulsos sexuales. Es una búsqueda por el placer.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 25.

tratos, incluidos la violencia física o la muerte y las escenas de sexo se tornaron más explícitas e incluso agresivas.<sup>92</sup>

Pareciera que se trata de un personaje que al transgredir de alguna forma el universo que la rodea, por ejemplo, el aspecto moral o del “deber ser”, forzosamente debe afrontar una serie de obstáculos que le impiden llegar a su objeto de deseo y lo colocan en un nivel inferior, como una forma de castigo.



Cartel publicitario de *En la puta vida* (2001)

La representación binaria del personaje femenino también está presente en el cine mexicano, particularmente a través del personaje prostibulario que incursionó desde principios del siglo pasado, casi siempre bajo los cánones del melodrama que plantea a la mujer en el camino de la prostitución, presa de su propio destino y víctima de sus circunstancias, como un tipo de mujer indecente, deshonesto, fuera del “deber ser” y que poco a poco definiremos a lo largo de las páginas siguientes.

---

<sup>92</sup>*Ibid.*, p. 150.

En el cine mexicano el personaje prostibulario se presenta casi siempre a lo largo de un proceso de degradación, antes de introducirse en la prostitución en la que desconoce su sexualidad y belleza (indudablemente siempre presente).

Asimismo, en este proceso de degradación se convierte en víctima porque de alguna forma sus circunstancias la dejaron sin más opción que lo inimaginable: la prostitución como medio de vida. La mayoría de las veces el oficio se plantea como escapatoria de la pobreza porque al menos en un número considerable de los filmes las mujeres parecen no tener preparación o capacidad para sobrevivir en otro tipo de trabajo.

En este sentido, al estar insertas en el género del melodrama, las prostitutas cinematográficas guardan ciertas bondades e incluso se sacrifican a costa de su propia felicidad, rara vez experimentan placer sexual en su oficio y en cambio son prisioneras de un constante sufrimiento que de alguna manera las hace pagar la transgresión que cometieron por diversos motivos. De alguna forma ese sufrimiento termina por expiar su comportamiento.

#### **2.4 El melodrama nacional: madre vs prostituta.**

El presente apartado busca adentrarse en el cine mexicano y el género del melodrama, para evidenciar la disparidad entre dos personajes interrelacionados: la madre, personaje honesto y cabal en el cumplimiento del “deber ser”; y la prostituta, existente transgresor a las normas morales aceptadas y ajeno a la idea pulcra de la familia que el cine mexicano cobijó hasta antes de la década de los 60’s.

El cine se puede comprender como “un medio de relación y conocimiento indirecto a través de imágenes y llamados a la emoción humana”<sup>93</sup> e incluso un particular medio de expresión artística. Como señala Pierre Sorlin<sup>94</sup>, las posibilidades expresivas del cine superan el mero registro de fenómenos de la vida real.

---

<sup>93</sup> Francisco Gomezjara, *Sociología del cine*, SEP Diana, México, 1987, p. 167.

<sup>94</sup> Pierre Sorlin, “Filme e ideología”, en *Sociología del cine. La apertura para historia del mañana*. México, FCE, 1985, p. 169-170.

En las películas, el realizador conserva sólo los elementos del mundo exterior que quiere mostrarnos en el universo que en sí es el filme. Se trata de formas de representar aspectos sociales, pero no necesariamente de imitar la realidad tal cual. El cine transmite mensajes basados en ideas y valores dominantes, por ejemplo, en relación al nacionalismo, la moral o las instituciones.

Las industrias cinematográficas presentan ciertas imágenes como parte de la narración. Algunas veces recurren a arquetipos o representaciones abstractas de comprensión colectiva, otras presentan estereotipos, es decir, concepciones limitadas, parciales o cerradas de cómo es o cómo debería ser el comportamiento o apariencia de una persona, la cual suele ser reduccionista ante la complejidad que constituye a los individuos. Entre los estereotipos que podrían mencionarse en el cine mexicano se encuentran el charro, el indígena, el comediante, la mujer-madre, la prostituta e incluso el Don Juan.

Como se dijo anteriormente, las imágenes en movimiento, junto con los encuadres; iluminación, personajes, escenarios y montaje que las constituyen guardan relación con las sociedades en las que surgen o a las cuales representan. Esas imágenes expresan esquemas culturales, valores y atributos que el público identifica en la sala de exhibición, según corresponda o no con una representación de su sociedad.

Los estereotipos que representan la figura femenina se mantienen vigentes gracias al espectador que “paradójicamente permite la identificación porque en el proceso de recepción se reconocen algunos de sus atributos, algunos elementos, lo que forma parte de la propia vida, real o imaginaria.<sup>95</sup> Estas concepciones se reproducen en la medida que el público concuerda con la visión o que el celuloide pone frente a sus ojos.

El estereotipo es un recurso fílmico que implica la simplificación de las características de los roles representados, sea por omisión, por reducción o por medio de la simple deformación. Un estereotipo tiende, una vez introyectado, a fortalecerse, repetirse, inducir (...) A diferencia del arquetipo, el estereotipo no

---

<sup>95</sup> Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 75.

implica ninguna lucha sino que reduce el universo a una perspectiva lineal. (...) Un estereotipo simplifica lo complejo y otorga un orden fijo ahí donde hay variación y lucha. Es un elemento necesario en el lenguaje cinematográfico.<sup>96</sup>

El carácter arquetípico puede presentarse en personajes melodramáticos como la madre amorosa apegada al deber ser y las prostitutas del cine mexicano. El melodrama se originó durante el siglo XIX en Francia e intenta despertar emociones positivas y negativas mediante la personificación de éstas y con las que el espectador sienta cierta identificación, ya sea empatía o repulsión hacia los personajes que las representan.<sup>97</sup>El objetivo de este género es conmover fácilmente al espectador mediante situaciones y personajes.

Según Bentley, un texto melodramático debe generar dos sentimientos llevados a sus límites: alegría y tristeza, hasta llevar al espectador al llanto. A esta forma de conmover “se le puede considerar como la catarsis del hombre común del melodrama popular por encima de sus notorias pretensiones morales.”<sup>98</sup>

Es común que el espectador experimente cierto temor o piedad, producto de la catarsis<sup>99</sup>, como parte de la identificación con el héroe que enfrenta todo tipo de contrariedades; a veces exageradas, que se justifican porque tienen la intención de producir emociones. “La exageración solo resulta tonta cuando no responde a un sentimiento. La intensidad del sentimiento justifica la exageración formal del arte (...).”<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>97</sup> Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática: estructura y cánones de los 7 géneros*, 5a. ed., México, Escenología, 2004, p. 200-203.

<sup>98</sup> Eric Bentley, *The life of the drama*, México, Paidós, 1985, p. 187.

<sup>99</sup> Se considera a la catarsis como aquello que ocurre al espectador cuando se pone en los zapatos de alguno de los personajes y momentáneamente experimenta más o menos las mismas emociones, de manera que al terminar una película, obra de teatro o cualquier texto narrativo, mira a la distancia lo que pudo haberle ocurrido a él en la vida real, pero que al tratarse de una ficción, es una experiencia liberadora. Aristóteles, *Poética*, México, UNAM, 1946, p. 73.

<sup>100</sup> Xavier Robles, *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010, p. 192.

Entre las figuras más frecuentemente empleadas por el melodrama mexicano se encuentran la madre y la prostituta. Dentro de la naturaleza de la madre están implícitos la bondad y el heroísmo. Ella lucha contra la adversidad, defiende a la familia y personifica el mundo del “deber ser”. Ejemplos en el cine nacional sobran como *Una familia de tantas* (1948) y *Corona de lágrimas* (1968) dirigidas por Alejandro Galindo; *Cuando lo hijos se van* (1941) de Juan Bustillo Oro; *Los tres García* (1946) dirigida Ismael Rodríguez; *No basta ser madre* (1937) de Ramón Peón y *Madre querida* (1935) de Juan Orol.

La mujer prostituta —también la mujer fatal— se contrapone a la madre que personifica y reproduce el mundo del “deber ser” en primera instancia porque lo transgrede y ello la conduce al exterior de él, hacia todo lo considerado inmoral como la sexualidad. En segundo lugar y como se dijo anteriormente, la prostitución encara al matrimonio porque no busca la reproducción, sino el placer.

Los personajes melodramáticos como los antes citados siempre poseen buenos sentimientos e intentan alcanzar objetivos igualmente positivos, evidentes y claros para el espectador. Sin embargo, deben enfrentar las adversidades de su contexto, conflictos personales, problemas económicos, de salud o prejuicios sociales. Sus errores se justifican por las propias circunstancias, lo cual los convierte en víctimas de las fatalidades que se atraviesan en su camino y “los obligan a sufrir cambios de fortuna y desventura.”<sup>101</sup>

Según la teoría del melodrama de Silvia Oroz, Licenciada en Cinematografía y Maestra en Comunicación, dentro del cine latinoamericano se presentan seis prototipos femeninos o modelos primarios de representación: la *madre*, la *hermana*, la *novia*, la *esposa*, la *mala y/o prostituta* y la *amada*. Los cuatro primeros permanecen en el orden doméstico, el cuidado y unidad familiar que implica resguardar la educación, las normas, la virginidad: lo debido. “Son los relacionados

---

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 153.

con la fragilidad, ya que se confinaron al universo de lo privado con el objeto de defenderlo.”<sup>102</sup>

Por el contrario, la mujer mala y/o prostituta es aquella que no cumple con esas normas consideradas aceptables, desafía la moral y algunas otras construcciones sociales, se antepone por encima de los demás, es ruin y ambiciosa. Particularmente en el cine mexicano estos prototipos se reducen a la mujer buena y la mujer mala.

“El cine mexicano es consecuente con los mecanismos de la cultura católica tradicional y con el sistema binario de pensamiento”<sup>103</sup> , por esa razón la representación de la mujer buena y mala tiene su equivalente con María y Eva de esa misma religión. La oposición entre madre y prostituta se plantea por varios investigadores de cine como Silvia Oroz, Julia Tuñón, Jorge Ayala Blanco y los escritores Salvador Elizondo y Carlos Monsiváis. Esta investigación retoma dicho binarismo para esclarecer la manera en que se construyó el personaje prostibulario en cuestión hasta antes de la década de los 60’s.

*La madre* o “mujer buena” es obediente, amorosa, sumisa, capaz de sacrificarse y no cuestionar el sistema de valores en el cual se desenvuelve ni las normas que está obligada a seguir, por ello es reconocida y exaltada, como ocurre con el personaje de esposa y madre. Este prototipo es fuente de vida, personificación de la moral, madre abnegada que se sacrifica y cuyos atributos representan el precepto del “deber ser”.

El prototipo de madre amorosa se estereotipa en la medida que representa las cualidades maternas concebidas como ejemplares y necesarias para resguardar el bienestar y la unidad de la familia del celuloide. Es un personaje frágil y por tanto inferior, digno de veneración que se enaltecen con su entrega incondicional y cumplimiento cabal del “deber ser” asignado. Éste implica renunciar a los deseos e

---

<sup>102</sup> Silvia Oroz, *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*, México, UNAM, 1995, p. 70.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 80.

intereses propios, que no contemplen el cuidado del hogar y los hijos, “lo ideal es existir para otros.”<sup>104</sup>

“En el cine mexicano el sentimiento amoroso se muestra como parte de la naturaleza femenina”<sup>105</sup>. La búsqueda de la realización amorosa entre hombre y mujer resulta una forma de generar identificación con el público. Tiene su punto de ascenso en el acto matrimonial, en la fundación de la familia y más puntualmente, en el “hogar” que brinda protección y refugio a quienes lo habitan.

Dentro de la familia cada uno de los miembros desempeña un rol fundamental para asegurar la permanencia y estabilidad del núcleo social, “(...) ámbito aislado y seguro, con una fuerte presencia del padre, que cumple con los roles de proveedor y regente, la madre, centrada en sus roles nutricios y de reproducción, y de los hijos en actitud de sumisión y aprendizaje (...)”.<sup>106</sup>

La mujer se representa en imágenes cinematográficas con los atributos antes mencionados, cabe aclarar, en ocasiones se consideran virtudes o defectos que no tendrían razón de ser sin su contraparte, y que no necesariamente deben existir en la realidad.

El segundo tipo de mujer que en la iconografía cristiana equivale a Eva, *la mujer mala y/o prostituta*, retomando la perspectiva de Silvia Oroz, es lo opuesto al prototipo anterior porque permanece fuera del espacio privado, implica peligro porque se le relaciona con el placer sexual, el erotismo y en general un comportamiento contrario a la moral y la autoridad.

La prostituta del celuloide es capaz de cuestionar ese sistema de normas y valores —a veces de forma inconsciente—, no permite que otros pasen por encima de ella, busca cumplir su voluntad, no le interesa cumplir con el rol materno pero sí ejercer su sexualidad y sacar ventaja de ella, tal es el caso de la devoradora y en algunos casos la prostituta.

---

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p. 226.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 102.

<sup>106</sup> *Ibíd.*, p. 134.

A este prototipo “se le considera inferior y constituye un mal ejemplo (...) La *mala y/o prostituta* representan una forma de rebeldía femenina dentro de los patrones patriarcales”.<sup>107</sup> El personaje prostibulario no pertenece al ámbito familiar; privado, no lo resguarda ni honra sino que lo deja atrás y con ello todas sus normas, su trayectoria ya no implica reconocimiento, sino repudio y exclusión.

Tanto *Santa* (1918) de Luis G. Peredo como la versión sonora y otras cintas posteriores como *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler o *Aventurera* (1949) de Alberto Gout, plantean la interioridad o conflicto humano en condiciones de adversidad, es decir, convenciones del género melodramático. En estos filmes la prostituta comete los más grandes “errores” y como consecuencia —porque siempre las hay— existirá un castigo que tendrá que pagar para poder regresar al mundo del “deber ser.”

El melodrama encuentra en la familia el escenario idóneo para exacerbar la lucha entre el bien y el mal. “La familia mexicana es el universo limpio y honesto; numerosa, católica y temerosa de Dios (...) La sexualidad es cosa de perdidas, impensable para las hijas y las madres, sencillamente la desconocen”<sup>108</sup>. Nótese la limitación, la imposibilidad de puntos medios, solo la existencia de maldad y bondad, una visión excluyente que limita al universo de los existentes a esas posibilidades binarias que bien recuerdan las representaciones de Eva y María.

Dentro del prototipo de prostituta pueden existir submodelos de representación a manera de tipos, apunta Silvia Oroz, dentro de los cuales se considera a la mujer fatal o devoradora y la rumbera, perspectiva que esta tesis retoma para proponer una serie de tipologías en las sucesivas páginas.

Los prototipos no permanecen estáticos, “tienen relación en un espacio y tiempo determinado, ya que simbolizan valores de una época determinada”<sup>109</sup>, de ahí la posibilidad que la construcción del personaje prostibulario se modifique en función

---

<sup>107</sup> *Ibíd.*, p. 71.

<sup>108</sup> Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 138.

<sup>109</sup> Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 92.

del grado de identificación que el espectador establece con el universo presentado en la cinta, en este caso, el sistema de valores vigentes, la representación de la prostituta y la propia sexualidad.

Otro factor que propicia cambios en la forma de representar el trabajo sexual son los criterios de censura, por ejemplo, al mostrar encuentros sexuales o el cuerpo desnudo de forma explícita. También es relevante tomar en cuenta las intenciones expresivas propias de una generación, por ello es oportuno proponer una tipología más cercana a la óptica del siglo XXI.

Es fundamental tener en cuenta que la función social del melodrama es “educar” al espectador bajo los valores del sistema en que se produce el texto narrativo, ya sea novela, escenificación o filme dentro de cuyo universo posible, “‘perverso’ es toda persona que no encaje en los valores del sistema”<sup>110</sup>.

Una cinta moral se considera tal porque en ella “triumfa lo debido y no lo deseado, incluye una serie de concepciones de lo que es ser hombre y mujer (...)”<sup>111</sup>. No debe extrañar que en la mayoría de cintas de prostitutas sea necesaria una construcción dramática aleccionadora encargada de recordarle al espectador que la conducta del personaje central —opuesta a la moral— es resultado de una grave falta, por lo que irremediablemente la culpa y el sufrimiento lo harán reivindicarse o alcanzar el perdón y la virtud.

El cine moral no puede aceptar que la contraparte de la mujer maternal, buena y honesta, la mujer prostituta —mujer sexuada—, obtenga ventaja de la fuerte atracción que ejerce sobre el género masculino. De la misma forma no puede aceptar que ejerza la prostitución de forma gozosa o deje atrás el conflicto moral y vea su trabajo como cualquier otro.

Las mujeres prostitutas tienen mayor peso en pantalla que las mujeres honestas porque cuestionan aspectos morales y se les presenta con elementos

---

<sup>110</sup>Xavier Robles, *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010, p. 256.

<sup>111</sup>Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, OCAEANO, CONACULTA, Cineteca Nacional, México, 2004, p. 238

atractivos para la audiencia como son los vistosos atuendos, atrevidos bailes; movimientos corporales con los que denotan erotismo y sensualidad, señala Alberto Cabañas<sup>112</sup>, idea que se desarrollará más adelante.

#### **2.4.1 La incomprensión del deseo.**

La representación de motivos eróticos o alusivos a la sexualidad; a la mujer sexuada ya sea a la devoradora o a la prostituta, se aborda a través del celuloide tanto como un recurso de mercado como una inquietud generacional. Las prohibiciones en cuanto a la libertad sexual son universales. En general las sociedades normalizan algunas restricciones como el ocultamiento de los genitales, la prohibición a la desnudez e incluso la secrecía con que ocurren los encuentros sexuales.<sup>113</sup>

La religión cristiana degrada la libertad sexual y al erotismo con sus prohibiciones, hasta volverlos aspectos impuros dentro de la vida del hombre que se rige bajo los preceptos de dicha creencia y niega o reprime los instintos que por naturaleza son inherentes a él.

El erotismo tiene implícita la sexualidad en un sentido opositor porque “la transforma y la desvía de su fin, la reproducción.”<sup>114</sup>En cambio, el erotismo persigue el placer, la belleza y el objeto del deseo. Al respecto, Georges Bataille dice que una forma de iniciación de la vida sexual de los hombres es a través de la búsqueda del objeto del deseo en la mujer.<sup>115</sup>

El erotismo se define culturalmente y su concepción es diferentes para hombres y mujeres. “En general el erotismo masculino es más visual, más genital. El femenino más táctil, muscular y auditivo, más ligado a los olores, la piel y el contacto.”<sup>116</sup> La mujer y su desnudez revelan cierta belleza y a su vez se opone a la normalidad de las prohibiciones, según Georges Bataille. Bajo esta perspectiva, la mujer y su desnudez son objeto del deseo para el sexo masculino. Entre más bella sea la mujer

---

<sup>112</sup> Alberto Cabañas Osorio, *op. cit.*

<sup>113</sup> Georges Bataille, *El Erotismo*, TusQuets, México, 1997, p. 54.

<sup>114</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 16.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>116</sup> Francesco Alberoni, *El erotismo*, España, Gedisa, 4ta edición 1994, p.11.

más exacerba los instintos y la posibilidad de transgredir las prohibiciones, por eso es más deseable.<sup>117</sup>

En *Erotismo, violencia y política en el cine*, Gabriel Careaga dice que a partir de los sesenta se liberó la moral puritana judeocristiana y no sólo entre los jóvenes “aparecieron formas de comportamiento erótico rebelde como por ejemplo los desnudos y la pornografía en el cine.”<sup>118</sup> Se trata de alusiones a la sexualidad a través de la desnudez del cuerpo, una sexualidad que durante siglos estuvo “reprimida y frustrada”<sup>119</sup> y vagamente encuentra un tamiz por el cual manifestarse.

Al respecto, Octavio Paz, Premio Nobel de Literatura en 1990, considera que la generación de 1968 dejó por herencia cierta libertad erótica, misma que el propio sistema y los poderes económicos se han encargado de mercantilizar provocando la *degradación del erotismo*, la cual se da en el momento en que la imagen y el cuerpo, es decir la pornografía y la prostitución se vuelven lucro o forma de explotación para el capitalismo.

Según la perspectiva de Gabriel Careaga, quien retoma a Herbert Marcuse, el erotismo “es una forma de encontrar el cuerpo para convertirlo en un instrumento de placer y de plenitud. Es la expresión de la afirmación de la dialéctica, de la aspiración amorosa, de la creciente receptividad de la sensualidad.”<sup>120</sup>

La presente investigación considera que el erotismo existe en todas las sociedades. Supera la necesidad reproductiva y persigue sensaciones de placer evocadas a través del cuerpo humano. El erotismo no se limita a la desnudez del cuerpo ni la carnalidad del acto sexual. Como señala el escritor Andrés de Luna en su libro *Erótica*<sup>121</sup>, implica también la provocación de los sentidos y las emociones

---

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 149.

<sup>118</sup> Gabriel Careaga, *Erotismo, violencia y política en el cine*. Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1981, p. 100.

<sup>119</sup> *Ibíd.*, p. 101.

<sup>120</sup> Gabriel Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México, Editorial Océano, S.A., 8va edición 1986, p. 99.

<sup>121</sup> Andrés de Luna, *Erótica*. La orilla del deseo, México, 2003, Ensayo, TusQuets, p. 55-68.

a través de olores, sonoridades u objetos insertos en una atmósfera específica, cuyos elementos en conjunto elevan la condición humana.

La representación del cuerpo femenino desnudo a través de las imágenes del celuloide es un acercamiento ramplón al erotismo, porque descuida los otros resquicios que componen el universo erótico. Por otro lado, esas imágenes que sugieren la exaltación de la belleza femenina a través de prendas de vestir con transparencias o prominentes escotes son más bien un incentivo que mercantiliza de manera burda el cuerpo y el deseo frente al espectador.

Dentro del cine mexicano “hablamos de erotismo siempre que un ser se conduce de manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales.”<sup>122</sup> Entonces, un personaje cinematográfico que ejerce un comportamiento sexual alejado de las normas que la sociedad ha determinado aceptables, honestas y apegadas a la moral, también será considerado erótico, más aún en la medida que a través de las imágenes muestre cierta conducta o partes del cuerpo que exacerben el deseo, por esa razón las prostitutas representadas en la cine pueden considerarse como un intento de aproximación erótica.

Dicha perspectiva se desarrolla en “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”<sup>123</sup> artículo en el que Salvador Elizondo, escritor y estudioso del cine, observó un marcado temor de la sociedad mexicana en cuanto al erotismo y la sexualidad de la mujer. Asimismo, el autor considera que una forma moralizante y por tanto errada de representar estas inquietudes fue mediante la representación del cuerpo femenino y la sexualidad ejercida principalmente en la prostituta del celuloide.

Como parte de un prototipo, la construcción del personaje prostibulario sigue varias constantes desde el auge hasta el ocaso del cine mexicano, con sus respectivas modificaciones, respecto a las cuales se hará una breve recapitulación

---

<sup>122</sup> Georges Bataille, *op. cit.*, p.115.

<sup>123</sup> Salvador Elizondo, “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, *Nuevo Cine*, núm. 1, México, abril de 1961, p. 4.

en las hojas subsecuentes con el fin de identificar los tipos de prostitutas que engloben características afines.

## 2.5 La “vida galante” en el cine mexicano.

Este apartado pretende llevar a cabo un recorrido a través de las cintas sobre prostitución más representativas a fin de proponer un cuadro que englobe cuatro tipos de prostitutas con sus respectivos rasgos en común. Dicha propuesta será posible gracias al método tipológico propuesto por Josiah Heyman a partir de los “tipos ideales” de Max Weber<sup>124</sup> que consiste en seleccionar características similares y repetidas de un objeto de estudio y agruparlas para generar un análisis, en este caso, conocer cómo se construye el personaje prostibulario previo a los años 60’s.

El personaje prostibulario en el cine mexicano tiene su antecedente en 1918, cuando se realizó la primera adaptación de la novela *Santa* de Federico Gamboa de forma silente. Desde entonces y hasta 1976 se registraron al menos 62 cintas alusivas a la prostitución <sup>125</sup>. A la distancia, estas películas y su aceptación por el público permiten intuir cómo veía la sociedad mexicana del siglo pasado a la prostitución, cuáles eran los estigmas, el grado de desaprobación y exclusión hacia este sector, todo ello producto de una serie de aspectos culturales como la moral y la sexualidad. Por razones de practicidad y tiempo, como ya se dijo, se hablará sólo de los metrajes más destacados.

La primera adaptación cinematográfica de la novela de Gamboa es un caso verdaderamente excepcional porque su traslado al cine contribuyó a configurar la construcción de la prostituta en otras cintas como *La mujer del puerto* (1936), *Salón México* (1948) y *Aventurera* (1949), por ello se considera pertinente contextualizar la obra y su autor.

---

<sup>124</sup> Marina Ariza y Laura Velasco (coord.), *Métodos cualitativos y su aplicación empírica: por los caminos de la investigación sobre migración internacional*, UNAM, México, 2015, p. 419-426.

<sup>125</sup> Francisco Gomezjara, *Sociología de la prostitución*, México, Distribuciones Fontamara, 1894, 3ra edición, p. 50.

Federico Gamboa (Ciudad de México, 1864-1939) es considerado junto con Ángel de Campo uno de los principales representantes del naturalismo mexicano. A sus manos llegaron las obras de los principales representantes europeos del realismo y el naturalismo como Honoré de Balzac, Charles Dickens, Benito Pérez Galdós y Emile Zola; por lo que “vieron en ellos modelos a seguir tanto en los temas como en los tratamientos de la nueva realidad contemporánea”<sup>126</sup> de finales del siglo XIX.

El arte y la cultura europea se hicieron presentes en el país una vez que Porfirio Díaz tomó el poder en 1877; pues su gobierno se empeñó en implantar una doctrina filosófica gestada en Francia: el positivismo. Dicho paradigma consistía en una plena y absoluta confianza en la ciencia como único camino hacia la modernidad y el orden social. “El positivismo implantado desde la época de Gabino Barreda tiñó todo el pensamiento filosófico y el adelanto científico y tecnológico de esta época.”<sup>127</sup>

Durante la dictadura de Porfirio Díaz las medidas de desarrollo económico permitieron activar sectores industriales, como el minero y el textil, y modernizar las principales ciudades con medios de comunicación acordes a los avances tecnológicos de su época, sin embargo, dicha modernización tenía su contrapunto en las medidas represoras y violentas en contra de todo tipo de oposición, censura, una falsa democracia manifiesta en la reelección y el empobrecimiento de algunos sectores populares.

La proximidad con que algunos escritores mexicanos como Ángel de Campo y Emilio Rabasa veían las transformaciones y problemáticas sociales; sumado a la influencia de los novelistas europeos ya citados, fueron factores clave para que los primeros buscaran reflejar la realidad de la manera más “objetiva” posible, científicamente, a partir de minuciosas descripciones.

---

<sup>126</sup>Ernesto De la Torre Villar, citado por Josefina Chohén *et al.*, en *La literatura mexicana e hispanoamericana*, Segunda reimpresión, Publicaciones Culturales, México, 1992, p. 166.

<sup>127</sup>*Ibid.*, p. 163.

“El afán documental de los Goncourt (Edmond y Jules) fue el origen del naturalismo, la Escuela de los Anales y el reportaje”<sup>128</sup>, pero fue Emile Zola quien de acuerdo con Josefina Chorén teorizó al respecto en *La novela experimental* (1880) y *Los novelistas naturalistas* (1881). El naturalismo insistía en un método propio; es decir, una rigurosa descripción de los aspectos observables de la vida real, así como la constante documentación de fuentes bibliográficas y hemerográficas.

Como se ha señalado en páginas anteriores, tanto a Rabasa, de Campo y Gamboa estaban interesados en describir científicamente su cotidianidad (al estilo naturalista) y las mujeres trabajadoras eran parte de su acontecer; sin embargo, fue éste último escritor quien dentro de la literatura mexicana habló por primera vez de una prostituta, quizá por su cercanía con el naturalismo y en general con algunos artistas europeos que mostraban a dicho personaje femenino como uno de los temas frecuentes en sus obras, por ejemplo, Émile Zola, Paúl Cézanne, Bernard Degas, Toulouse-Lautrec y Edouard Manet.

José Emilio Pacheco retoma a Álvaro Uribe en su *Recordatorio de Gamboa* y señala que el mérito del autor de *Santa* está presente desde una de sus primeras publicaciones, un libro de novelas cortas, titulada *Del natural* (1899) por abordar una cuestión poco sonada: la sexualidad en la época porfiriana. En dicha publicación Gamboa describe temas como el adulterio, el travestismo, los inicios de menores de edad en la prostitución y “los peligros que acechaban a las primeras mujeres que trabajaban en oficinas públicas.”<sup>129</sup>

El autor de *Santa* y *Del natural* “se afirma como la vanguardia del naturalismo mexicano; prácticamente un representante de Zola en el país”<sup>130</sup> cuya obra fue una gran influencia además de la del chiapaneco Emilio Rabasa. En sus novelas Gamboa intentaba recrear aspectos de la vida cotidiana a partir de las anotaciones de sus diarios; sin embargo, Álvaro Vázquez considera que estas se alejan del

---

<sup>128</sup>José Emilio Pacheco, “Mi diario (1892-1939), Federico Gamboa y el desfile salvaje”, *Letras libres*, México, núm. 2, febrero 1999. p.16.

<sup>129</sup>*Ibid.*, p. 26.

<sup>130</sup>*Ibid.*, p. 27.

naturalismo en la medida que el juicio del propio autor pretende ser una instrucción social, una carga moralizante y aleccionadora que termina por “endulzar la crudeza inicialmente descrita”<sup>131</sup> contraria al estilo francés, y poco a poco se incorporó al discurso conservador de mediados del siglo XX.

“Gamboa entendió que la clave literaria para la descripción de este mundo estaba en la doble moral: en el contraste de actitudes de quien se desenvuelve entre la tensión ejercida por el mundo del deseo y la aspiración a la vida `decente’”<sup>132</sup>. Esa inquietud de la sociedad mexicana por el deseo fue el factor que desde su primera edición en 1903 hizo de la novela *Santa* una de las más vendidas y en años posteriores dio certidumbre a los productores de cine respecto al posible éxito que la adaptación de dicha obra tendría en taquilla.

Desde sus inicios la industria cinematográfica nacional supo aprovechar “la recreación y condena del mundo del deseo”<sup>133</sup>; ubicado dentro del gusto del público y presente en el prototipo de la mujer caída, primero de forma silente en la película de 1918 dirigida por Luis G. Peredo; después, con las sucesivas adaptaciones sonorizadas como la de 1931. En adelante, otros personajes prostibularios del melodrama mexicano corrieron con una suerte similar a la de la joven Santa que a continuación serán expuestos.

### **2.5.1 La prostituta y sus constantes. Propuesta tipológica.**

La fase de recepción de la novela *Santa* publicada por el escritor Federico Gamboa en 1903, despertó la inquietud de las y los lectores hacia el mundo del deseo y ello la convirtió en un *best-seller*. La popularidad de dicha narración literaria era del conocimiento de Germán Camus, productor de origen español, y de Luis González Peredo, director y adaptador mexicano.

---

<sup>131</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>132</sup> *Ibíd.*, p.36-37.

<sup>133</sup> *Ibíd.*, p. 38.

En 1918 Peredo y Camus llevaron por primera vez a la pantalla grande la historia de Santa (Elena Sánchez Valenzuela), muchacha cegada por enamoramiento que entrega su virginidad a un militar, Marcelino (Fernando Sobrino) y luego del rechazo familiar no le queda más que la vida como prostituta.

### **2.5.2 La prostituta resignada (primer tipo).**

Existen tres versiones fílmicas posteriores a *Santa (1918)*. Todas ellas con el nombre homónimo de la novela de Gamboa. La primera de ellas producida en 1931, dirigida por Antonio Moreno, considerada inaugural del melodrama de prostitutas y también del cine sonoro en México gracias al sistema de grabación de sonido desarrollado por los hermanos Rodríguez. Las dos siguientes, con mucho menos éxito en taquilla, se produjeron en 1943 y 1968, dirigidas por Norman Foster y Alfredo B. Crevenna respectivamente, *remakes* de la versión de la década de los treinta y cuya trama es la siguiente.

Santa (Lupita Tovar) es una bella e ingenua joven que vive con su mamá y dos hermanos en el pueblo de Chimalistac. El estado de pulcritud cesa cuando ella se enamora de Marcelino (Donald Reed), un atractivo militar que sólo busca una aventura. Con su romance y la pérdida de la virginidad, Santa deshonra a su familia por lo que la expulsan de su hogar. En una feria local Elvira (Mimí Derba), la encargada de un prostíbulo, observa la belleza de la muchacha y le ofrece trabajo en la ciudad.

En contra de su propio pesar, pero como una manera de aceptar un castigo, Santa se entrega a “la mala vida” y se convierte en la favorita de los hombres que frecuentan el burdel, no sólo clientes sino también Hipólito (Carlos Orellana), el pianista ciego del lugar que vive secretamente enamorado de la joven. De igual forma el Jarameño (Juan José Martínez Casado), un torero español, se enamora de Santa y la convence de vivir con él, donde momentáneamente es feliz.

Sin embargo, el Jarameño descubre la traición de Santa con Marcelino y la echa. De regreso en el burdel las cosas dejan de favorecerle y enferma. En adelante Santa

se hunde en la miseria y pierde su belleza, cae en el alcoholismo y su enfermedad empeora al grado que no puede trabajar más. Queda al cuidado de Hipólito, que está dispuesto a sacrificar sus ahorros para que con una operación Santa venza el cáncer, pero ella muere en el quirófano.

Cabe aclarar que en *Aventura del cine mexicano* Ayala Blanco considera a dicho personaje el primero de cuatro prototipos, no obstante, esta tesis considera que el “prototipo” es en sí el personaje prostibulario y las variantes de este son tipos, según la teoría del melodrama expuesta anteriormente.

La cinta inaugural del cine sonoro contiene el *prototipo* de prostituta, alejada de la protección familiar por una transgresión al “deber ser”: la pérdida de la virginidad. Ya sea por el estrato social o por la falta de preparación, como señala la *Revista Fem*<sup>134</sup>, sólo puede subsistir como prostituta de un burdel.

Dentro del prostíbulo el personaje mantiene una serie de virtudes que recuerdan lo que es debido y aprobado. Santa es “la chica honesta que ha caído en desgracia por su pésima suerte, pero que nunca perderá una especie de pureza espiritual, que la conserva virgen, sincera, virtuosa, sumisa, aguantadora, devota, amable y sentimental”<sup>135</sup>.

Se trata de un personaje que mantiene una actitud expiatoria por sus pecados, se reconoce culpable por haber entregado su virginidad y deshonorado a su familia, por tanto ve el destino como una forma de purgar su falta. Paradójicamente Santa siente repulsión hacia los clientes y el hecho de ser prostituta es una forma de redimir sus errores. A pesar de tener la posibilidad de dejar el burdel y vivir junto al Jarameño, el destino la pone entre circunstancias más adversas, primero el alcoholismo, luego una enfermedad venérea que la consume.

En el burdel Santa es una muchacha elegante, única y deseada por todo cuanto pasa por el lugar. La exaltación de la belleza ocurre a través el cuerpo, la desnudez

---

<sup>134</sup> S/a, “Santa, un arquetipo de prostituta”, *Revista Fem*, México, Vol, 1, Núm.1, oct-dic, 1976.

<sup>135</sup>Jorge Ayala Blanco, “La prostituta”, *La aventura del cine mexicano*, Colecc. Cine-Club ERA, Ed. ERA, México, 1968, p. 109.

de algunas de sus partes y la ajustada vestimenta con transparencias, como la escena en la que porta una bata casi transparente y se contonea frente al espejo, en compañía de Hipólito.

Es preciso aclarar que en la década de los treinta no se habían mostrado imágenes semejantes en el cine y *Santa* (1931) plantea sutiles insinuaciones eróticas respecto a la sensualidad y deseo femenino evocadas principalmente a través del cuerpo femenino, que bajo la convención católica moralista sólo podía experimentar una prostituta de burdel.



Salvador Elizondo considera las versiones de 1918 y 1931 de *Santa* como *películas de prostitución profesional* precisamente por las insinuaciones eróticas a través del cuerpo del personaje en cuestión. Estas cintas presentan la “idealización, por medio de la moraleja de la prostituta, ese ser irresistiblemente atrayente y sin embargo vedado.”<sup>136</sup>

Arcady Boytler, director de origen ruso, llega a territorio nacional en 1931 junto con su esposa Lina Boytler. Tras dedicarse al teatro cómico y la exhibición de películas en la capital, debuta como director con *Mano a mano* (1932). Al año

---

<sup>136</sup> Salvador Elizondo, “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, *Nuevo Cine*, núm. 1, México, abril de 1961, p. 5.

siguiente, lleva a la pantalla grande *La mujer del puerto* (1933), basada en dos cuentos: *Le port* del francés Guy de Maupassant y *Natasha* de León Tolstoi.

Dicha cinta cuenta la historia de Rosario (Andrea Palma), una muchacha que vive al cuidado de su padre y un día tiene un encuentro sexual con su novio (Francisco Zárrega). El padre enferma y muere tras un altercado con el novio de Rosario por lo que ella se siente responsable de tal desgracia. Desamparada y sin otra forma de subsistir llega a un cabaret en el puerto de Veracruz donde se convierte en prostituta, una mujer elegante que se distingue de las demás “es una especie de sacerdotisa intocable, la prostituta reina que aguarda un hombre a su altura erótica”<sup>137</sup>. Se desenvuelve en un cabaret de atmósfera marginal donde nadie se atreve a acercársele más que para ofrecerle cigarros o algún trago.

Ella decide quién es digno de acompañarla, tal como lo hace con el marinero Alberto (Domingo Soler), quien la defiende de un borracho que la molesta. Rosario, ahora hábil en la seducción mediante miradas y poses sinuosas, lo conduce a su habitación y luego de un satisfactorio encuentro sexual ambos descubren que son hermanos, ella se aterroriza, corre por el muelle y se arroja al mar.

Al igual que Santa, Rosario recorre un camino similar antes de ser prostituta. *La mujer del puerto* forma parte del *primer tipo* de prostituta, cuya condición se debe al desengaño amoroso, el alejamiento del cuidado familiar que implica subsistir por cuenta propia, sin otra salida que el comercio sexual en oposición con el conflicto moral. Por otro lado, en esta cinta el personaje prostibulario se distingue por una serie de rasgos que exaltan su belleza y erotismo.

*La mujer del puerto* se construye como personaje erotizado mediante la apariencia, un vestido largo, negro y entallado con pronunciado escote que distingue a Rosario de las demás muchachas del lugar, quienes visten atuendos propios de la costa como vestidos de manta o algodón. Además, el resto de la atmósfera favorecen al personaje en todos sentidos, por ejemplo con la iluminación que enmarca su figura

---

<sup>137</sup>Jorge Ayala Blanco, "La prostituta", *La aventura del cine mexicano*, Colecc. Cine-Club ERA, Ed. ERA, México, 1968, p.110.

y facciones sobre todo en las tomas cerradas. El entorno que rodea a Rosario le permite destacar dentro del prostíbulo, lugar turbio, sofocante y descuidado.

La prostituta interpretada por Andrea Palma tiene gestos característicos como la mirada distante, semblante inexpresivo y serio, pose despreocupada, retadora y segura de la atracción que ejerce, por ejemplo, mientras camina o se embriaga frente a la barra. “Andrea Palma es una vampiresa magnífica, la mujer fatal e indomable (...), es la aparición, el destino trágico, la fascinación de lo turbio y el sopor del forcejeo onírico: una mujer abstracta que sólo puede ser vencida por la atrocidad antinatural.”<sup>138</sup>

Esta película no sólo retoma la prostitución como resultado de una transgresión a lo establecido, se distingue por hablar del incesto, tema del que no se había hablado en la producción nacional. Rosario, segura de la atracción que ejerce; de su sensualidad, logra la atención de Alberto, muestra sus deseos mediante una serie de gestos y miradas y luego de satisfacerlos, se entera del lazo consanguíneo entre ellos.

Rosario resulta repulsiva para ambos. El incesto la horroriza hasta conducirla al suicidio, como una escapatoria a esa segunda transgresión a lo permitido, porque no puede ser que triunfe lo deseado sobre lo debido sin que exista un castigo.

Entre los *remakes* de este clásico del cine de prostitutas se encuentra la versión de 1949 dirigido por Emilio Gómez Muriel. Asimismo se pueden citar *En carne viva* (1950) bajo la dirección de Alberto Gout, *La diosa del puerto* (1990) de Luis Quintanilla. Mención aparte merece *La mujer del puerto* (1991) dirigida por Arturo Ripstein que forma parte del corpus a analizar en el capítulo siguiente.

---

<sup>138</sup>*Ibíd.*



Lupita Tovar en *Santa* (1931)



Andrea Palma en *La mujer del puerto* (1933)

*La mujer del puerto* del director ruso tiene la particularidad de introducir la gestualidad que configura al personaje y acompañará a las futuras prostitutas cinematográficas. Se trata de una serie de caminados y poses que en su recorrido dentro o fuera del burdel atraen la atención del cliente y reflejan un estado interior: la espera por un destino distinto o en todo caso la resignación dentro de un oficio que las avergüenza.

La postura característica del personaje prostibulario, presente desde la cinta del director ruso, es el estado de espera con un cigarrillo entre los labios, la prostituta permanece recargada en alguna pared o sentada frente a la mesa. Esta pose está presente en *La mujer del puerto* (1933), *Aventurera* (1949), *Las abandonadas* (1944), *Víctimas del pecado*, (1950), *La mujer del puerto* (1991).

Los personajes prostibularios hasta ahora citados así como las cintas en las que se les representa sólo pueden considerarse eróticos —*película con contenido erótico*, como consideró el escritor Salvador Elizondo— a partir de las alusiones a la sensualidad del cuerpo femenino que en momentos particulares comunica la belleza y sensualidad propios del personaje a través de movimientos, posturas y desde luego la propia apariencia de los atributos femeninos, por ejemplo, al mostrar un prominente escote.

Estas cintas esbozan de forma un tanto limitada una especie de *katharsis* o escapatoria a la represión del erotismo y la pasión amorosa. Cabe señalar que el personaje femenino no goza de su sexualidad, por el contrario la prostitución le genera culpa e incomodidad pero a la vez lo desempeña con cierta distinción o desdén que se expresa en sus posturas y gestos. Esas expresiones corporales “aparecen como una dualidad que oscila entre sufrimiento interior y la belleza física”<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> *Ibíd.*, p. 160

### 2.5.3 La prostituta despreocupada (segundo tipo).

Dentro de las cintas que abordan el tema de la prostitución, hay un curioso caso que muestra el cabaret “La mancha de sangre” como un lugar con llamativos decorados, desnudos y formas que sólo el pintor, escritor y coreógrafo Adolfo Best Maugard podía lograr, al igual que la propuesta de un grupo de trabajadoras del sexo despreocupadas por el peso de la moral y la culpa, más bien interesadas en divertirse.

*La mancha de sangre* (1937) cuenta con el argumento de Miguel Ruiz en colaboración con Maugard. Mediante cierto realismo pretende mostrar la vida de Camelia (Estela Inda) y otras prostitutas dentro del ambiente del cabaret. Camelia inicia un romance con un muchacho recién llegado a la capital, quien además de estar a punto de involucrarse con una banda de criminales, entabla un romance con la prostituta a pesar del padrote que la controla.

“Más allá de las cabareteras de la época y su vocación melodramática, las prostitutas de Maugard se alejan del arquetipo tradicional para ejercer con placer un oficio como cualquier otro”<sup>140</sup>. Se trata de una perspectiva en la que la prostituta no pertenece en ningún momento al ámbito familiar ni expresa conflicto alguno, incluso para la realización amorosa en pareja, por eso se identifica como un *segundo tipo*, prostituta y novia a la vez. En general, las prostitutas aquí representadas experimentan de forma distinta su sexualidad y se asumen como objeto del deseo.

*La mancha de sangre* (1937) se produjo durante el sexenio del general Lázaro Cárdenas (1934-1940) periodo en el que se crearon diversos gremios sindicales en algunas industrias, por ejemplo, la de cine con la conformación de la Cámara de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (CTIC), “la Unión de Trabajadores de México (UTECEM), la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (FTIC), la Asociación Nacional de Actores (ANDA), y la Asociación

---

<sup>140</sup> Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, OCAEANO, CONACULTA, Cineteca Nacional, México, 2004, p. 175.



Fotograma *La mancha de sangre*

Mexicana de Periodistas Cinematográficos (AMPEC)”<sup>141</sup>, todo ello gracias a que en 1935 se reformó el artículo 73 constitucional que facultaba al Congreso para legislar en favor de la industria filmica.

A pesar de la aparente apertura al cine y la libertad de expresión de este periodo, una cinta con cierto toque artístico y una visión distinta de la prostitución como lo fue *La mancha de sangre*, escandalizó a la élite conservadora de aquel tiempo. Ello provocó que permaneciera enlatada por cerca de seis años pues según comenta García Riera, en su momento “la Secretaría de Gobernación, por conducto del Jefe del Departamento de Cine, Felipe Gregorio Castillo, prohibió la exhibición de la cinta (...)”<sup>142</sup> porque era contraria a lo estipulado en el Reglamento cinematográfico vigente. No solo tuvo problemas de exhibición sino que hasta nuestros días las escenas finales permanecen “extraviadas”.

---

<sup>141</sup> Andrés Barradas Gurruchaga, *Cuatro sexenios y un cine dorado: breve reseña político-cinematográfica de México (1934-1958)*, México, Tecnológico de Monterrey, Benma Grupo Editorial, 2015, p. 24.

<sup>142</sup> Emilio García Riera, “1937. Más de veinte Ranchos Grandes” en *Historia Documental del Cine Mexicano*, Ed. ERA, México, 1969, tomo I, pp. 288-290.

Durante el cardenismo no se produjeron más cintas del género de prostitutas, contrario a lo que se verá en los dos sexenios siguientes, en los que cabe destacar ocurrieron reformas a la legislación en materia de medios de comunicación que significaron cambios en la forma de hacer cine. “En 1941 se creó el Departamento de Supervisión Cinematográfica, dependiente de la Dirección General de Información de la Secretaría de Gobernación”<sup>143</sup>, por decreto del presidente Manuel Ávila Camacho (1941-1946) mediante el cual era posible vigilar la exhibición, clasificación e incluso censura de películas.

Dicho lo anterior no debe sorprender que la prostitución sólo se sugiera mediante las ficheras de los cabarets, donde después de los bailes casi siempre a ritmo de danzón pueden intuirse los otros servicios —sexuales—, que avergüenzan a los personajes y nunca se presentan a cuadro ni se enuncian como lo que son.

Cabe aclarar que las cintas consideradas por Elizondo como eróticas y por Ayala Blanco como prototípicas, se justifican como tales porque eran únicas en su contexto de producción. Se consideraron un modelo primario de representación porque en su momento no se habían hecho tales propuestas en cuanto a la imagen de la mujer prostituta; misma que tuvo aceptación por parte del público. En suma, dichas películas no enfrentaron normas de censura, por ello las alusiones al cuerpo, la desnudez y la sexualidad —aproximaciones eróticas— significaron un parteaguas y punto de referencia para las próximas décadas, tal como explica Paulo Antonio Paranaguá<sup>144</sup>. Sin embargo, los prototipos tienden a modificarse e incluir variantes.

#### **2.5.4 Prostituta sacrificada (tercer tipo).**

El periodo denominado como la “Época de Oro” del cine mexicano se refiere a los años en que la industria fílmica incrementó el número de producciones y representó un sector que reportó beneficios a la economía nacional. Para comprender dicho fenómeno es pertinente recordar que durante las décadas de

---

<sup>143</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>144</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 197.

1920 y 1930 la cartelera ofertaba principalmente películas hollywoodenses. En los gobiernos de Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho el cine como medio de difusión masiva y entretenimiento toma mayor importancia.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos dejó de proveer los mercados de habla hispana, incluso al propio público estadounidense, ya que se enfocó de sobremanera a la producción armamentista y propagandística de lado de los aliados por lo que el abastecimiento de mano de obra y algunos productos provenientes de México significaron un verdadero apoyo.

En 1942 el gobierno mexicano expresó una declaración de guerra en contra de Alemania por el hundimiento de dos navíos, es decir, se colocó en la misma línea de batalla que su vecino del norte. México estableció lazos de cooperación lo cual, entre otras cosas, posibilitó que el gobierno del presidente Roosevelt estableciera “un esquema de apoyos destinados a la industria del cine mexicano (...)”<sup>145</sup> que consistía en proporcionar refacciones e insumos —celuloide— y capacitación para el cuerpo de técnicos mexicanos por parte de los especialistas hollywoodenses.

Bajo tal contexto en 1943 Julio Bracho, consolidado director con cintas como *¡Ay qué tiempos señor Don Simón!* (1941) e *Historia de un gran amor* (1942), llevó a la pantalla grande una adaptación de la novela *La vida conyugal* del escritor español Max Aub, con argumentos de Xavier Villaurrutia.

*Distinto amanecer* (1943) presenta a un matrimonio integrado por Ignacio (Alberto Galán), burócrata con aspiraciones a escritor, y Julieta (Andrea Palma), quien además de encargarse de las labores de la casa y el cuidado de su hermanito, trabaja por las noches como fichera en un cabaret para ayudar a solventar los gastos. Una noche Julieta se reencuentra por casualidad con Octavio (Pedro

---

<sup>145</sup>Andrés Barradas Gurruchaga, *Cuatro sexenios y un cine dorado: breve reseña político-cinematográfica de México (1934-1958)*, México, Tecnológico de Monterrey, Benma Grupo Editorial, 2015, p. 42.

Armendáriz), excompañero de la universidad con el que ella y su marido compartieron las ideas Vasconcelistas en su época de estudiantes.

El matrimonio ayuda a Octavio a obtener unos papeles con los que denunciará las arbitrariedades del gobernador Vidal en contra de un sindicato. El enamoramiento resurge entre Octavio y Julieta mientras éste es perseguido por los agentes del gobernador. La relación entre Julieta e Ignacio queda en entredicho, al igual que las viejas aspiraciones intelectuales de los tres ex universitarios.

La institución representada por la familia, considera totalmente reprobable la prostitución —dentro y fuera del cine—, pero en *Distinto amanecer* hay una especie de concesión en el que Julieta apoya económicamente a su esposo, trabajando en el cabaret, a la vez se preocupa por ser una figura materna para su hermano. Se trata de personajes perfectamente delimitados, entre los cuáles Julieta (Andrea Palma) es de particular interés.

El personaje prostibulario de Julieta, universitaria con imposibilidades laborales, se sacrifica como prostituta por las carencias económicas en favor de su hermano e inaugura el *tercer tipo* de prostitutas, las que se sacrifican. Julieta asume por voluntad propia dos obligaciones: un deber materno y un deber de esposa; junto a un hombre que no ama. La resignación, desdicha y bondad coexisten entre su papel de esposa-madre y prostituta.<sup>146</sup>

Lo que le queda de moralidad y sentido del “deber ser” al personaje interpretado por Palma le impiden existir para sí misma, no para los otros, y permitirse el encuentro que tanto desea con Octavio. Llama la atención que Julieta no es precisamente la prostituta juvenil y atractiva, sus facciones son duras y enigmáticas pues ocultan cierta resignación a su destino.

Este personaje prostibulario se distingue del resto de las prostitutas hasta ahora mencionadas (Santa, Rosario y Camelia) porque tiene una preparación

---

<sup>146</sup> Aún a la distancia esta propuesta resulta paradójica si se retoma la teoría del melodrama de Silvia Oroz citada anteriormente y la oposición entre estos dos prototipos.

universitaria y podría integrarse al mercado laboral, pero sus circunstancias económicas la obligan a desempeñarse en la prostitución, un oficio lleno de estigmas que la avergüenza. Julieta “es una prostituta con cierta distinción, una ‘señora culta’ consciente de las limitaciones laborales femeninas y de su ‘desacreditado’ quehacer nocturno.”<sup>147</sup>



Fotograma *Distinto amanecer*

Una de las características del cine de Julio Bracho son las atmósferas urbanas en que se desenvuelven sus personajes, como ocurre en *Distinto amanecer* cuya aportación está en “el ámbito de los cabarets, de la vida nocturna capitalina”<sup>148</sup>, donde la decadencia de los espacios es cómplice de las insatisfacciones de los personajes.

Otro director que recurrió al personaje prostibulario bajo características similares fue Emilio Fernández en *Las abandonadas* (1944) y *Salón México* (1948). En la primera de ellas Margarita (Dolores de Río) vive un desengaño amoroso al enterarse que no

---

<sup>147</sup>*Ibíd.*, p. 138.

<sup>148</sup>*Ibíd.*

es la esposa legítima del hombre con quien acaba de contraer nupcias y del que espera un hijo. Su familia se avergüenza de ella y le da la espalda por lo que ella busca salir adelante. Después de dar a luz trabaja como prostituta en un elegantísimo burdel, donde conoce al general Juan Gómez (Pedro Armendáriz), quien se enamora de ella y le ofrece una vida llena de lujos y protección.

Sin embargo, el general es un impostor y Margarita nuevamente enfrenta su desafortunado destino, por ejemplo, ir a la cárcel acusada de complicidad, vivir alejada de su hijo, a quien tendrá que enviar a un orfanato y pagar sus estudios universitarios para volverlo un hombre de bien.

*Las abandonadas* reúne las constantes de las tipologías anteriores; la exclusión familiar y la alternancia entre prostituta y madre sacrificada por su hijo. Por un momento Margarita parece alcanzar la felicidad porque puede alejarse del turbio ambiente prostibulario junto al general que incluso está dispuesto a ser un padre, pero nuevamente las adversidades se oponen a su felicidad, por ejemplo, la cárcel que implica vivir alejada de su hijo, y curiosamente un segundo sacrificio que ocurre con su regreso a la prostitución para costearle los estudios profesionales. Un acto heroico —llevado a la ridiculez y la exageración— propio del melodrama.

En esta cinta el personaje prostibulario es víctima en todos sentidos; primero por no contar con otra forma de subsistir; luego por su relación con un farsante que la lleva a la cárcel y finalmente; al regresar a la prostitución secretamente para pagar los estudios de su hijo y que éste sea un profesionalista mientras ella deambula por las calles a manera de castigo del destino y como una forma de expiar la transgresión al mundo del “deber ser”.

El sexenio de Ávila Camacho concluyó con la creación de la distribuidora Películas Mexicanas S.A., con recursos del Banco Cinematográfico. “En 1945 se habían producido nada menos que 82 películas, cantidad nunca antes igualada. Por lo tanto, había una amplia infraestructura artística, técnica e industrial, y un buen

mercado interno y latinoamericano”<sup>149</sup>. Se creó la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas (AMACC) encargada de entregar el premio Ariel, presea que hasta la fecha reconoce el talento de artistas y técnicos.

Antes de hablar de la trascendencia de *Salón México*, es importante contextualizarla dentro del periodo presidencial Miguel Alemán Valdés (1946-1952), un momento en el que poco a poco la producción cinematográfica nacional dejó atrás el cine de corte rural y el melodrama ranchero para tomar como escenarios principales los modernos escenarios urbanos. Las principales ciudades reflejaban la bonanza económica que experimentaba el país, evidente en la industrialización y la migración del campo a las principales capitales, por ejemplo, la Ciudad de México y Ciudad Juárez, donde simultáneamente “habían empezado a proliferar los clubes nocturnos, los salones de baile, los cabarets de mala muerte y los burdeles apenas disimulados.”<sup>150</sup>

Fernando Fuentes y Laura Rustrian consideran que el cine prostibulario se justifica por el contexto de producción, como una de las muchas temáticas del melodrama urbano, pero no como un género, sino como una variante al que productores y directores recurrieron especialmente durante dicho periodo presidencial.

A finales de la década de 1940 el momentáneo éxito de la Época de Oro llegaba a su ocaso por lo que el mercado nacional y en general hispanoparlante era reconquistado por la industria hollywoodense, por ejemplo, comedias musicales. Como contraparte algunos melodramas urbanos mexicanos muestran a las cabareteras derrochando sensualidad en la pista de baile o acompañadas de piezas de danzón de los más populares compositores<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> S/a, Historia de la AMACC, AMACC, [en línea], URL: <https://goo.gl/TUWuQR>, (consulta: 08 de abril de 2017)

<sup>150</sup> Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 113.

<sup>151</sup> Fernando Fuentes Solorzano y Laura Rustrian Ramírez, “La cabaretera en el cine mexicano durante el Alemanismo (1946-1952)”. Tesis para obtener el grado de Licenciatura en periodismo y comunicación colectiva, UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón, 1985, p.147-149.

Los acompañamientos musicales intradiegeticos son también un recordatorio de la trayectoria y la interioridad del personaje prostibulario en cuestión. Basta recordar que en *Santa* (1931) Hipólito le compone una canción a su amada y en *La mujer del puerto* (1933) Lina Boytler resume la monotonía del oficio prostibulario mientras al pie de un ventanal.

El personaje de prostituta sacrificado y heroico, se repite y adquiere mayor fuerza en *Salón México* (1948). En dicha cinta Mercedes (Marga López) acude como fichera a un salón de baile de la colonia Guerrero para poder pagar los estudios de su hermana menor (Silvia Derbez) quien ni idea tiene de la forma en que la primera se gana la vida. Mercedes se avergüenza de ser fichera, se enfrenta a un proxeneta que pretende revelar su secreto, pero en el intento muere a balazos.

El ambiente del prostíbulo urbano más o menos marginal es perfectamente definido en esta cinta, pues refleja una época en la que los establecimientos nocturnos incrementaron en número en la capital.

*Salón México* tiene la importancia de haber declarado la independencia de un género indeciso y de lenta gestación. Las convenciones no acaban con el personaje; la madre putativa y la prostituta coexisten en paz y dinámicamente. Retrato de la prostituta como una joven putangona que baila por necesidad en los cabarets y cuya vida erótica se reduce a una sensiblera desdicha afectiva.<sup>152</sup>

El espíritu del bien está presente en los personajes planteados por Emilio Fernández, sobre todo en el personaje prostibulario de Mercedes que se sacrifica bailando en el cabaret por necesidad económica. También en el policía que vela por el orden a las afueras del salón.

Al igual que en la cinta anterior, el personaje de Mercedes asume una especie de autodegradación por el conflicto moral que representa la prostitución como única forma de subsistir. En ambos metrajes de Emilio Fernández persiste una especie de “sufrimiento inmolatorio” en cada adversidad que los personajes enfrentan, pues implica absoluta resignación. Poco a poco el sufrimiento y las muestras constantes

---

<sup>152</sup>Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 115.



Fotograma *Salón México*.

de bondad conducen a una muerte ejemplar que terminan de purificar o redimir el alma de estas mujeres.

### **2.5.5 Prostituta rumbera / vengativa (cuarto tipo).**

Otra cinta característica del Alemanismo y en general del cine de prostitutas es *Aventurera* (1949), dirigida por Alberto Gout con el argumento de Álvaro Custodio y la fotografía de Alex Phillips. En dicha cinta Elena (Ninón Sevilla), una bella joven, ve alterada la tranquilidad familiar cuando descubre el adulterio y abandono de su madre que ocasionan el suicidio del esposo.

La muchacha se traslada a ciudad Juárez donde un conocido la conduce al cabaret de Rosaura (Andrea Palma), quien administra el lugar y la vuelve prostituta y bailarina mediante amenazas. Elena siente asco y desprecio por su trabajo. Consigue librarse de la lenona y en adelante, con todos los medios a su disposición, intenta vengarse de quienes tanto daño le hicieron, principalmente de Rosaura cuyo hijo se enamora de Elena.

En esta cinta se configura un tipo de prostituta único en el melodrama latino: la rumbera, que alterna el conflicto moral con “la alegría y desenfado que irradia al bailar”<sup>153</sup>. Elena se sabe atractiva en sus movimientos y gestos, consagra “ese soberbio rondar que destacó su papel de maldita y logró crear una de las atmosferas más eróticas, más perdurables también más retadoras para el cine moralista nacional”<sup>154</sup>.

Al personaje lo acompaña una melodía, a usanza del melodrama urbano de los 40’s que más o menos describe el destino de Elena y la forma en que se asume como prostituta. “Aventurera” es la pieza que acompaña una pose característica de esta vertiente pues nuevamente se ve una prostituta recargada en una columna, pérfida y segura de su belleza mientras fuma un cigarrillo, aparentemente resignada a su nueva vida.

Sin embargo, este personaje es lo opuesto a la resignación y la bondad. Elena (Ninón Sevilla) se distingue de las prostitutas anteriores porque no se conforma con su destino, lo encara e intenta arreglarlo a su manera, con furia, rencor y aprovechándose de su belleza. Se burla de las normas morales, de lo sagrado y respetable; como la familia, y la forma en que escandaliza su comportamiento.

Este personaje prostibulario “ya no es un dechado de virtudes: es ruin, vengativa y goza infringiendo daño a sus semejantes”<sup>155</sup>. Las virtudes antes apreciadas se desvanecen con el envilecimiento y el deseo de venganza que dominan sus instintos. Además, es capaz de sacar ventaja de quienes le demuestran lealtad o afecto —Mario y El Rengo—, todo con tal de ganarle al destino que la hizo perder todo rastro de benevolencia. No obstante, un aura de bondad y

---

<sup>153</sup> Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 72.

<sup>154</sup> Fernando Fuentes Solorzano y Laura Rustrian Ramírez, *op. cit.*, p. 175.

<sup>155</sup> *Ibíd.*, p.122.



Fotograma *Aventurera*

arrepentimiento se manifiesta al final de la cinta y quizás la salva de la muerte segura que antes redimió a las otras prostitutas: Santa, Rosario y Mercedes.

Ninón Sevilla repite su papel de prostituta en *Víctimas del pecado* (1950), dirigida por Emilio el “Indio” Fernández, como parte de una trilogía sobre prostitución urbana en la cual destacan zonas emblemáticas de la ciudad brillantemente fotografiadas por Gabriel Figueroa, por ejemplo, el monumento a la Revolución; lugar donde Rosa (Margarita Ceballos), una bailarina del “Changoo” abandona al bebé procreado con Rodolfo (Rodolfo Acosta), padrote que para dejarla regresar a su lado le exige deshacerse del recién nacido.

Violeta (Ninón Sevilla), otra bailarina, encuentra al infante y en un acto compasivo y bondadoso lo adopta, por lo que la corren del cabaret y sólo le queda la prostitución callejera. En ese oficio conoce a Santiago (Tito Junco), quien lleva a Violeta a trabajar a otro cabaret, “La máquina loca”. Santiago es asesinado por el propio Rodolfo, quien también quiere terminar con la vida del niño. Presa de la desesperación, Violeta mata al padrote y va a dar la cárcel. Luego de unos años

el director del penal se compadece de la angustia de ella y la marginalidad de Juanito, quien alterna las visitas a su mamá con el oficio de bolero y Violeta queda libre.

Nuevamente el personaje prostibulario coexiste, paradójicamente, con un rol de madre soltera y amorosa, en el que la mujer no tiene otra opción que vender su cuerpo como medio de subsistencia, todo como un sacrificio, producto de la bondad, característica del personaje del melodrama cabaretil del cine mexicano que la coloca como heroína — misma situación de Julieta, Margarita o Mercedes—, e incluso evade la muerte y se redime con la maternidad.

El cine prostibulario llega a su ocaso casi al mismo tiempo que el sexenio Alemanista, caracterizado por las cintas de arrabal y cabaret. En ninguno de los filmes mencionados se habla de la prostitución desde un aspecto profundo, con las limitaciones que implica su estigmatización, las condiciones de pobreza y clandestinidad que rodean al sector. Únicamente se encargan de señalar la bondad y la maldad, la inmoralidad como causa del castigo. La prostituta “era la mala, la culpable, o en el mejor de los casos lo era el destino, pero nunca el sistema económico, político y social que permitía ese mecanismo de explotación sexual.”<sup>156</sup>

En 1951 apareció la Ley de la Industria Cinematográfica y se creó la Dirección General de Cinematografía, dependiente directamente de la Secretaría de Gobernación por lo que se hace más evidente el control que el Estado pudo ejercer sobre el cine como forma de expresión a través de la censura.

A lo largo de los cincuenta la producción y exhibición de películas se debilitó y la fructífera Época de Oro quedó atrás. Quienes permanecieron en la industria fueron algunos directores, artífices de la política de “puertas cerradas”<sup>157</sup>, junto con

---

<sup>156</sup> Fernando Fuentes Solórzano y Laura Rustrian, *op. cit.*, p. 204-205.

<sup>157</sup>La política de “puertas cerradas” fue una medida que tomó el STIC (Sindicato de la Industria de la Producción Cinematográfica) en 1945 tras un conflicto interno. En resumidas cuentas, protegía a los directores, técnicos y actores de antaño e impedía a nuevos talentos creativos integrarse a la producción. La condición para dirigir una película y contar con los respectivos cuadros técnicos y actorales era ser miembro del gremio y contar con una trayectoria en el mismo. Una verdadera

sus temáticas que alternaban entre trasnochadas comedias rancheras y melodramas urbanos familiares. Lejos de agrandar al público mexicano y latino, poco a poco fortalecieron la preferencia por el cine de hollywoodense y europeo. Además del ya citado control estatal, la llegada de la televisión en la década de 1950 configuró un ambiente de incertidumbre entre los principales productores. El derrumbe de la industria era inminente.

El *Cuadro 5* es uno de los aportes de la presente tesis. En él se muestran cuatro tipos de prostitutas correspondientes a las cintas más representativas entre 1930 y 1960 así como sus principales características. Para su elaboración se tomó como referencia el método tipológico propuesto por Josiah Heyman a partir de los “tipos ideales” de Max Weber<sup>158</sup>. Este método se utiliza en las investigaciones de carácter cualitativo y consiste en seleccionar características similares y comunes de un objeto de estudio a fin de generar uno o más tipos opuestos entre sí que permitan un análisis.

Las tipologías de los personajes prostibularios propuestas en este cuadro fueron seleccionadas a partir de las categorías conceptuales esbozadas en la primera parte de la investigación, por ello permitirán contar con una serie de características observables que serán comparadas con las películas de Arturo Ripstein de las cuales se hablará en el siguiente capítulo.

Los cuatro tipos de personajes prostibularios hasta ahora desglosados mantienen una interrelación por constantes como la edad, clase social y antecedentes de las prostitutas, por ejemplo, en el caso de *Santa* y *La mujer del puerto (1931)*, cuyos existentes se inician en la prostitución luego de la exclusión familiar y como castigo por transgredir el “deber ser”.

---

contradicción que dilapidó un significativo medio de expresión que a la vez tenía cierto impacto económico.

<sup>158</sup> Marina Ariza y Laura Velasco (coord.), *Método cualitativos y su aplicación empírica: por los caminos de la investigación sobre migración internacional*, UNAM, México, 2015, p. 419-426.

Cabe destacar que algunos personajes prostibularios comparten características de dos tipologías, como en el caso de Rosario, *La mujer del puerto* (1933), que corresponde a las dos primeras tipologías; prostituta resignada y despreocupada, esta última debido a su comportamiento erótico. En este y otros casos se consideró pertinente colocar el nombre del personaje junto a la característica que justifica su inclusión en más de una tipología.

Uno de los vasos comunicantes en la construcción de los personajes prostibularios es la dimensión psicológica en que la prostituta expresa conflicto y repulsión ante un trabajo transgresor a normas morales, que alguna vez obedeció y por necesidad económica se ve obligada a trastocar. En este sentido, la prostitución es una especie de sacrificio por algún miembro de la familia en *Las abandonadas*, *Salón México*, *Víctimas del pecado* y *Distinto amanecer*.

Es necesario detenerse en las siguientes películas : *La mancha de sangre* en la que ni el personaje prostibulario central ni los secundarios expresan conflicto moral por el trabajo sexual, y *Distinto amanecer*, en la que la prostitución coexiste dentro del matrimonio y la familia, situación inusual en el resto de las cintas aquí citadas.

Inicialmente esta tesis se planteó la intención de demostrar la existencia de un nuevo prototipo dentro del cine mexicano, sin embargo, luego del esclarecimiento de lo que el concepto significa dentro de la teoría del melodrama propuesta por Silvia Oroz, se consideró pertinente reformular el objetivo y en su lugar proponer un nuevo tipo de prostituta dentro del prototipo que en sí constituye la prostituta.

La construcción de las prostitutas del celuloide se relaciona con la visión que una sociedad comparte respecto a las mismas. Esta forma de ver el comercio sexual perdura en tanto las audiencias concuerdan con el planteamiento de la pantalla grande, es decir, la prostituta juvenil y sensual inserta en un ambiente más o menos próspero que merece un final aleccionador por transgredir el mundo del deber ser.

Paulo Antonio Paranaguá esboza la posibilidad de que se reformule la construcción del personaje prostibulario propiamente representado dentro de un periodo específico. Bajo tal idea, considera que “el cabaret ha perdido su resplandor y sus fulguraciones. Las ficheras rellenas de antaño han sido remplazadas por desechos humanos (...) Las putas de Ripstein son casi siempre feas (...)”<sup>159</sup>. Estas y otras constantes se abordarán con profundidad en el tercer capítulo.

---

<sup>159</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *op. cit.*, p. 205.

### Propuesta tipológica

Categoría	Tipo 1- Prostituta resignada	Tipo 2- Prostituta despreocupada	Tipo 3- Prostituta sacrificada	Tipo 4- Prostituta rumbera y vengativa
Fisiología	a) Joven; menos de 25 años. Bonita, apariencia sensual y glamurosa, delgada y con buena salud.			
<b>Sociología</b>	a) Clase baja b) Exclusión de ámbito familiar y su protección. c) Alcohólica antes de desenlace.	a) Clase baja. b) Nunca se le presenta como parte de un entorno familiar. c) Amistad con otras prostitutas.	a) Clase baja. Estudios universitarios (Julieta, en <i>Distinto amanecer</i> ) b) Dentro de familia-matrimonio. (Julieta) c) Prostitución como sacrificio por hermanos o hijos.	a) Clase media baja. b) Pérdida de ámbito familiar. c) Prostitución mediante engaños y como última opción. Bailarina.
<b>Psicología</b>	a) Sexualidad: Pérdida de virginidad que transgrede "deber ser". b) Resignada a prostitución c) Repulsión y conflicto moral con prostitución.	a) En ningún momento expresa conflicto moral ante prostitución. Sólo inconformidad de que un proxeneta la controle.	a) Matrimonio en el que no encuentra felicidad. (Julieta) b) Aspiraciones inconclusas. Limitaciones laborales. (Julieta) c) Conflicto moral con prostitución. d) Autodegradación a causa de prostitución. e) Sacrificio f) Sentido del deber.	a) Prostituta mediante engaños. Víctima. b) Desafiante c) Bondad extinta por ser de venganza y odio.

**Cuadro 5**

Continúa...

Continuación

<p><b>Deseo u objetivo personal.</b></p>	<p>a) Salir de prostitución</p>	<p>a) Deseo sexual amoroso (Rosario, en <i>La mujer del puerto</i>)</p>	<p>a) Vivir para algo o alguien. Sacar adelante a hermanos o hijos mediante el sacrificio.</p>	<p>a) Venganza. b) Salir de prostitución</p>
<p><b>Rasgo característico</b></p>	<p>Inicialmente la caracteriza la belleza, pero al aproximarse su desenlace, es repugnante.  Número musical  Víctima</p>	<p>Belleza y bondad.  Víctima  Número musical</p>	<p>Belleza, inteligencia y sacrificio. (Julieta)  Víctima  Belleza, heroísmo o sacrificio y bondad.  Autodegradación.  Número musical</p>	<p>Vengativa.  Sensual.  Víctima.  Número musical</p>
<p><b>Película con personaje prostituido</b></p>	<p><i>Santa.</i>  <i>La mujer del puerto</i></p>	<p><i>La mancha de sangre.</i>  <i>La mujer del puerto.</i></p>	<p><i>Distinto amanecer.</i> <i>Las abandonadas.</i> <i>Salón México.</i>  <i>Trotacalles.</i> <i>Víctimas del pecado.</i></p>	<p><i>Aventurera.</i></p>

## 2.6 Los setentas y los intentos de renovación.

La década de 1960 significó cambios sustanciales en México, sobre todo para la vida urbana puesto que se incrementó la migración del campo a la ciudad. La presencia de mujeres en los sectores laborales fue más notable, lo mismo que en las universidades. La influencia internacional no se hizo esperar en cuanto a productos culturales e ideología se refiere.

Las jóvenes adoptaron un nuevo estilo de vida orientado hacia la libertad, por ejemplo, en relación a su sexualidad, apariencia o forma de pensar. En el caso de las mujeres el nuevo estilo de vestir incluía la minifalda mientras que los hombres se dejaban crecer el cabello. Para las generaciones previas estos cambios se interpretaron como rebeldes o inmorales.

En el contexto internacional; con más de medio de siglo de existencia, el cine se convirtió en objeto de estudio y no sólo un medio de entretenimiento. Mientras que en México, lo que alguna vez se llamó “industria del cine” atravesó por un momento desfavorable y con condiciones de producción poco alentadoras. Los cuadros de directores, actores y guionistas necesitaban hacer nuevas propuestas si es que querían permanecer en el gusto del público.

La UNAM y el IPN se formaron cineclubes. Asimismo, algunos intelectuales cinéfilos, conscientes de las condiciones del cine nacional, se propusieron crear una especie de colectivo que impulsara la renovación del cine. Las primeras reuniones de la agrupación cinéfila tuvieron lugar en 1960 y entre los interesados se encontraban algunos españoles como José de la Colina, Jomi García Ascot, Luis Alcoriza y Emilio García Riera, los escritores mexicanos Salvador Elizondo, y Carlos Monsiváis entre otros.

El colectivo se caracterizó por su identificación con la Nueva Ola francesa y la revista *Cahiers du Cinema*<sup>160</sup> además de contar con el apadrinamiento del propio Luis

---

<sup>160</sup> Carlos Monsiváis, “El cine nacional” en “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1987, p. 1063.

Buñuel. La influencia de la Nueva Ola y el inestable estado de la industria fílmica propiciaron que en 1961 firmaran el manifiesto del Grupo Nuevo Cine, cuyos seis principios fundacionales se centraron en superar “el deprimente estado del cine mexicano.”

Los principales puntos que integraron el manifiesto fueron: defender la libertad de expresión y exhibición; abrir las puertas a nuevos cineastas; alterar toda la estructura; y desarrollar una cultura cinematográfica. La declaración vio la luz en el primer número de la Revista *Nuevo Cine*<sup>161</sup>, publicación especializada de corte crítico que buscaba orientar al público cinéfilo.

La fundación del Grupo Nuevo Cine sirvió de *call to action* ya que a partir de entonces empezaron a funcionar más cineclubes, la propia Filmoteca de la UNAM; fundada desde 1960 por Manuel González Casanova, y posteriormente en 1963 con la fundación del CUEC. Los primeros directores debutantes fueron Luis Alcoriza con *Los jóvenes* (1960) y Jomi García Ascot con *En el balcón vacío* (1961).

Quizá la máxima prueba de los esfuerzos por renovar el cine mexicano ocurrió en 1964 con la reunión organizada por la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) en la que se anunciaba el Primer Concurso de Cine Experimental y de Largometraje; financiada del propio Estado, ya que permitió la aparición de nuevos talentos, un cine diferente y propositivo.

Entre los cuatro primeros lugares del concurso se encuentran *La fórmula secreta* (1964) de Rubén Gámez, *En este pueblo no hay ladrones* (1964) de Alberto Isaac, *Amor, amor, amor* (1964) con medimetrajes dirigidos por Juan José Gurrola (*Tajimara*), José Luis Ibáñez (*Las dos Elenas*), Miguel Barbachano Ponce (*Lola de mi vida*), Héctor Mendoza (*La sunamita*) y Juan Ibáñez (*Un alma pura*) y finalmente *Viento distante* de Manuel Michel, Salomón Láiter y Sergio Véjar.

---

<sup>161</sup> *Nuevo Cine*, núm. 1, México, abril de 1961, 30 p.

El Primer Concurso de Cine Experimental y de Largometraje y la aceptación del público dio certidumbre no sólo para los productores, sino para nuevos aspirantes a cineastas, cinefotógrafos y guionistas que continuarían con la renovación del cine nacional, tanto en su forma de producción como en aspectos argumentales, por ejemplo, los prototipos tradicionales. Entre los directores que pertenecen a esta generación se encuentran Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Alberto Isaac, Jorge Fons y el propio Arturo Ripstein, de cuya incursión en la industria y amplia trayectoria se hablará en el siguiente capítulo.

## Capítulo III

### Arturo Ripstein y la interrogación

El presente capítulo es un acercamiento a la trayectoria del director de cine Arturo Ripstein a través de su filmografía y sus principales constantes; entre ellas la presencia del personaje prostibulario. El objetivo central de la presente investigación es conocer cómo se construye dicho personaje en tres metrajes: *El lugar sin límites* (1977), *La mujer del puerto* (1991) y *La calle de la amargura* (2014). Para conocer dichos filmes, además del análisis cinematográfico, se consideró oportuno la herramienta de los estudios de caso ya que cada uno obedece a contextos de producción particulares y momentos específicos dentro de la carrera del autor.

Se generará una propuesta teórico-metodológica para conocer la construcción de los personajes cinematográficos a través de tres etapas en las que se emplearán los conceptos y categorías desglosados en el primer capítulo. Dicha propuesta de análisis permitirá conocer cómo está construido el personaje prostibulario en el cine de Arturo Ripstein así como agrupar sus principales rasgos y dimensiones.

Lo anterior permitirá probar la hipótesis de esta tesis, es decir, la pertinencia de considerar al personaje prostibulario planteado por Ripstein en las tres cintas antes mencionadas como un nuevo tipo dentro del prototipo de prostituta del cine mexicano; desarrollado en el segundo capítulo.

Arturo Ripstein Rosen (Ciudad de México, 1943) tiene una amplia trayectoria. Debutó en la cinematografía como director hace más de medio siglo con *Tiempo de morir* (1965). Quizá, él estaba predestinado al camino del cine, pues su infancia se caracterizó por constantes visitas a los *sets* de filmación de la mano de su padre, don Alfredo Ripstein Jr.; hijo de emigrantes polacos y productor de la Época de Oro del cine mexicano. A sus 74 años de edad Arturo Ripstein continúa activo y persistente en el mundo del cine.

Como se verá más adelante, Arturo Ripstein pertenece a una generación de directores, productores, guionistas y cinefotógrafos que enfrentaron una reestructuración en la industria, producto de modificaciones en el mercado del entretenimiento nacional e internacional y desde luego, en los gustos del público.

El estilo de este director; qué y cómo filma, es controvertido para la crítica, pero indudablemente hay siempre una opinión frente a sus películas, mismas que en todo momento intentan sumergir al espectador en una reinención de la realidad en la que está implícita una interrogación, por ejemplo, a la familia, el patriarcado y al destino. La filmografía de Arturo Ripstein, no sólo contiene las más variadas historias, sino que se gestó a lo largo de momentos históricos significativos, como se verá a lo largo del tercer capítulo de esta investigación.



El director Arturo Ripstein Rosen

### 3.1 Semblanza para conmovier.

Arturo Ripstein Rosen es hijo de Alfredo Ripstein Jr., descendiente de emigrantes polacos y de Frieda Rosen, de origen ruso. El acercamiento del ahora director con el cine se dio a partir del ámbito familiar ya que su padre, don Alfredo, fundó la productora Alameda Films S.A. en 1948 lo cual, desde muy joven le permitió observar de cerca las técnicas y procesos que integran una película.

Seguro de querer realizar alguna actividad relacionada con el cine, como cinefotógrafo o incluso como productor, durante su adolescencia Ripstein procuró estudiar cine tanto como le era posible, pues hasta poco antes de su debut como director alternó sus estudios universitarios con una formación cinéfila en los cineclubes y más adelante como asistente de dirección.

Según comenta el propio realizador en entrevista con Emilio García Riera<sup>162</sup>, uno de los momentos que contribuyeron a que tomara la decisión de ser director, fue el visionado de *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel, a quien conocía gracias a que el destacado director español jugaba tiro al blanco con don Alfredo.

A sus 18 años, el futuro director de cine mexicano ya se encontraba estudiando Derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México, por sugerencia de su padre; quien como productor conocía las condiciones poco favorables de la industria cinematográfica nacional e insistía en que su primogénito se desempeñara en algún ámbito que ofreciera mejores posibilidades.

En cuanto a los estudios del director se refiere, basta mencionar que también probó suerte en el Colegio de México con la carrera de Historia y posteriormente Historia del arte en la Universidad Iberoamericana de la cual fue expulsado al transcurrir un par de meses.

De forma simultánea a las visitas a los *sets* y sus estudios universitarios, asistió a las clases del “pre-CUEC”, compartió aulas con José Revueltas, Walter

---

<sup>162</sup> García Riera, Emilio, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Colecc. Testimonios del Cine Mexicano núm. 1, Universidad de Guadalajara. CIEC. 1a. edición, México, 1988, p. 24.

Reuter y Carlos Velo. Además, en 1962 intentó ingresar al Grupo *Nuevo Cine*, fundado dos años atrás por algunos intelectuales de la época como Jomi García Ascot, José de la Colina, Rafael Korkidi, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis y Salvador Elizondo, por mencionar algunos. Sin embargo, tanto la Revista *Nuevo Cine* como dicho grupo perecieron luego de siete publicaciones y poco más de dos años de un notable trabajo a favor del rescate del cine nacional.

Por motivos sindicales Arturo Ripstein no podía trabajar formalmente como asistente del director aragonés, pero ello no impidió su cercanía con Buñuel durante los rodajes e incluso para cargarle el portafolio o servirle de chofer, hasta que lo admitieron como chícharo en *El ángel exterminador* (1962). En palabras del propio Ripstein: “Buñuel no me enseñó técnica de cine; en cambio, aprendí de él que las mejores películas posibles son aquellas en las que uno no traiciona sus más íntimos principios”<sup>163</sup>



Alfredo Ripstein Jr., Luis Buñuel y Arturo Ripstein

---

<sup>163</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 10.

Antes de su debut como director, Arturo Ripstein participó como actor en varias cintas como *Dile que la quiero* (1963) de Fernando Cortés, *Los novios de mis hijas* (1964) de Alfredo B. Crevenna, *El camino de los espantos* (1965) de Gilberto Martínez Solares y *La muerte es puntual* (1965) de Sergio Véjar. También participó como extra en algunos metrajes del Primer Concurso de Cine Experimental —sin mención en los créditos—, *Las dos Helenas*, *En este pueblo no hay ladrones* y *El día comenzó ayer*. Posteriormente en *Los caifanes* (1966) de Juan Ibáñez.

Al igual que otros directores de los sesentas como Felipe Cazals, Jorge Fons, y Alberto Isaac, Ripstein ve en la literatura iberoamericana una posibilidad narrativa capaz de nutrir el oxidado cine mexicano. Su primera cinta, *Tiempo de morir* (1965), tuvo la fortuna de contar con el apoyo de dos grandes escritores: Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. Quienes a pesar de no ser tan reconocidos a principios de esa década, ya habían colaborado como guionistas en el Primer Concurso de Cine Experimental de 1964 convocado por la Sección de Técnicos y Manuales del STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica). Para Ripstein 1965 es decisivo pues logra convencer a su padre, don Alfredo, de apoyar la producción de su primera película.

En el año del debut del director en cuestión se presentaron las películas ganadoras del Primer Concurso de Cine Experimental; uno de los intentos de la industria por renovarse.

Entonces, hice un cine que era más o menos diferente, y yo estaba mucho más cerca del primer concurso de cine experimental, en mi primera película, de los nuevos directores que le daban otra cara al cine mexicano, para bien o para mal; mucho más cerca de eso que de las películas que mi padre hacía normalmente.<sup>164</sup>

El guion de *Tiempo de morir* (1965) inicialmente llevaba por título *El charro*, escrito por el colombiano García Márquez, que no figuraba dentro de ningún sindicato de la industria y con quien Ripstein volvería a colaborar en dos ocasiones posteriores.

---

<sup>164</sup> Emilio García Riera, Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera, p. 69.



Cartel publicitario de *Tiempo de morir*

No obstante, por sugerencia del productor — don Alfredo Ripstein Jr. — el filme adoptó las características de un *western* ya que según su experiencia ello lo haría más atractivo para el mercado. Otra de las condiciones consistió en la conformación del reparto, integrado por Jorge Martínez de Hoyos, Marga López y Alfredo Leal.

De acuerdo con José de la Colina, la primera película de Ripstein duró cerca de tres semanas en cartelera y posteriormente circuló en cineclubes.

Trataba de contar algo que no era exclusivo del *western* ni del melodrama rural: la historia de una relación humana que entra en conflicto con una idea de venganza (...) En todo caso podría decirse que si *Tiempo de morir* era un *western* abstracto, en lo concreto se presentaba como una tragedia moral.<sup>165</sup>

Bajo el sello de Alameda Films, S.A., Arturo Ripstein realizó el episodio HO, parte del largometraje *Juego peligroso* (1966) en codirección con el español Luis Alcoriza. Dicha cinta se filmó en Brasil ya que la productora tenía una suma importante de dinero retenido en aquel país.

---

<sup>165</sup> De la Colina, José. "Arturo Ripstein: Un cineasta de la interrogación", *Miradas al cine*. Colecc. SepSetentas núm. 31, SEP, México, 1972, p. 158.

Durante el rodaje de *HO* los directores fueron testigos del *Cinema Nôvo*, comprometido y en constante interacción con las contradicciones y problemáticas en torno a la región a través de nuevas formas narrativas. “Ripstein descubre hasta qué punto se encuentra descolocado en relación a su generación y sobre todo, hasta qué punto México se encuentra desfasado en relación con el nuevo cine latinoamericano.”<sup>166</sup>

*Juego peligroso* no tuvo éxito en taquilla y enseguida el director se enfocó en *Los recuerdos del porvenir* (1968), inserta en el realismo mágico y basada en la obra homónima de la escritora Elena Garro, sobre la Guerra cristera. Mario Moya Palencia, director de Cinematografía, juzgó poco conveniente tratar ese tema en pantalla y se impusieron una serie de modificaciones, por ejemplo, revolucionarios en lugar de cristeros. Con el afán de borrar toda alusión religiosa y por imposición gubernamental, se sacrificó la coherencia entre los demás elementos históricos que plantea la adaptación.

Esa primera huella de censura en la carrera de Ripstein así como una reducción a la duración que él había establecido, contribuyeron a que se alejara del cine industrial y el cobijo de la productora de su padre. En adelante buscó nuevas formas de financiamiento y en 1969 se unió a Felipe Cazals, Tomás Pérez Turrent, Rafael Castanedo y Pedro Miret en la fundación del grupo Cine Independiente de México.

Un colectivo de pintores integrado por Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Felguérez Vlady y Leonel Góngora, entre otros, aceptó vender sus cuadros para que con las ganancias los realizadores pudieran filmar sus cortometrajes, largometrajes y documentales entre los que se encuentran *La hora de los niños*(1969), *El crimen* y *La belleza*, producidos en 1970, así como *Familiaridades* (1969) de Cazals.

A cambio el Cine Independiente de México realizó *Salón Independiente* (1969), documental en blanco y negro de 20 minutos sobre la exposición montada

---

<sup>166</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *op. cit.*, p. 56.

en el Palacio de Bellas Artes que pretendía reaccionar ante las imposiciones formales de un concurso impulsado por autoridades culturales.

La intención de Ripstein al fundar una productora independiente fue experimentar con el lenguaje y hacer un cine contrario al cine común. “Desde el principio de mi carrera, mi cine iba más o menos contra los lineamientos precisos que guiaban el cine mexicano comercial”<sup>167</sup>.

Dicha propuesta se materializa en *La hora de los niños* (1969) cinta cuya apuesta es insertar a los personajes en un tiempo suspendido, dentro de una historia descontextualizada, donde la puerta permanece abierta para que por sí mismo el espectador complete los sucesos y se pregunte sobre el tiempo y el espacio, apunta José de la Colina<sup>168</sup>. Desde su primera película él buscaba hacer un cine diferente, en cuanto a aspectos técnicos como a contenido se refiere.

A principios de la década de 1970 realizó dos documentales en blanco y negro sobre los libros de texto gratuito, por encargo de la Secretaría de Educación Pública (SEP), en colaboración con Rafael Castanedo como director, Ángel Goded y Miguel Garzón como cinematógrafos respectivamente.

El alejamiento del cine industrial permitió a Ripstein esclarecer un estilo personal cada vez más cercano al cine de autor. La teoría del cine de autor se originó durante la década de 1950 en algunos artículos de *Cahiers du Cinema*. Según esta perspectiva el cine de autor implica total involucramiento del director en la escritura del guion, aspectos técnicos, por ejemplo, iluminación, fotografía, música y vestuario. Además, exige una serie de constantes temáticas y estilísticas a lo largo de sus obras, producto del estilo y personalidad propia.<sup>169</sup>

Arturo Ripstein comulga con el cine de autor y se considera como tal desde el inicio de su trayectoria — específicamente desde su etapa independiente; según De la Colina—. Romper con el abordaje tradicional de ciertas temáticas es una de sus

---

<sup>167</sup> Emilio García Riera, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, p. 69.

<sup>168</sup> José de la Colina, *op. cit*, p. 165.

<sup>169</sup> John D. Sanderson *et al.*, *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, Vicerrectorado de Extensión Universitaria Universidad de Alicante, España, 2005, p. 56

inquietudes, al cuestionar, por ejemplo, la estructura de la familia patriarcal, la intolerancia y temas tabú como la sexualidad, tal como se verá a lo largo del capítulo.

En 1972 Ripstein dirige *El castillo de la pureza*, una mirada al encierro y al incesto, pero también una interrogación al paternalismo y al núcleo familiar tradicionalmente enaltecido en el cine de las décadas anteriores. Esta cinta demuestra las intenciones de demoler los temas tradicionales, inquietud que Ripstein comparte a lo largo de su filmografía con otros directores de su generación.

Dicha cinta contó con la colaboración de José Emilio Pacheco, quien para la escritura del guion se basó en hechos reales ocurridos en la Ciudad de México en la década de los cincuenta dentro de la familia de Rafael Pérez Hernández y en la novela *La carcajada del gato* de Luis Spota. *El castillo de la pureza* (1972) presenta a un hombre obsesionado con la disciplina y el control, motivo por el cual encierra a su familia durante 18 años para alejarlos de la maldad que hay en el exterior.

Durante el Echeverriato (1970-1976), el Estado comenzó a involucrarse en la producción cinematográfica, de manera que esta cinta fue de las primeras en contar con el auspicio del Banco Nacional Cinematográfico, encabezado por Rodolfo Echeverría, al igual que las siguientes películas del director, por ejemplo, *El Santo oficio* (1973), película de época que recrea la persecución de judíos en la Nueva España.

Ripstein realizó algunos documentales por encargo de la Secretaría de Educación Pública (SEP), *Los otros niños* y *Tiempo de correr*, ambos producidos en 1974. El primero muestra la incapacidad estatal para cubrir las necesidades de la población que requiere educación especial. “Tan duro resultó el planteamiento de Ripstein que *Los otros niños* fue “congelado” y nunca exhibido, motivo de un visionado previo por parte de la esposa del ministro de educación.”<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup>José Enrique Monter, “De la Inquisición a ‘La Manuela’”, *Revista NOSFERATU*, Núm. 22, septiembre 1996, Barcelona, Dinastia Kulltura, San Sebastian.1995, p. 44



Por su parte *Tiempo de correr* recoge la demanda de mayores recursos para la enseñanza de la educación física. Otros trabajos de corte documental son *El borracho* (1976), sobre el problema del alcoholismo y *La causa* (1976), una entrevista al líder campesino César Chávez, ambos con escasa exhibición.<sup>171</sup>

Durante la administración de José López Portillo (1976-1982) el cine nacional nuevamente experimentó momentos de incertidumbre por las decisiones de la dirección de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) encabezado por Margarita López Portillo, hermana del presidente.

En este periodo en el que Ripstein hizo cine documental auspiciado por el estado, la única cinta ficcional del autor es *Foxtrot* (1975), sin trascendencia. Además, el director tuvo la suerte de filmar dentro de una de las prisiones más controvertidas de la ciudad antes de que esta fuera cerrada: *Lecumberri (El palacio negro)* (1976).

*Lecumberri*, explora el ingreso y transcurrir en el encierro, las relaciones de poder que se gestan dentro del centro penitenciario y las diferencias sociales que ahí persisten. Muestra “las relaciones de dominio, la omnipresencia de la corrupción, la compartimentación social, asumida por ejemplo en la separación de delincuentes comunes y presos políticos.”<sup>172</sup>

El carácter testimonial de *Lecumberri* es quizá similar a *El Apando* (1975) de Felipe Cazals, basada en la obra homónima de José Revueltas. Sin embargo, luego de un par de visionados para las autoridades, el documental de Ripstein fue rotundamente prohibido, eso sí, objeto de varios tijerazos y pasó de 105 a solamente 40 minutos para su transmisión en televisión. El gobierno en turno intentaba reivindicar la imagen del sistema penitenciario que en esos años estrenaba una Ley de Readaptación social y algunos espacios con los mismo fines.

*El lugar sin límites* (1977) es una adaptación de la novela homónima de Donoso. Cuenta la historia de un prostíbulo pueblerino y decadente donde el deseo y la

---

<sup>171</sup>Paulo Antonio Paranaguá, *op. cit.*, p. 153.

<sup>172</sup>*Ibid.*, p. 45.

prohibición se contraponen hasta aprisionar a la Japonesita, la Manuela; padre homosexual de ésta, y Pancho. Los personajes quedan a merced de la resignación o en el peor de los casos de la violencia. Es uno de los primeros acercamientos contundentes a la homosexualidad y el travestismo, una denuncia de la intolerancia y la propia represión. Como parte del corpus de análisis se profundizará en ella más adelante.

Ese mismo año, por encargo de la dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) encabezado por Margarita López Portillo, el director se incorpora a la producción de *La viuda negra* (1977), proyecto anteriormente en manos de Cazals quien lo abandonó por desacuerdo con la misma autoridad. La preproducción duró 20 días en los que además de corregir el guion sobre la marcha, Ripstein dotó de un estilo personal y desarrolló temas tabúes.

El deseo sexual, el enamoramiento entre el ama de llaves y un sacerdote, planteados en *La viuda negra* resultó controvertido e inapropiado para la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) por lo que pasó siete años enlatada. A pesar de su modesta factura, en esencia es “una sarcástica disección de la sexualidad, la religión y el papel de las mujeres en la sociedad mexicana.”<sup>173</sup>

Al año siguiente el director retoma *Lo de antes*, obra literaria de Luis Spota, y logra adaptar la historia en *Cadena perpetua* (1978). Dicha cinta cuenta con un guio magistral; múltiples *flashbacks* y demás recursos narrativos, a cargo del escritor tapatío Vicente Leñero. Es un planteamiento mordaz al microcosmos delincuencia y corrupto que acorrala al ex ladrón y proxeneta Tarzán Lira (Pedro Armendáriz Jr.), a pesar de que éste intenta reivindicarse con la sociedad.

El sexenio de López Portillo (1976-1982) se caracterizó por un rotundo descuido estatal a la cinematografía. Se esfumaron las posibilidades creativas surgidas con la apertura de la administración anterior y la censura fue mucho más rigurosa, además, las preferencias del público favorecieron las producciones extranjeras, principalmente de origen estadounidense. Durante este periodo el

---

<sup>173</sup> Marito Torreiro, Revista *NOSFERATU* “Años de desconcierto años de penitencia”, p. 51.

trabajo de Ripstein como director fue un tanto desafortunado en filmes como *La tía Alejandra* (1978), *La ilegal* (1979), *La seducción* (1980), *Rastro de muerte* (1981) y *El otro* (1984), esta última producida en el sexenio de De la Madrid (1982-1988).

### 3.1.1 Tiempo de renovación.

Tras un periodo de incertidumbre en el quehacer filmico Arturo Ripstein da inicio a una nueva etapa creativa en su carrera como director gracias al encuentro con la guionista mexicana Paz Alicia Garciadiego en *El imperio de la fortuna* (1985). Esta es la segunda adaptación de la novela *El gallo de Oro* escrita por Juan Rulfo. En 1964 García Márquez y Carlos Fuentes trabajaron en el guion para filme homónimo dirigido por Roberto Gavaldón.

Más que un *remake* Garciadiego y Ripstein intentaron hacer una versión más apegada al texto de Rulfo, aun cuando el director incluyó elementos simbólicos propios de su estilo, por ejemplo, la coloración y repentinas alusiones a los celos, el patriarcado y el destino fatal que envuelve al mexicano. *El imperio de la fortuna* muestra la decadencia del ambiente rural anteriormente añorado, invadido por elementos y personajes citadinos.

Ripstein encontró en Garciadiego el talento y la meticulosidad que faltaba en sus colaboradores anteriores, todos ellos eventuales guionistas dedicados a las letras. Esta primera dupla resultó no sólo fructífera sino renovadora. En 1986 *El imperio de la fortuna* obtuvo varios premios Ariel en las categorías de mejor dirección, argumento original y actuación masculina, misma que también fue galardonada en el 34° Festival de Cine de San Sebastián.

La siguiente colaboración entre este dúo creativo es *Mentiras piadosas* (1988), un melodrama sobre el adulterio y la infidelidad cuyas opiniones molestaron tanto al director que inició un pleito legal en contra del crítico Jorge Ayala Blanco por una reseña publicada en el *Financiero*. El litigio incluyó una demanda que Ripstein tuvo que retirar.



Fotograma *El imperio de la fortuna*



Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego en la 72ª Muestra Internacional de cine de Venecia, 2015.

Durante los noventa “en España y Francia surgen las primeras oportunidades de coproducción internacional, una orientación que el cine mexicano ha tardado demasiado en adoptar, por haber vivido tanto tiempo en autarquía, a la sombra del estado”<sup>174</sup>.

Hasta este punto de su trayectoria, el director mexicano tiene un estilo definido. Su cine se caracteriza por largos planos secuencia, ambientes sórdidos y marginales en complicidad con la trama y los personajes. Muestra de ello es *Principio y fin* (1993), adaptación de la novela del egipcio escritor Naguib Mahfuz, Premio Nobel de Literatura en 1988.

Luego de 25 años de alejamiento, la película *Principio y fin* renueva la colaboración con la productora de don Alfredo Ripstein, Alameda Films, S. A. El filme mereció galardones internacionales, por ejemplo, la Concha de Oro en el Festival de Cine de San Sebastián y el Premio Coral en el Festival Internacional de Nuevo Cine de la Habana, así como ocho premios Ariel en México.

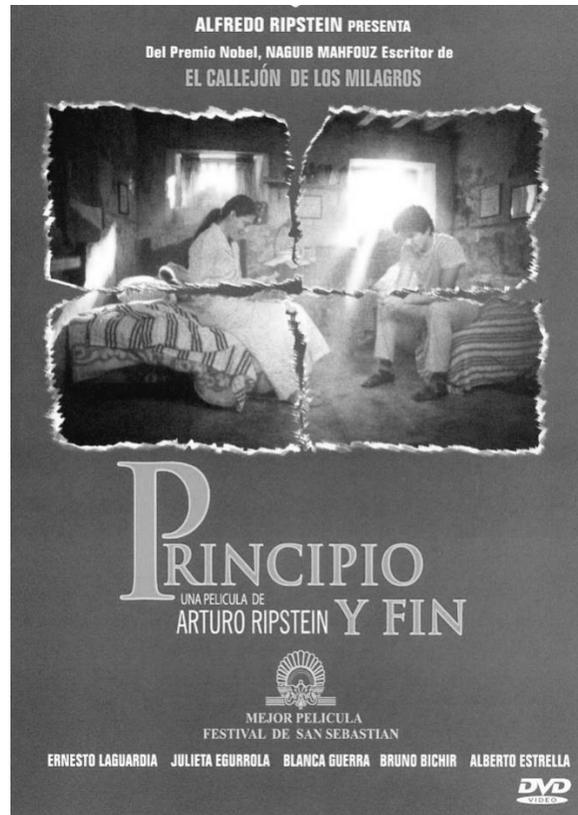
Este melodrama presenta el asfixiante ambiente familiar de los Botero, cuyos personajes atraviesan por un proceso de degradación a causa de las imposiciones y sobreprotección del personaje materno, aludido en el melodrama nacional que tanto Paz Alicia como el director reconocen irremediablemente parte de la herencia de la producción nacional.

En *Principio y fin* está presente el personaje prostibulario en la única hija de la familia, una joven poco agraciada que comete un doble sacrificio; primero al prostituirse por dinero; y luego al quitarse la vida para evitar ensuciar el buen apellido de los suyos.

Precisamente las dos cintas anteriores, momentáneamente, pueden considerarse melodramáticas sin que ello demerite su aportación, por el contrario, la visión con que se presentan tabúes como el incesto, la sexualidad y la desintegración familiar

---

<sup>174</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *op. cit.*, p. 151.



Cartel publicitario *Principio y fin*

significan un ataque a las propias convenciones. “Yo juego con exactamente las mismas reglas de la narración, aunque lo haga con propósitos absolutamente contrarios: el melodrama nacional va por el encomio, yo, por la destrucción de ese encomio.”<sup>175</sup>

Poco antes de concluir el sexenio Salinista (1988-1994), Arturo Ripstein recibió la invitación de llevar a la pantalla grande la vida y ocaso de la cantante del género ranchero Lucha Reyes. *La reina de la noche* (1994) cuenta con la participación de Patricia Reyes Spíndola en el papel principal y con quien había trabajado con anterioridad en *La mujer del puerto* (1991).

Cabe aclarar que esta cinta no es una película biográfica y como casi todo el cine del autor, no intenta ser una imitación de la realidad, sino una reinterpretación

---

<sup>175</sup> López Aranda, Susana, “Filmar el tiempo. Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego”, Revista DICINE, Núm. 58, México, oct 1994, p. 13.

con sus respectivos añadidos, por ejemplo, la sexualidad de la cantante, el vínculo con su madre y por consiguiente, la descomposición familiar.

Enseguida, con la meticulosidad de su guionista y compañera de vida, Paz Alicia Garciadiego, Arturo Ripstein logra una de los filmes más elogiados en su carrera tanto en el aspecto narrativo como técnico —la unidad fotográfica y tonal presente desde *El castillo de la pureza*— con *Profundo carmesí* (1996). Este filme es una coproducción entre México, España y Francia, basada en hechos reales ocurridos en Estados Unidos durante los 50's a manos de la pareja de asesinos Raymon Fernández y Martha Beck. En 1970 el mismo caso fue llevado al cine por el director estadounidense Leonard Kastle en *The Honeymoonkillers*.<sup>176</sup>

*Profundo carmesí* sigue la trayectoria de un *road movie* con tonos de humor negro convirtiéndose quizá en el filme más representativo de la pareja de creativos. Presenta un personaje femenino que se aleja del rol materno tradicional — el mundo del “deber ser”— al no sacrificar sus deseos amorosos al ámbito hogareño y familiar.

Rafael Aviña, investigador, cronista y crítico de cine, menciona que aun en la cinematografía de producción nacional hay algunas excepciones de la maternidad tradicional. Sale a relucir Luis Buñuel y su reconocida cinta *Los olvidados* (1950) en la cual la mujer no renuncia a su sexualidad por el hecho de ser madre e incluso reniega del afecto que demanda su hijo recluido en la correccional.

Además de Galindo y Buñuel, a partir de la década de los setentas algunos cineastas como Jaime Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein dieron un giro a la representación de la maternidad en el celuloide, el primero con *Intimidaciones de un cuarto de baño* (1989) con una madre castrante —según el ya citado crítico—, y el segundo con *La mujer del puerto* (1991); *Principio y fin* (1993) y más notoriamente *Profundo carmesí* (1996).

---

<sup>176</sup> Manuel Pérez Estremera, *El cine de Ripstein: La solución del Barbaro*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998, pp.30 y 31.



Fotograma *Profundo carmesí*.

Entre los muchos galardones se encuentra el Ariel a mejor actuación femenina y masculina, mejor ambientación, escenografía y fotografía. La Diosa de Plata como mejor película y mejor director. De igual forma en el 53° Festival de Cine de Venecia como mejor guion original, escenografía y música, así como en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latino en la Habana, Cuba como Mejor largometraje, director y música.

A mediados de la década de los 90's, además de continuar haciendo comerciales, Ripstein comienza a dar clases en algunas universidades de Estados Unidos y en 1997 recibe el Premio Nacional de Ciencias y Artes de manos del entonces presidente Ernesto Zedillo (1994-2000). Ese mismo año realiza *Hombre con guitarra*, documental para el gobierno español sobre el trovador y cantautor Silvio Rodríguez.

La pareja creativa integrada por Ripstein y Garciadiego nuevamente retoma un hecho real en 1998 con *El evangelio de las maravillas*, cinta inspirada en una secta religiosa michoacana llamada "La nueva Jerusalén" que auguraba el fin de los tiempos. Se exhibió en el Festival de Cine de Cannes de ese mismo año.

Ese mismo año el director obtiene una beca de la Fundación John Simon Guggenheim, organización estadounidense que promueve las ciencias y las artes

creativas, con la cual logra realizar *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), basada en la novela homónima del Premio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez, a petición del propio escritor. En el 2000 esta coproducción entre México, España, Francia y Cuba recibe el Premio a mejor película Latinoamericana en el Festival de Cine de Sundance, Estados Unidos.

Dentro de la carrera del director la llegada de un nuevo siglo implica también un cambio en la forma de hacer cine. *Así es la vida* (2000) es la primera película de América Latina que se rodó con cámaras digitales, según el realizador, para reducir costos de producción. Dicha cinta está basada en *Medea* de Séneca y cuenta el origen de la venganza de una mujer desilusionada. Al igual que otras de sus películas, *Así es la vida* se presentó en la sección “Una cierta mirada” del Festival de Cine de Cannes en Francia y fue galardonada con el Premio Coral Especial del Jurado en el Festival Internacional de Nuevo Cine Latino en la Habana, Cuba.

También con formato de video digital, *La pérdida de los hombres* (2000) narra el asesinato de un hombre y los intentos de las viudas de éste por recuperar el cadáver. Entre los principales galardones internacionales se encuentran el Gran Premio del Jurado a Mejor Guion para Garciadiego y la Concha de Oro, ambos del Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

*La virgen de la lujuria* (2002), basada en un relato del escritor Max Aub se remonta a los años 40 y presenta a un grupo de refugiados españoles opositores a Franco y el trio amoroso entre un mesero, una mujer fatal con insatisfacción sexual y un luchador. Siguiendo un ritmo de trabajo más o menos constante y la línea de las adaptaciones literarias, *El carnaval de Sodoma* (2006) está inspirada en la novela homónima del escritor dominicano Pedro Antonio Valdés. Su estructura consta de diferentes instancias narrativas y *flashbacks*. El filme muestra historias entrecruzadas de los desdichados personajes que habitan y frecuentan un decadente burdel.

Luego de una larga trayectoria de cine a color el cineasta en cuestión retoma una inquietud estética en *Las razones del corazón* (2011). “Siempre quise que todas mis películas fueran en blanco y negro, salvo una o dos, en donde el color era como muy preciso y determinante. No me dejaron rodar todo en blanco y negro, por asuntos comerciales. Es la censura más feroz y la menos contestable...”<sup>177</sup>



Fotograma *Las razones del corazón*

*Las razones del corazón* (2011) es una reflexión sobre la infelicidad y el adulterio y se considera una adaptación libre de la novela *Madame Bovary* del escritor francés Gustave Flaubert. Se presentó por vez primera en el Festival de Cine de San Sebastián en España, posteriormente en Biarritz, Francia y en lo sucesivo en el Festival Internacional de Cine de Morelia y la Cineteca Nacional. Ese mismo año Ripstein es homenajeado en la 31° Feria Internacional del Libro de Oaxaca.<sup>178</sup>

Para Arturo Ripstein el melodrama es un género dramático al que no debería aludirse peyorativamente, pues permite conocerse a sí mismo y a todo lo que lo

---

<sup>177</sup> Columba Vértiz De La Fuente, “Ripstein y Garcíadiego: ‘Las razones del corazón’”, [en línea], México, *Proceso.com.mx*, 10 de noviembre de 2011, Dirección URL: <https://goo.gl/R9Uyqd>, [consulta: 11/ nov./ 2017].

<sup>178</sup> *Ibíd.*

rodea, quizá por esa razón buena parte de su filmografía explota este género a través de la familia y la figura materna en donde nos presenta personajes más o menos frágiles que poco a poco se aproximan a un inminente destino desafortunado. “Lo más obvio, lo más evidente, es que ambos le tuercen el cuello a los valores tradicionales del género.”<sup>179</sup>

Tal es el caso de *La calle de la amargura* (2014), basada en una historia de la nota roja —al igual que *Profundo Carmesí*— revestida con el estilo de la dupla Ripstein- Garciadiego; guionista de cabecera. Mordazmente se narra el accidentado asesinato de dos luchadores enanos a manos de un par de prostituta que intentaban robarles dinero.

*La calle de la amargura* se estrenó en las pantallas extranjeras, en el Festival de cine de Venecia durante el cual Ripstein fue homenajeado por sus cincuenta años de trayectoria. La más reciente cinta del director también se transmitió vía *streaming* a través de la plataforma FilminLatino del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

En octubre de 2017 Arturo Ripstein recibió la Espiga de Honor en la 62° edición de la Semana Internacional de Cine de Valladolid como galardón de su amplia trayectoria, lo que confirma el reconocimiento que tiene su trabajo principalmente en el plano internacional. Según el propio director los pirales de su carrera “son la suerte y la contumacia”.

### **3.1.2 Paz Alicia Garciadiego.**

Dentro del proceso que implica la realización de una película, el guionista es el primero en imaginar cómo se contará la historia, es el artífice que da vida a los personajes y define relaciones entre estos. En al menos dos de las cintas que componen el corpus —*La mujer del puerto* (1991) y *La calle de la amargura* (2014)— ese primer artífice es Paz Alicia Garciadiego, por ello antes de analizar la

---

<sup>179</sup> Revista *NOSFERATU*, Núm. 22, septiembre 1996, Barcelona. DinastiaKultura. San Sebastian.1995, pág. 12.

construcción de personajes es menester ahondar en su trayectoria y proceso creativo.

Su labor como guionista dentro de la filmografía del director nutre los personajes femeninos a partir de inquietudes personales que el propio Ripstein esbozó como constantes a lo largo de su obra. Estos siempre tienen implicaciones decisivas para el resto de los existentes, definen su destino. Como se ha señalado con anterioridad, esta investigación se enfoca en un personaje femenino en particular: la prostituta presente en *El lugar sin límites* (1977), *La mujer del puerto* (1991) y *La calle de la amargura* (2014).

Indudablemente hay un antes y un después en la trayectoria de Arturo Ripstein y ello se debe al encuentro con la guionista mexicana. Paz Alicia Garciadiego (Ciudad de México, 1949), estudió Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), obtuvo una maestría en Estudios Latinoamericanos y en Wisconsin, Estados Unidos, estudió Historia y cultura. Acto seguido se dedicó a enseñar historia latinoamericana en la Universidad Iberoamericana.

Cuando Paz Alicia era niña, su familia sembró en ella el gusto por asistir al cine más cercano a su hogar, el Parisiana, en la colonia Juárez. Por ello, desde su infancia se percató de dos grandes pasiones que por fortuna guiarían su trayectoria profesional: el cine y la literatura.<sup>180</sup>

Luego de un par de trabajos burocráticos, su habilidad para la escritura le permitió trabajar como guionista de historietas y de algunos programas infantiles para la radio y la Televisión Educativa de la Secretaría de Educación Pública (SEP), donde conoció al director, durante los primeros años de los ochentas.

En su primera colaboración con Ripstein el reto para Paz Alicia fue adaptar *El gallo de oro*, del célebre escritor Juan Rulfo, sin demeritar el texto literario ni la

---

<sup>180</sup> Paz Alicia García Diego, Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico, [en línea], Cineteca Nacional, URL: <http://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST2013.pdf>, [consulta 10 de octubre de 2017.]

versión dirigida por Gavaldón en 1964. Entonces, la claridad y minuciosidad descriptiva que mostró en el primer tratamiento de *El imperio de la fortuna* (1985) fue algo muy similar a lo que Ripstein quería contar con imágenes y sonido.

Entre los trabajos más destacados se encuentran *El imperio de fortuna* (1985), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993), *Profundo carmesí* (1996), *Así es la vida* (2000), *La perdición de los hombres* (2000) y recientemente *La calle de la amargura* (2014). El resultado de este notable entendimiento entre Arturo Ripstein y Garciadiego se cristaliza en más de una docena de colaboraciones como guionista de cabecera del director pues enriquecen un particular punto de vista frente a temas como el destino desafortunado, la familia y el encierro.

Durante el Primer Encuentro Iberoamericano de Escritores Cinematográfico, realizado en 2011 en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM, Garciadiego señaló no ser partidaria de las teorías sobre escritura de guion porque desde su óptica eso sería mecanicista, por ejemplo, al forzar los momentos de tensión.

“No les hago biografía previa, la biografía previa luego se convierte en una rémora que uno cree que luego tiene que incluir en algún momento (...) Los personajes existen siempre nada más en función de la historia, no lo sobrecarguemos. Lo que les tenemos que dar son un monto de contradicciones. Entre más contradicciones tenga el personaje más flexibilidad me dará a mí para involucrarlo en la historia. Por lo menos en el caso mío que me gusta personalmente jugar con personajes contradictorios, con situaciones y locaciones contradictorios.”<sup>181</sup>

Garciadiego supedita la construcción de los personajes; los rasgos más característicos, a las necesidades de la historia, al tema central, por ejemplo, el destino inexorable o el incesto. Prescinde de una biografía elaborada, y conserva

---

<sup>181</sup> S/a, “Teorías y enfoques de la escritura para cine - 1°EnlEsCine Parte 2/4”, El Garfio, [en línea], 17 septiembre 2013, Dirección URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IU3jvzcgsG0>, [consulta: 09/12/17.]

solamente un par de rasgos pues según su experiencia son los mismos personajes los que comienzan a hablar por si solos a partir de la décima hoja del guion.

En *El cine también se hace*, Garciadiego y Mariana Luisellu explican que el guionista es la primera persona que empieza el trabajo cinematográfico, decide de qué manera contará la historia, es decir, las dificultades que le ocurrirán a los personajes, los lugares, los momentos y el orden en el que presentarán los sucesos. Es el responsable de dar vida a los personajes así como determinar las relaciones que se establecerán entre ellos.<sup>182</sup>

La importancia de Garciadiego radica en ser el primer artífice en la construcción de los personajes dentro la filmografía de Ripstein desde hace más de 30 años. Ello implica que el tema, la historia y los rasgos de los existentes están vinculados con los intereses del autor, quien se considera el principal responsable de una película.

Es difícil saber dónde empieza y donde acaba la colaboración entre director y guionista ya que Garcadiego escribe en consulta permanente con Ripstein. No hay ningún ejemplo similar ni comparable en el cine de una simbiosis tan profunda ni enriquecedora como la de estos dos artistas.<sup>183</sup>

Según el director, descripciones para vestuario, fotografía o sonido prueban la meticulosidad de la guionista. En suma, su trabajo creativo replantea y enriquece principalmente a los personajes femeninos, alejados del prototipo de “mujer buena” del que se habló en el capítulo II. Les confiere un carácter trascendental en la historia, sus decisiones afectan profundamente a quienes las rodean, por ejemplo, los hijos, como ocurre en *La reina de la noche*, *Principio y fin*, *La mujer del puerto* y *Profundo carmesí*.

Entre sus guiones publicados se encuentran *Así es la vida*; *El coronel no tiene quién le escriba*; *La mujer del puerto* y *El evangelio de las maravillas*, mismos

---

<sup>182</sup> Mariana Luiselli y Paz Alicia Garciadiego, *El cine también se hace*, México, Santillana, 2005, p. 28.

<sup>183</sup> *Ibíd.* p. 13.

que han sido galardonados tanto en México como en el extranjero, por ejemplo, Profundo carmesí, acreedor a la Osa de Oro al mejor guion en la 53° Mostra de Venecia.

En 2013 la guionista recibe la Medalla Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico otorgado por la Cineteca Nacional, la Fundación Carmen Toscano y la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, galardón entregado a otros guionistas como Tomás Pérez Turrent (1988) y Vicente Leñero (2007).

### 3.2 Arturo Ripstein y los personajes marginados.

*Un personaje se pinta por lo de que dice y por lo que hace en el presente de la narración.*

*Este es el auténtico apoyo cinematográfico.*<sup>184</sup>

Arturo Ripstein

Para lograr un acercamiento a las películas que componen el corpus de análisis, es decir, *El lugar sin límites* (1977), *La mujer del puerto* (1991) y *La calle de la amargura* (2014) se propone una metodología compuesta por tres herramientas: el estudio de caso, la entrevista y el análisis cinematográfico aplicado a partir del aporte teórico-conceptual desarrollado en el primer capítulo de la tesis.

Se pensó en recurrir a los estudios de caso ya que el contexto en que se produjo cada uno de los metrajes tuvo importantes implicaciones para los mismos y surgieron en momentos específicos de la carrera del director. Sólo por mencionar algunos aspectos inherentes a la primera cinta, *El lugar sin límites* (1977), durante el Echeverriato proliferó una apertura y renovación para las películas mexicanas. De igual forma, en los setentas se flexibilizaron las normas morales y se vislumbró mayor libertad sexual.

Por su parte, *La mujer del puerto* (1991) surgió como una inquietud del propio director por derrumbar un clásico del melodrama nacional no sólo en cuanto a la enseñanza moral se refiere, sino también en lo que la imagen del ambiente prostibulario respecta. Cabe aclarar que los datos obtenidos en la entrevista se incluirán conforme sea pertinente, es decir, tanto en los estudios de caso como en el análisis cinematográfico.

Para conocer cómo está construido el personaje prostibulario en las tres películas de Arturo Ripstein en cuestión, se tomó como referencia la herramienta del análisis cinematográfico propuesto por el investigador y docente Lauro Zavala en su libro

---

<sup>184</sup> Beatriz Reyes Nevares, *Trece directores del cine mexicano*, México, SEP-Setentas, 1974, p. 174.

*Elementos del discurso cinematográfico.* En este modelo de análisis convergen texto narrativo y lector, con su respectiva aproximación, objetivos o preguntas frente a cualquier texto narrativo fílmico, en otras palabras, sirve para sistematizar la experiencia e interpretaciones personales de los estudiantes que se inician en el análisis cinematográfico.<sup>185</sup>

La propuesta de Zavala, Doctor en Literatura Hispánica, enlista 12 elementos de análisis cinematográfico que pueden abordarse total o parcialmente. Una de ellas corresponde a “Genero y estilo” dentro del cual se plantean los personajes. Para el análisis del objeto de estudio Zavala propone la fragmentación por escenas con el fin de examinar los elementos específicos. En este caso los elementos de análisis corresponden a las categorías conceptuales planteadas en el capítulo 1, integradas por el paradigma de rasgos propios de la teoría narrativa, las dimensiones o biografía de personaje correspondiente a la construcción dramática y finalmente el Modelo actancial.

Los elementos de análisis se desglosan en el *Cuadro 6* y como se dijo, engloba el aporte teórico de la tesis. Es importante mencionar que la aplicación de las categorías conceptuales se llevó a cabo tras siete visionados de cada metraje y seguirá el orden que muestra dicho cuadro.

Primero se desglosarán las dimensiones fisiológicas, sociológicas y psicológicas de la biografía de cada personaje prostibulario. Cabe aclarar que cuando se habla de personaje prostibulario se trata de seis existentes distintos, dos en cada una las películas seleccionadas. La Japonesa y la Japonesa Grande en *El lugar sin límites*; Perla y Tomasa en *La mujer del puerto*; y Adela y Dora en *La calle de la amargura*. Cada personaje tiene la peculiaridad de ser la antítesis del otro; están ligados intrínsecamente, por ello su biografía se presenta de forma simultánea pues ello permite marcar contraste entre los mismos. Los datos obtenidos en este primer peldaño son relevantes para indagar las cualidades que componen el paradigma de rasgos.

---

<sup>185</sup> Lauro Zavala, *Elementos del análisis cinematográfico*, UAM-Xochimilco, México, 2003, p.155.

Propuesta de análisis del personaje prostibulario			
Categorías de análisis			
Humanidad/Biografía (Egri)	Fisiología	Sexo	Apariencia
		Edad	Defectos
		Estatura y peso	Enfermedades
		Color de cabello, ojos, piel	Herencia biológica
		Postura	
	Sociología	Clase	Raza, nacionalidad
		Ocupación	Lugar en comunidad
		Educación	Filiación política
		Hogar	Diversión, pasatiempos
		Religión	
	Psicología	Vida sexual, normas morales	Complejos
		Premisa personal, ambición.	Extrovertido, introvertido
		Frustraciones, decepciones	Habilidades
		Temperamento	Cualidades
		Actitud hacia la vida	Coeficiente intelectual
Paradigma de rasgos (Chatman)	Diagrama de rasgos	Definición directa	Diálogo
			Testimonio
			Narrador
	Presentación indirecta	Acción	
		Apariencia	
		Habla	
		Entorno	
Modelo actancial (Greimas)	Sujeto-objeto	Remitente – destinatario	Ayudante-oponente

**Cuadro 6**

Los rasgos se identificarán en cada una de las escenas seleccionadas mediante las cualidades de *definición directa* o diálogos entre personajes y las cualidades de *presentación indirecta* u observación de los mismos. Los conceptos correspondientes a la construcción dramática y el paradigma de rasgos del personaje se enunciarán con cursivas conforme se observen en cada escena. Después, se agruparán los rasgos correspondientes a cada personaje como sugiere Seymour Chatman en el Diagrama de rasgos.

Las acciones del personaje siempre persiguen un objetivo dentro de la historia y ese objetivo sólo se justifica y comprende cuando se tiene claridad respecto a la

interioridad del mismo, es decir, los rasgos y dimensiones que lo comprenden, por ello en último lugar se aplicará el Modelo actancial que permitirá dilucidar los objetivos que persiguen el personaje prostibulario de Arturo Ripstein.

A lo largo de la filmografía del director en cuestión el personaje de prostituta se presenta en varias cintas, algunas de ellas con mayor relevancia para la historia, por ejemplo, *El castillo de la pureza* (1972) *Cadena perpetua* (1978), *Principio y fin* (1993), *La reina de la noche* (1994) *La virgen de la lujuria* (2002) y *El carnaval de Sodoma* (2006), pero precisamente en tres de ellas, *El lugar sin límites* (1977), *La mujer del puerto* (1991) y *La calle de la amargura* (2014), el rol de la mujer prostituta cobra mayor contundencia.

*El lugar sin límites* (1977), se consideró como parte del corpus en primera instancia porque dentro de la diégesis el director sitúa a la prostitución en un escenario rural; lo cual se había planteado desde la novela homónima del escritor chileno José Donoso, cosa que no ocurre en ninguna de las cintas sobre prostitución de las que se habló en el capítulo II. A pesar de que la incomprensión a la homosexualidad es el tema central, el director propone dos personajes prostibularios que se cree son susceptibles a ser analizados.

En segundo lugar, la tesis “Dos infiernos; el literario y el fílmico, en *El lugar sin límites*” de Alejandra Martínez Tecla estudia la relación entre el espacio y los personajes que se desenvuelven. Asimismo, en varias entrevistas Arturo Ripstein ha señalado la relación entre los escenarios y los protagonistas por lo que en efecto, puede suponerse que hay una particular construcción de los personajes en cuestión.

*La mujer del puerto* (1991) es la quinta adaptación que se realiza en el cine mexicano del cuento *Le Port* escrito por el francés Guy de Maupassant. Llama la atención que Ripstein plantea dos prostitutas amorales que asumen el sexo servicio y el incesto, sucesos impensables en las versiones anteriores, pues la película surgió para ser la contraparte de un clásico del cine nacional.

*La calle de la amargura (2014)*, además de ser hasta ahora el más reciente filme de Arturo Ripstein, plantea dos prostitutas que a diferencia de las anteriores no se encuentran en la edad de la juventud sino de la madurez y se desempeñan en un ambiente callejero y no en el burdel, lugar por excelencia planteado en el cine mexicano. Cabe aclarar que el resto de las prostitutas presentes en el cine del director, podrían ubicarse dentro de las tipologías anteriormente propuestas por lo cual la selección antes desglosada se consideró la más oportuna.

### 3.2.1 Análisis cinematográfico de *El lugar sin límites* (1977).



Cartel publicitario de *El lugar sin límites*

### Ficha técnica

Película: *El lugar sin límites*.

Año: 1977.

País: México.

Duración: 110 minutos.

Dirección: Arturo Ripstein.

Producción: CONACITE Dos; productor ejecutivo: Francisco del Villar; gerente de producción: Rogelio González Chávez.

Reparto: Roberto Cobo (La Manuela), Lucha Villa, (La Japonesa), Ana Martín (La Japonesita), Gonzalo Vega (Pancho), Julián Pastor (Octavio), Carmen Salinas (Lucy), Fernando Soler (Don Alejo), Blanca Torres (Doña Blanca) Emma Roldán (Ludo).

Fotografía: Miguel Garzón

Guion: sobre la novela de José Donoso; adaptación: Arturo Ripstein.

Música:

Sonido: Guillermo Carrasco.

Escenografía, decorados y vestuario: Kleómenes Stomatiades

Edición: Francisco Chiu.

### Sinopsis

La Manuela es un homosexual que vive en el burdel administrado por su hija, la Japonesita. La Manuela, a quien todos se refieren en femenino, teme que el violento Pancho Vega regrese. Pancho Vega vuelve a El Olivo con un camión que compró gracias a un préstamo que le hizo don Alejo, el cacique del pueblo. Un *flashback* deja ver a la Japonesa Grande, quien para ganarle la casa del burdel a don Alejo convence a la Manuela de que copule con ella. En el presente, Pancho salda la deuda con ayuda de su cuñado Octavio y ambos visitan el burdel del pueblo para festejar. Al ver que Pancho maltrata a la Japonesita porque ella se niega complacerlo, la Manuela se viste de española para divertir a Pancho y baila "La leyenda del beso". Como parte del trance del espectáculo la Manuela besa a Pancho y Octavio reclama semejante acción. Ello despierta el enojo de Pancho y junto con su cuñado persigue al homosexual por todo El Olivo hasta matarlo a golpes.

Arturo Ripstein tuvo conocimiento de la novela “El lugar sin límites” desde la década de 1960, cuando conoció al escritor José Donoso en la casa de Carlos Fuentes, coguionista de *Tiempo de morir* (1965). En esos años la novela le resultó interesante como obra literaria, sin embargo, Buñuel fue el primer interesado en llevarla al cine. Tras el fallecimiento del actor que había contemplado, el andaluz desistió del proyecto, según comenta Ripstein en entrevista con Emilio García Riera.<sup>186</sup>

Años más tarde, Ripstein adquirió los derechos de la novela del chileno y Manuel Puig, escritor argentino, trabajó el primer tratamiento de *El lugar sin límites* (1977). No obstante, este último temió que lo clasificaran en temas de homosexualidad y por ello decidió dejar el proyecto en una etapa muy temprana. En adelante, Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco, Cristina Pacheco y Carlos Castañón trabajaron de forma conjunta para llevar el guion al proceso de preproducción.<sup>187</sup>

La administración Lopezportillista dio fin al fomento estatal tan favorablemente gestionado por Rodolfo Echeverría desde la Dirección de Cinematografía en el sexenio anterior. La filmación de la película en cuestión transcurrió a lo largo de cinco semanas, principalmente en los Estudios América —más modestos que los Churubusco— y el estado de Querétaro. El reacomodo en las producciones se hizo notar y con ello las reducciones presupuestarias, algunas carencias estructurales y de capital humano. Como ocurrió en *El lugar sin límites*, según el director.

Entre las imposiciones de las autoridades cinematográficas se encuentra la prohibición para mencionar un partido político durante el mitin que acontece en la narración. Además, se tuvo que modificar el beso que durante su espectáculo la Manuela, homosexual travestido de española, le da a Pancho en la entropierna.<sup>188</sup>

En esta cinta se destacan las actuaciones de la Manuela interpretada por Roberto Cobo; las Japonesas, prostitutas madre e hija encarnadas por Lucha Villa y Ana

---

<sup>186</sup> Emilio García Riera, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, Colecc. Testimonios del Cine Mexicano núm. 1, Universidad de Guadalajara. CIEC. 1a. edición, México, 1988, p. 183.

<sup>187</sup> *Ibíd.*, p. 184.

<sup>188</sup> *Ibíd.*, p. 192- 193.

Martín respectivamente; así como Gonzalo Vega, el macho que interrumpe la tranquilidad del lugar.

Se estrenó a nivel nacional en abril de 1978 en el cine Roble, con opiniones encontradas, pero en su mayoría favorables respecto al rigor actoral y de dirección. En junio de ese mismo año ganó el Ariel de Oro como la Mejor Película, Mejor Actuación masculina para Roberto Cobo, y Mejor Coactuaciones masculina y femenina para Gonzalo Vega y Lucha Villa respectivamente. En septiembre de ese mismo año, pero en el plano internacional, obtuvo el Premio Especial del Jurado por parte del Festival de San Sebastián en España.

El *Lugar sin límites* destaca por su forma y contenido, es decir, la estructura no lineal que se nutre con un *flashback* y el uso de tonos rojos y ocre, luz y oscuridad como elementos dramáticos que simbolizan el deseo, pero también la desesperanza y tristeza de los personajes. Respecto a la temática, es una de las primeras en abordar la homosexualidad de forma neutral, cuestionar el machismo y el sistema patriarcal vigente.

Es una película en la que parece que tenemos que conocer a los personajes gracias a lo que nos cuentan de ellos y eso es malo. A mí no me gusta conocer a mis personajes gracias a lo que otro personaje me cuente (...), prefiero ver que el personaje tenga los atributos que los demás le dan. En ese guion conocemos la situación y los personajes gracias a que conversan muchísimo tiempo. Nos enteramos de la situación de los personajes a partir de lo que se cuenta de ellos.<sup>189</sup>

Según el propio director los personajes y sus relaciones se dan a conocer mediante los diálogos más que por su acción y por ello se consideró pertinente realizar el análisis de la construcción de los mismos con el paradigma de rasgos, cualidades de Definición directa y Presentación indirecta, así como la construcción dramática.

---

<sup>189</sup>*Ibíd.*, p. 190.



La Manuela (Roberto Cobo) y Pancho (Gonzalo Vega) en *El lugar sin límites*



Don Alejo (Fernando Soler) y la Japonesa Grande (Lucha Villa) en *El lugar sin límites*



Pancho (Gonzalo Vega) y la Japonesita (Ana Martín)

### Escenas a analizar

Sec. 1. Presentación de la Manuela y la Japonesita, situación del burdel y prostitutas en El Olivo (00:01- 05:47)

Sec. 4. Clotilde habla de las prostitutas, El Olivo, Don Alejo y Pancho (18:20 -26:34)

Sec. 5. Lila y Pancho hablan sobre la Japonesita (26:35- 35:38)

Sec. 8. La Manuela, la Japonesita y Lucy hablan de la Japonesa Grande y la situación del burdel (43:38- 48:39).

Sec. 9. *FLASHBACK*. Presentación de la Japonesa Grande (antes de heredar oficio a hija), cómo empezó a dedicarse a la prostitución.

Sec. 11. *FLASHBACK*. Apuesta con la que la Japonesa Grande consigue la casa (01:07:42- 01:16:59)

Sec. 13. Pancho y su cuñado deciden ir al burdel. Pancho quiere emparejarse con Japonesita y verla llorar (01:24:06- 01:35:16)

Sec. 14. Pancho insiste en que La Japonesita se quite la ropa en público y pregunta por la Manuela. Leyenda del beso. (01:35:17- 01:44:25)

### 3.2.2 Biografía de los personajes prostibularios.

	<b>Dimensión del personaje</b>	<b>La Japonesita</b>	<b>La Japonesa Grande</b>
Fisiología	<i>Sexo</i>	Femenino	Femenino
	<i>Edad</i>	18-20 años	40 años
	<i>Estatura y peso</i>	155 cm., 53 kg.	160 cm., 70 kg.
	<i>Color de cabello, ojos, piel</i>	Cabello castaño, ojos cafés, tez morena clara.	Cabello castaño oscuro, ojos pequeños, tez blanca.
	<i>Postura</i>	Lánguida y a veces encorvada.	Recta
	<i>Apariencia</i>	Joven, delgada y atractiva.	Sobre peso, maquillaje exagerado y vestimenta exuberante.
	<i>Defectos:</i>	No aplica.	Miope.
	<i>Enfermedades</i>	No aplica.	Pena que le quitó la vida o cirrosis por alcoholismo.
Sociología	<i>Clase: baja, media, alta</i>	Baja.	Baja
	<i>Ocupación</i>	Prostituta que no atiende clientes y administra de un burdel. Sin conflicto moral.	Prostituta y administradora de prostíbulo, mismo que quiere conservar y hacer prosperar, aparentemente no le incomoda ni causar culpa ser prostituta.
	<i>Educación</i>	Educación primaria trunca	No se menciona
	<i>Hogar</i>	Madre prostituta, finada, por tanto huérfana. Papá homosexual con quien vive. Travesti y bailarín. Padre sin relación marital, sino acuerdo por compartir burdel.	Sin familia.
	<i>Religión</i>	Católica.	
	<i>Raza, nacionalidad.</i>	Mexicana.	

	<i>Lugar en la comunidad</i>	Lenona del prostíbulo, sin amigas.	Amiga de don Alejo.
	<i>Filiación política</i>		Apoya el partido de don Alejo.
	<i>Diversión, pasatiempos</i>	No se mencionan, tal vez música.	Arreglarse, bailar.
Psicología	<i>Vida sexual, normas morales.</i>	Elige a qué cliente darle servicio. Deseo sexual hacia Pancho. No desnudarse en público.	Sexo a cambio de dinero y en su caso a cambio de obtener beneficios materiales para su persona. No hay culpa por ser prostituta.
	<i>Premisa personal, ambición.</i>	Lograr electrificación para prosperidad del burdel.	Ser dueña de la casa en la que tiene el prostíbulo.
	<i>Frustraciones, principales decepciones.</i>	Papá homosexual que no se hace cargo del prostíbulo.	Abandono de su último amor, que según era padrote.
	<i>Temperamento</i>	Serio, pesimista.	Amable, alegre.
	<i>Actitud hacia la vida:</i>	Resignada y apegada a vida en el burdel por añoranza a mamá	Optimista por hacer prosperar su negocio.
	<i>Complejos</i>	No quiere atender clientes de burdel.	Arreglar su habitación.
	<i>Extrovertido, introvertido, ambivalente.</i>	Introvertida.	Extrovertida.
	<i>Habilidades</i>	Ninguna	Decoración.
	<i>Cualidades</i>		Decorar habitación según estado de ánimo.

### 3.2.3 Los rasgos de la Japonesa.

La primera escena contextualiza los sucesos y existentes a partir del sonido de un gallo, característico de toda provincia mexicana y se ve la fachada del burdel, dentro del cual el relato presenta a la Manuela (Roberto Cobo) y la Japonesa (Ana Martín) en la misma cama. La dimensión sociológica del personaje prostibulario y relación

consanguínea, padre e hija, quedan claras por el diálogo de la Manuela (03:59) y la responsabilidad de la Japonesita de llevar las riendas el lugar:

— No puede ser. Hija, despierta. ¿Está todo bien cerrado? ¿Pusiste la tranca?

En la primera secuencia la Manuela busca hilo rojo para arreglar su vestido con las demás prostitutas del lugar. Enseguida, la Japonesita reitera su papel como administradora del prostíbulo y la autoridad que recae en ella (17:00) de dar órdenes a los demás, por ejemplo, a Lucy (Carmen Salinas) para que sea más limpia y exigirle a su padre más rigidez Cloty. Se trata de una cualidad de *Presentación indirecta* de acción como acto de comisión.

La Japonesita dice que no le gusta que le digan como a su madre, a Japonesa Grande, y reclama a un cliente por permanecer toda la noche en el burdel, por ello le exige pagar como si el lugar fuera hotel.

- Si yo me hubiera divertido más con usted, pero usted nunca quiere, es bien seria.
- Seré puta como las otras, pero me meto con el que quiero.
- Eso ni hablar...
- Y ahora, pagué.

En esta secuencia se pueden inferir cualidades de *presentación indirecta* como la seriedad y mal humor que mantiene a lo largo de casi todo el filme gracias a la forma en que este personaje prostibulario emplea el *habla*, por ejemplo, la entonación, y la comunicación no verbal. Asimismo, a lo largo del filme la Japonesita selecciona ciertas palabras como “puerca”, “puta” o “cabrón”, expresiones del *caló* propias de estratos sociales bajos, que ella utiliza cuando se pone seria o de mal humor.

En esta misma conversación, el diálogo del cliente al expresar su opinión funciona como cualidad de *Definición directa* respecto a la sexualidad del personaje prostibulario en cuestión, quien se auto reconoce como prostituta, pero distinta a las demás. El burdel está bajo de clientela y escaso de prostitutas, pero la Japonesita

tiene la a autoridad de elegir el cliente con el que pasará la noche, no sólo porque es dueña y autoridad del burdel, sino por un particular carácter.<sup>190</sup>

Nely, prostituta joven con quien el cliente pasó la noche, habla de la personalidad de la Japonesita con Lucy, ambas la definen como “sangrona”. Y se confirma la negación a ejercer su sexualidad con cualquiera. Es más bien un hábito que se revela, una cualidad de *Presentación indirecta de acción*, un acto de omisión.

- ¿Por qué anda tan sangrona, pues qué le pasa?
- ¿Qué le va a pasar? Esa no goza con los viejos, por eso nos tiene ojeriza.

En el minuto 29: 35, en el que Pancho y su cuñado están en la estación El Olivo, Lila habla de la Japonesita y del pasado, cuando era niña, lo cual revela otros elementos de la dimensión sociológica como la educación y su lugar en la comunidad, pero Pancho Vega asegura no estar enamorado de ella, sino de la Manuela.

- Yo fui a la escuela con la Japonesita. Era buena y los demás niños la querían y la maestra también, pero ella se iba de pinta siempre que podía y no jugaba con nadie.

En la sexta secuencia (37:50) la Japonesita es testigo de una discusión entre don Alejo y Pancho, entra a la bodega y ve a este último llorando, “como una mujer”. Pancho la agrade y lastima por burlarse de él. Sólo entonces, al sentirse una mujer inferior, despierta su deseo sexual.<sup>191</sup> Para asegurarse de su hombría o quizá por deseo le agarra el pene y experimenta cierto placer mientras Pancho la acaricia y amenaza a la vez (37:57).

---

<sup>190</sup> Durante el análisis cinematográfico de la Japonesita se puso en duda la pertinencia de considerarla como prostituta por su reservado e incierto trabajo sexual. Además, en la novela la Japonesita es una muchacha fea y tímida que en palabras del papá no sirve para prostituta. Sin embargo, en la versión de Ripstein éste es el personaje más alejado de las dimensiones planteadas por Donoso, tanto en apariencia como en acciones, por ello se entiende que sí es prostituta, pero con cierta distinción y reservas.

<sup>191</sup> Alejandra Tecla Martínez, “Dos infiernos, el literario y el fílmico, en *El lugar sin límites*”, Taller extracurricular para obtener el grado de Licenciatura en lengua y Literaturas Hispánicas, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, p. 125.

La Japonesita confirma la relación *hombre-mujer/fortaleza-debilidad* que la dibujan como un personaje inferior e impide a un hombre expresar sus sentimientos, pero también da una muestra momentánea del deseo sexual que existe hacia él. Esta *acción* define a la Japonesita de forma *indirecta* en relación a su sexualidad oculta e incierta.



La Japonesita (Ana Martín)



Al respecto, Paulo Antonio Paranaguá señala:

En los diez años transcurridos entre la novela y la película es justamente cuando se ha manifestado el cambio de comportamiento de las mujeres, En ese sentido, la iniciativa sexual de la Japonesita cuando le mete mano a Pancho representa una diferencia mucho más fundamental que los bellos rasgos de la actriz Ana Martín.<sup>192</sup>

A pesar de que la presente tesis no pretende hacer una comparación entre el texto fílmico y el literario, es necesario aclarar que esta referencia a la apariencia del personaje prostibulario cinematográfico se debe a que en la novela Donoso plantea a una Japonesita mucho más ambigua, sin arreglo ni gracia, con cierta atracción hacia Pancho, pero carente de iniciativa ni ánimo de hacerse cargo del lugar, por ello y por la alusión a la sexualidad se reafirma la pertinencia de considerar una propuesta de personaje prostibulario por parte del director mexicano.

Además, hay una clara forma de caracterizar a la Japonesita pues Ana Martín, quien interpreta a la prostituta joven, dista enormemente de la apariencia con que se describe al personaje en la novela: fea, “flaca, negra, dientuda, con las mechitas igualitas a las de la Manuela”<sup>193</sup>.

La novela sugiere que se trata de una muchacha que no se arregla y más bien su padre le da consejos de belleza para gustar a los hombres, por ejemplo, respecto a su peinado. La Japonesita de Donoso es “una chiquilla buena y todo, pero fea, y no se vestía a la moda, parecía de casa de huérfanos, con esos pantalones bombachos hasta el tobillo que se ponía debajo de esos delantales.”<sup>194</sup>

Pero si con sus dieciocho años bien cumplidos ni la regla le llegaba todavía. Era un fenómeno. Y después decía que no. Que no quería que la anduvieran mandoneando. Que ya que era dueña de la casa de putas, mejor sería que ella

---

<sup>192</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *op. cit.*, p. 135.

<sup>193</sup> José Donoso, *El lugar sin límites*, Cátedra, Madrid, 2010, p. 21.

<sup>194</sup> *Ibíd.*, p. 32-33.

también fuera puta. Pero la tocaba un hombre y salía corriendo. Claro que con esa cara no iba a llegar a mucho.<sup>195</sup>

El Maestro en Letras latinoamericanas, Víctor Granados, afirma que “Ripstein no buscó en su *casting* a los actores que dieran perfectamente el tipo descrito por el narrador de Donoso (...) Podemos decir que se procura suavizar el desagradable aspecto de los habitantes de El Olivo”<sup>196</sup>, sobre todo mediante la construcción del personaje de la Japonesita.

La adaptación de Ripstein presenta a la Japonesita como una mujer atractiva para los hombres, como se ve en la ya mencionada sexta secuencia. Su arreglo con falda entallada realza la figura del cuerpo en la escena que se encuentra con Pancho en la estación, lo mismo el vestido ajustado color dorado que porta cuando éste visita el burdel para festejar, casi al final del filme.

En el minuto 00:43:39 el relato nos sitúa en la cocina del burdel, a media luz, donde la Manuela peina a Lucy como la Japonesa Grande le enseñó años atrás. Enseguida llega la Japonesita y pide que no hagan bromas sobre el rol sexual de su padre, la Manuela, porque le molesta que digan que él es su mamá.

- Pobrecita mi mamá, estaría feliz y contenta si viviera. Don Alejo me trajo buenas noticias.
- ¿Te dijo lo de la casa?
- No, no, no pude hablar con él, pero me dijo que me tenía buenas noticias y como sabe que lo que quiero es que nos vuelvan a conectar la luz eléctrica. A propósito, ahí están las baterías del tocadiscos.

A continuación los tres personajes presentes en la escena; la Japonesita; la Manuela y Lucy, dan sus respectivos puntos de vista sobre la Japonesa Grande, personaje que hasta en esta parte de la historia está muerta y aún no vemos a

---

<sup>195</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>196</sup> Víctor Granados, “La narratividad en *El lugar sin Límites*. Análisis de la novela de José Donoso y la película de Arturo Ripstein”. Tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Latinoamericanos (Historia Latinoamericana), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004, p. 92.

cuadro en el relato, pero cuya personalidad y carácter aferrado conocemos gracias a los rasgos de *Definición directa* revelados mediante los *diálogos*.

- Pobre de tu mamá, que contenta que se iba a poner.
- Sí contenta de que nos fuéramos todos de aquí.
- ¿Qué? en vida nunca sacarían a la Japonesa de esta casa.
- Ah, ya no hablen de cosas de antes, ya estoy bastante melancólica.
- Y yo. Qué coraje me da cuando dicen que se murió porque se tiró al vino.
- Se murió de tristeza porque el pueblo se quedó a oscuras.
- ¡Ay! Ya no hablen de eso.
- Voy a volver a adornar la casa como la adornaba mi mamá, va a quedar rebonita.
- No hijita, lo que debes pensar es en vender.
- Qué oscuro está esto, parece velorio.
- ¿Quién habló de vender?
- Si es lo que quiero don Alejo, que le vendamos la casa.

Dicho *diálogo* de *Definición directa* resulta enriquecedor porque confirma lo ilusionada que es la Japonesita, la esperanza que mantiene de que regrese la energía eléctrica, además permanece aferrada al pasado, al recuerdo y las ilusiones de su madre y todo lo que le era cercano, es decir, la casa, el orden y los adornos.

En esa misma escena vemos a la Manuela discutir con la Japonesita sobre vender la casa porque el pueblo va de mal en peor, casi nadie vive ahí y el burdel se está quedando sin clientela, por lo que la Japonesita nuevamente rememora a su mamá, la Japonesa Grande, y hace dos aclaraciones sobre la casa y su estado de deterioro. La riña puede tomarse como un estado de ánimo momentáneo y pasajero (enojo hacia su padre por descuidar la cada), pero también como un rasgo de *Presentación indirecta* mediante la *acción* de la confrontación

- La casa también es mía. Y no la voy a vender. Además, don Alejo le va decir que la buena noticia es otra. (Con tono de voz más exaltado).
- ¡Qué pendeja eres!
- Pendejo será usted, viejo maricón.
- Gracias.
- Y si esta casa es un chiquero nadie más que usted tiene la culpa.
- ¿Tú qué sabes? Una loca siempre alegra el burdel.
- Sí, una loca más divertida y no tan vieja.
- No me vuelvas a decir eso en tu vida.
- Usted está buscando bronca y la va a encontrar, la va a encontrar.

En la secuencia número 13, Lucy menciona que cuando los dueños del burdel se enojan —la Japonesita y la Manuela— no hay música, dicho *testimonio* hace suponer que el mal humor de la prostituta en cuestión supera un estado de ánimo pasajero y más bien es un hábito, por ello se considera un rasgo de *Presentación directa* que comparte con el papá.

En el minuto 01:25:06, la Japonesita rompe su promesa y deja entrar a Pancho y Octavio al burdel. El cuñado se va con Nely, una de las prostitutas jóvenes, y Pancho pide bailar con la Japonesita. Al principio del baile la *apariencia* Japonesita funciona como rasgo de definición indirecta que evidencia su seriedad, sus brazos permanecen lánguidos e inmóviles, pero entre las bromas de los clientes se anima y hasta sonríe. Mientras la canción “Perfume de gardenias” inunda el salón principal, Pancho le advierte que ella tiene una deuda con él.

- Tú me debes una ¿sabes?
- Yo no te debo nada.
- Me las vas a pagar.
- Ya empezaste con tus broncas.
- Dime qué te traes.
- Que si vamos a ser amigos tenemos que emparejarnos antes.
- Yo qué te hice.
- Tú me viste llorando.
- Y qué, y qué con eso.
- Que ahora me toca verte chillar a ti.
- Te deje entrar porque prometiste no armar bronca. Y ahora tienes que cumplir tu palabra.
- Yo no quiero bronca, pero te voy a ver chillar y me voy a reír yo.

Pancho reclama los servicios de la Japonesita, empieza a tocarla y le pide que se quite la ropa, “Aquí, aquí mero pa’ que vean”, pero ella se opone y provoca el enojo de Pancho quien continúa forcejeando y jalonándole el vestido. La relación *hombre-mujer/fortaleza-debilidad* se confirma porque ella está acorralada y subordinada a los deseos de Pancho Vega y no le queda más que acceder. La Japonesita es una prostituta más, pero sí tiene restricciones en relación a su sexualidad —elige clientes—. Su negativa a desnudarse funciona como una cualidad de *Presentación indirecta* de acción y permite intuir un carácter introvertido opuesto al de su madre.

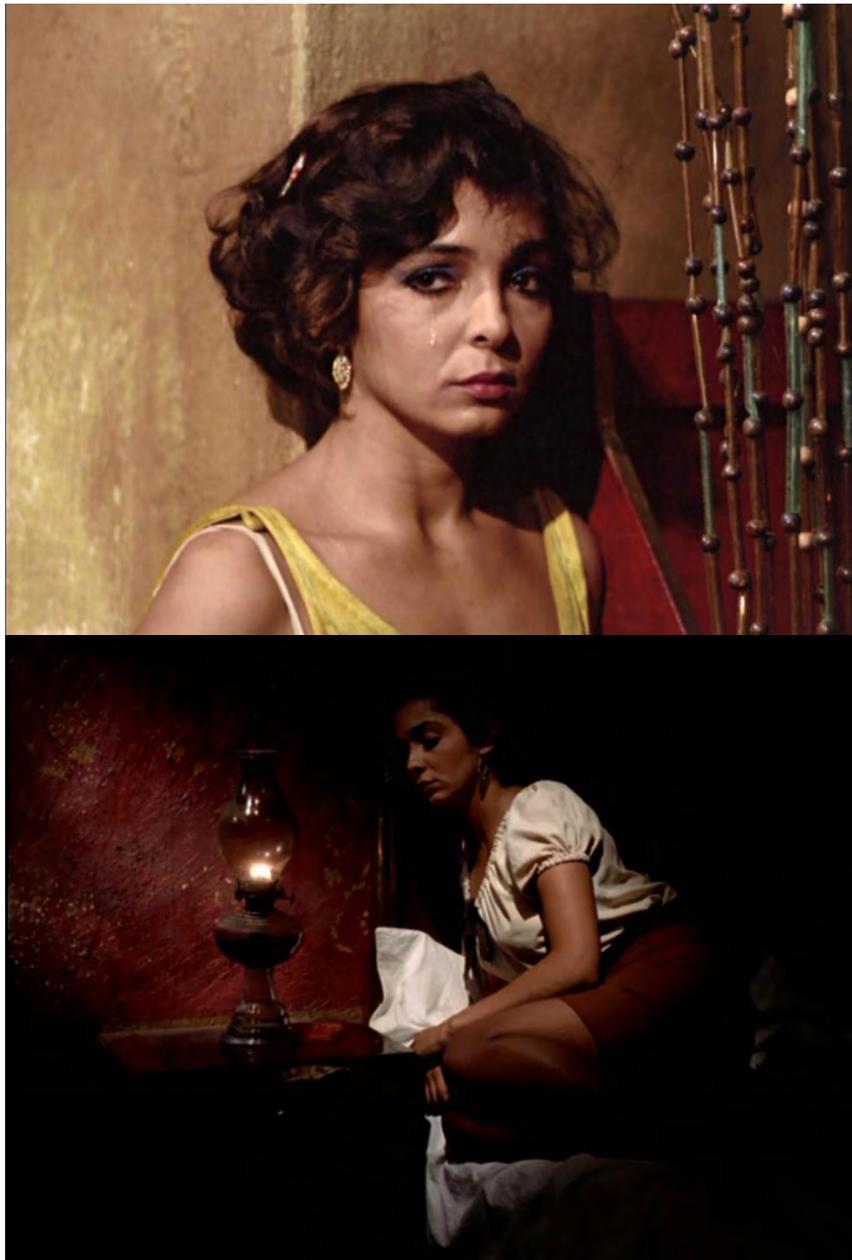


- Te digo que mi papá no está aquí.
- Pues si no es con ella, tú vete bajando los calzones, pero ya (forcejean).
- No seas poco hombre. ¿Qué no tienes palabra?
- Sí tengo y prometí que hoy mismo te iba a echar.
- Sí, pero allá adentro.
- -No, cuál allá adentro.
- A ti no te gustan las viejas. Lo que te gusta es hacer líos.
- Te digo aquí.
- Está bien: De una vez entonces.

Una vez que la Manuela se gana la noche con el baile de “La leyenda del beso”, la Japonesita permanece inmóvil, recargada en la pared junto al tocadiscos. Se le escapa una lágrima mientras su papá vestido de española se luce ante Pancho. En el minuto 01:36:36 el breve *medium close up* de este personaje prostibulario revela cualidades de *definición indirecta* tanto de *acción* como de *aparición*: ella está asustada y enojada a la vez. Confirma el enojo y el conflicto con el rol sexual de su padre que se anunciaba desde la octava secuencia en la cocina, pero también la condición de inferioridad y el probable deseo insatisfecho hacia Pancho.

Otro rasgo que define de manera *indirecta* a la Japonesita es el entorno de oscuridad en que se desenvuelve. La ausencia de luz representa el paso del tiempo, la constante añoranza de un pasado próspero o en el que al menos había esperanza tanto para la Japonesa como para la Manuela. Por eso la Japonesita insiste en que don Alejo les ayude a conectar la luz, como si eso devolviera la vida que el burdel y el pueblo necesitan.

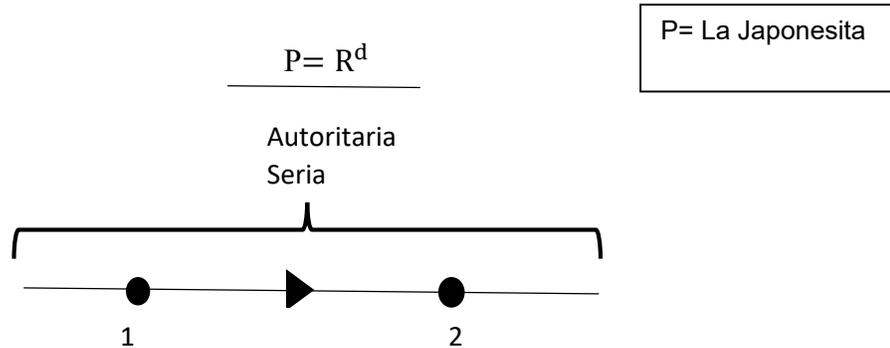
La Japonesita es un personaje en constante espera, atrapada en sus propias ilusiones que intenta imponer a su padre. Los decorados que se muestran en el tiempo presente del relato lucen abandonados, las paredes viejas, desgastadas y carcomidas, los muebles sucios y desordenados. El burdel se está quedando sin prostitutas y sin clientes, es un lugar oscuro y triste, al igual que el pueblo en el que viven, caso opuesto a cuando la Japonesa Grande adquirió la casa.



### 3.2.3.1 Diagrama de rasgos de la Japonesita.

Secuencias en el relato:

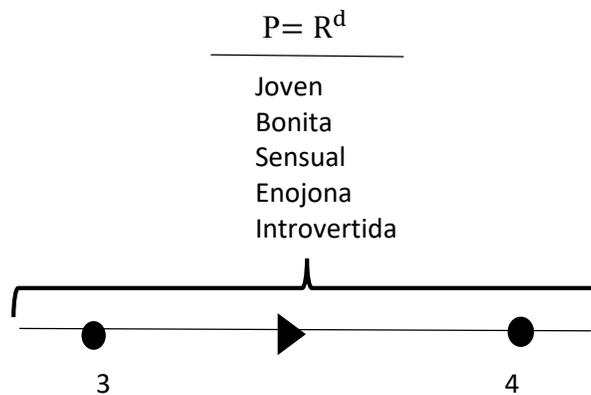
1. La Japonesita es la administradora del burdel porque no hay otro hombre en la casa.



Suceso 1. La Japonesita es administradora del burdel

Suceso 2. No hay otro hombre en el burdel.

2. La Japonesita atrae a los hombres, puede elegir a qué clientes atender.



Suceso 3. La Japonesita es sensual para los hombres.

Suceso 4. La Japonesita elige a qué clientes atender.





La Japonesa Grande (Lucha Villa)

La *acción* que realiza el personaje —llorar—, se acompaña de música intradiegetica y describe su situación emocional de vulnerabilidad. “Y *qué me importa que vivas con otra que te da dinero, si ya terminamos y ya no te quiero. Amor comprado, del que tú has buscado, no hallaras conmigo...*”. Además, el *testimonio* sobre sus anteriores parejas confiere a la Japonesa la característica de ser enamoradiza.

- Pareces primeriza. ¿A poco querías mucho al tal Pino?
- Es que a mí ya no me van a quedar muchos.
- Era un desgraciado, siempre te pegaba.
- Yo lo quería mucho.
- Vas a encontrarte otro, siempre te encuentras otro y echas pestes del anterior.
- Padrotes sobran, pero hombres como él...
- Este era el más padrote de todos. Y ya olvídale, hazte el ánimo. Mugre viejo.

Continúa el *flashback* con el mitin político que apoya el triunfo de don Alejo así como la llegada de las prostitutas y músicas del pueblo de San Juan. Tanto la Manuela como la Japonesa intercambian información sobre su pasado y a través del *diálogo* el mote de “la Japonesa”. Este se debe a un problema de miopía que la obliga a cerrar los ojos.

Mientras ponen los adornos, la Manuela le cuenta a la Japonesa sobre su homosexualidad, los lugares en los que trabajó con anterioridad y cómo aprendió a bailar español. En esta conversación el personaje emplea el *habla* para referirse a aspectos de la sexualidad de su interlocutora como de ella misma. Recurre a expresiones como “perra”, “joto” y “loca” con toda naturalidad, así como “nalgas”, “maricón” o “mariconazo” y “caliente” en otras escenas. Dicho *caló* corresponde a sectores de clase baja y con un nivel cultural limitado como al que ella pertenece, pero sin que ello implique un tono vulgar u ofensivo.

En esta conversación la Japonesa revela su cualidad de prostituta experimentada mediante la *definición directa* del *diálogo* al reclamar a la Manuela: “Pero qué descarada eres. ¿Qué crees que nomás tú sabes de hombres? Créida. Los guitarristas tienen mucha arte en los dedos”, dice el personaje prostibulario

sonriente y en tono coqueto sugiriendo también haber tenido experiencias sexuales con guitarristas y en general con muchos hombres.

La Manuela pide a la patrona del burdel que le cuente cómo empezó en la prostitución y llegó al pueblo (57:10- 59:14). Dicha anécdota es una aportación de Ripstein a la construcción del personaje en cuanto a las tres dimensiones que componen la biografía de la Japonesa Grande. El *testimonio* permite inferir el ya mencionado rasgo de *definición directa* sobre la experiencia como prostituta, su conducta enamoradiza, y el apego o necesidad de pertenecer a un lugar pues en repetidas ocasiones menciona un “yo no me quería ir.”

- A ver, entonces qué.
- Yo era criada en una casa muy bonita y ahí me quería quedar para siempre. Todo tan ordenadito. Y ya hacía tres años que estaba y no me quería ir. La patrona era muy buena, qué vieja tan buena. Pero el patrón se murió y ya no me podían pagar. Entonces me tuve que ir de crida a San Juan, fea y fría, pero ahí no me quedé. Había en el pueblo toda recién pintadita, pero era un congalazo. Y ahí empecé.
- ¿Y te quedaste mucho?
- Sí yo ya no me quería ir. Tenía mi recámara preciosa, toda llena de monos recortados de las revistas, pero el viejo de la patrona me empezó a gustar y me pusieron de patitas en la calle.
- ¿Y cómo era él?
- De esos hombrotos que me gustaban cuando era más joven que nomás me robaban la lana y me engañaban con la primera que se les ponía delante.
- Y te veniste para acá.
- ¡Qué va! Anduve de casa en casa, seis meses aquí, un año allá. Siempre haciendo maletas, con lo que a mí me gusta tener mi recámara arreglada, llena de adornos, una recámara mía, para mí todo el tiempo
- Pues ya se te hizo
- No creas loca. No me gusta hacerme ilusiones.
- Pues el diputado es muy amigo tuyo.
- Sí la casa es de él y me la renta barato, ¿pero si un día se le ocurre quitármela? No, me da mucho miedo hacerme ilusiones.

Cabe destacar que durante su testimonio la Japonesa no expresa tristeza o culpa por haber entrado a la prostitución; incluso no le ofende que la Manuela la haya llamado “loca”; el tono del *habla* permite inferir que lo que lamenta es haber dejado los lugares en los que se sentía cómoda. Para este personaje prostibulario su oficio es igual que cualquier otro trabajo.

En el *flashback* se infieren aspectos de la dimensión sociológica de la Japonesa Grande, el lugar que ocupa en la comunidad. El burdel que ella administra cobra relevancia porque en él se festeja el triunfo de don Alejo, un hombre con poder.

Las tomas cerradas permiten apreciar con mayor detenimiento su apariencia como cualidad de *definición indirecta*. Es una mujer madura, de cara redonda, y con escote pronunciado que deja ver sus senos prominentes —como sugiere la versión de Donoso—. Porta un vestido que estiliza su cuerpo un poco pasado de peso, pero eso sí, elegante y distinguido.

La premisa de este personaje empieza a manifestarse mientras la Manuela está desnuda en el río y uno de los invitados hace referencia al miembro de ésta con la frase “que no te vean las mujeres que se van a enamorar de ti”. Entonces la Japonesa Grande afirma que ella es capaz de “enderezar” a cualquier hombre, incluso a la Manuela. Sus diálogos y el modo con que emplea el *habla* se identifican como cualidades de *Definición directa* y *Presentación indirecta*, dan cuenta de la seguridad que tiene de sus encantos y atributos, confirma ser una prostituta extrovertida y experimentada, hábil en la vida sexual más no temerosa, lo cual le permite sostener una actitud desafiante.

- ¿Qué es lo que dice la Manuela?
- Dice que ese aparato sólo le sirve para mirar.
- Pues eso lo dirá el, pero a mí no se me hace.
- ¿Por qué?(don Alejo a Japonesa)
- Vámonos, patrón. Antes de que yo también me eche al agua con este calor que hace.
- ¿Pero por qué dijiste eso?
- Mmm, es que sí yo quiero, yo hago un macho de la Manuela.
- No eres capaz.
- ¿Qué? No sería el primer maricón que enderezo.
- ¡Voy!
- ¿Se acuerda de Pino? ¿Usted qué cree? (a don Alejo)
- ¿El que se largó con tu dinero? ¿A poco era maricón?
- Pues sí. Mariconazo, pero no se lo digan a nadie porque luego agarra fama.
- Yo que lo creía tan macho.
- Sólo que para que funcionara había que meterle un dedo por allá.
- (risas de don Alejo)
- Todos los padrotes son... (mueca)

- Pero con la Manuela no puedes. Eso te lo aseguro.
- ¿Qué no? Solamente que hay que tratarla de una manera muy especial. Suavecito, para que se le vaya el miedo. Y se hace macho.
- No te lo creo. Ya estás un poco vieja. (invitado a Japonesa)
- Ya se te olvidó que sabe más el diablo por viejo que por diablo. ¡Tú sí que me jodiste! No he de poder yo...
- Con la Manuela, no te creo capaz.(don Alejo)
- Pus vamos apostando algo.
- Pues apostamos si quieres, pero vas a perder.
- A que no.
- Bueno...

Dichos rasgos de este personaje prostibulario quedan claros en el minuto 01:11:07 de la décimo primera secuencia, cuando luego de ver desnuda a la Manuela, don Alejo, el cacique del pueblo le propone que si logra “calentar” a la Manuela y que cumpla con su función biológica de macho a cambio le regala lo que quiera, pero tiene que ser delante de él y hacerle “cuadros plásticos”.

- ¿Qué dices?
- Hecho, pero ¿Qué me regala?
- Te estoy diciendo que lo que tú quieras. Pídeme lo que quieras.
- Y si le pido que me de la hacienda completa?
- (risas) No me la vas a pedir. Tu eres una mujer lista. Y sabes que no te la iba a dar. Pídeme algo que pueda darte.
- Que quiera darme.
- No, no, no que pueda.
- Bueno, entonces... esta casa.
- (risas). Pero si esta casa no vale nada, mujer.
- Yo la quiero. No se me eche pa atrás entonces. Mire que tengo testigos que luego pueden decir por ahí que uste no cumple sus palabra.
- Entonces trato hecho. ¡Salud!

En la misma escena 11 la Japonesa Grande entra al cuarto en donde la Manuela se quita lo empapada con una toalla. La Japonesa empieza a acariciarla cariñosamente. La prostituta se quita la ropa segura de su sensualidad —cualidad de *definición indirecta*—, queda en brasier y ligero, la Manuela se sorprende y muestra su desaprebo porque ella es “loca perdida” y no se siente atraída hacia la Japonesa, pero la prostituta insiste, siempre llevando la iniciativa.



- Cállate, Manuela, yo te pago. No me digas que no. Vale la pena yo te pago lo que quieras. Ahora más que nunca necesito esta casa. Porque la quiero más que cualquier otra cosa. Porque el pueblo se va ir pa arriba y yo y la casa con el pueblo. Yo te iba a contratar siempre. Ibas a venir a cada rato.

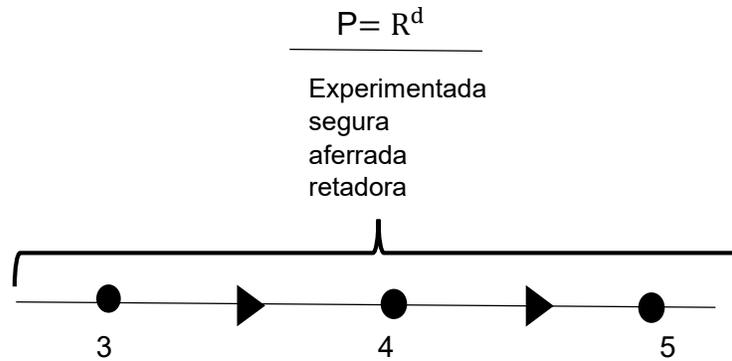
El personaje prostibulario interpretado por Lucha Villa deja claro su objetivo mediante la *definición directa* del diálogo: poseer la casa. Es una mujer inteligente, pragmática y convenenciera que utiliza al homosexual a su favor. Convence a la Manuela ofreciéndole ser socias en todo; compartir la casa; las ganancias, y mientras la besa le cuenta la apuesta con Alejo y las razones por las que necesita de ella.

- Yo sí me quiero quedar contigo, Japonesa.  
— Claro, como amigas. Como nos íbamos a reír tú y yo. ¡Ay! Estoy aburrida de tanto padrote.  
— Qué bonito iba a ser ya nunca volver a cambiarme.  
— Y tú me cuidas y yo te cuido.

Este fragmento de la décimo primera secuencia en el minuto 01:17:06 permite ver que la Japonesa Grande cumplió con su cometido, la *acción* de tener relaciones con la Manuela, un homosexual, y se considera una cualidad de *Presentación indirecta* que confirma la experiencia y habilidad como prostituta en la seducción y el convencimiento. Lo más importante es que le gana la apuesta a don Alejo —quien los observa sorprendido—, y no sólo se queda con la casa sino que engendra una hija.



2. La Japonesa pasó por muchos burdeles antes de llegar a El Olivo, enderezó a varios “maricones” y apuesta que puede con la Manuela.

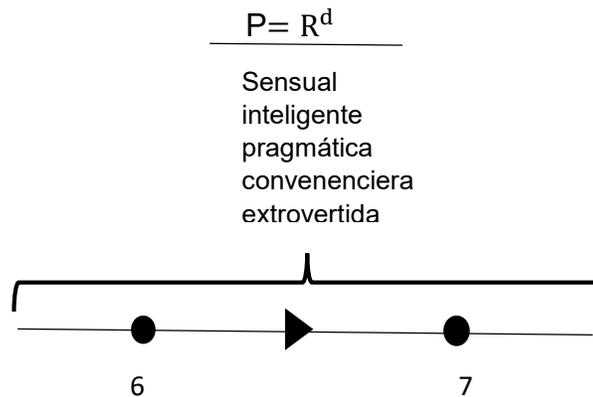


Suceso 3 . La Japonesa trabajó en muchos burdeles antes del de El Olivo.

Suceso 4. Alguna vez la Japonesa enderezó algunos “maricones”.

Suceso 5. La Japonesa apuesta que puede enderezar a la Manuela.

3. La Japonesa está cansada de cambiar de burdel, convence a la Manuela para que la ayude a ganarse la casa.



Suceso 6. La Japonesa está cansada de cambiar de burdel.

Suceso 7. La Japonesa convence a la Manuela para ganarse la casa.

### 3.2.5 Modelo actancial.

Sujeto: La Manuela

Objeto: La Manuela está harta de vivir en El Olivo y quiere vender la casa donde está el burdel.

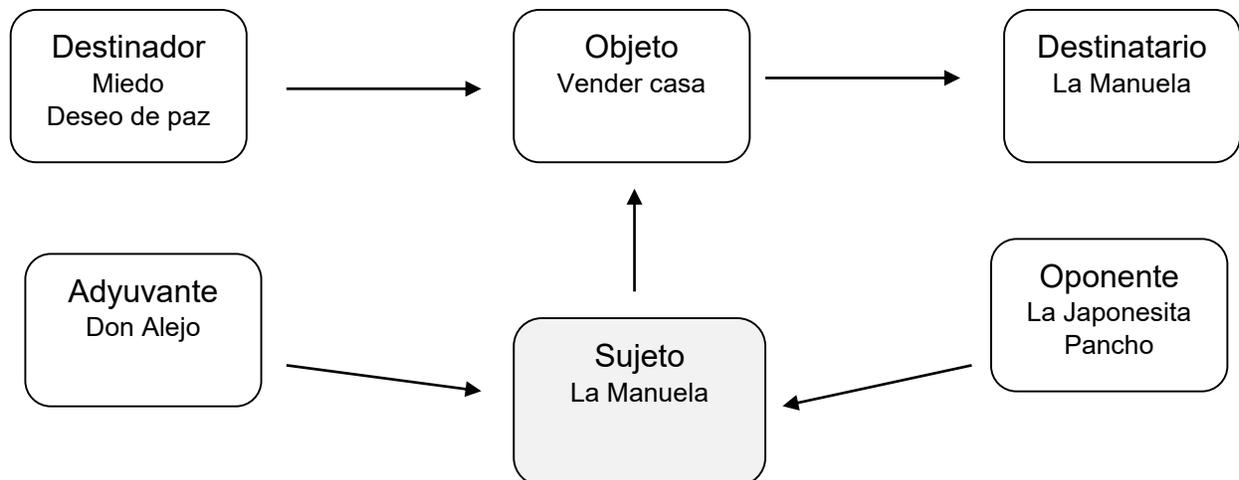
Destinador: La fuerza que motiva las acciones de la Manuela son el miedo a Pancho y a la vez el deseo amoroso que siente por él. De igual forma desea paz fuera de ese pueblo.

Destinatario: La Manuela

Adyuvante: Don Alejo quiere comprar la casa donde está el burdel, de esa forma todo el pueblo le pertenecerá.

Oponente: La Japonesita tiene deseos contrarios a los de su padre, la Manuela, pues mantiene la ilusión de que les devuelvan a conectar la luz y con ello regrese la clientela y la alegría a la casa que tanto quería su mamá. Ello se contrapone al deseo de la Manuela de vender casa y abandonar el pueblo.

Pancho es un oponente en la medida que violenta y provoca intranquilidad en la Manuela y la Japonesita.



En *El lugar sin límites* el tema principal es la estigmatización hacia la homosexualidad, sin embargo, el burdel ubicado en una provincia mexicana y las aportaciones estéticas y narrativas que refuerzan los sucesos y sobre todo los existentes (personajes y escenarios) son igualmente sobresalientes.

Este texto fílmico muestra a dos personajes prostibularios: la Japonesita y la Japonesa Grande. Debido a que se trata de una adaptación de una obra literaria, Arturo Ripstein y el equipo de colaboradores que participaron en el guion respetaron la mayoría de las dimensiones que definen a los existentes a lo largo de la historia. La Japonesa Grande, continúa con las características fisiológicas que originalmente le otorgó Dosono, es decir, edad madura, complexión robusta y vestimenta exuberante.

La aportación de Ripstein se encuentra en los antecedentes sociológicos narrados por el propio personaje durante el *flashback* en que se le ve llorando frente al tocador. Este personaje no advierte sacrificarse por nadie, ni haber sido arrojada de ningún ámbito familiar a diferencia de las prostitutas representadas en la cinta de la Época de Oro. De acuerdo con la construcción que plantea Ripstein, se trata de un personaje en busca de un lugar al cual pertenecer, está en busca de cierto confort, es una prostituta enamoradiza de la que los hombres se aprovechan y abandonan, pero con ánimo de seguir adelante en su propio burdel.

Los rasgos y dimensiones que constituyen a la Japonesa Grande son contundentes durante el *flashback*, mientras la prostituta entabla una amistad con la Manuela y le cuenta cómo inició su vida en el oficio, —aportación por completo del director mexicano—.

De acuerdo con el testimonio de la novena secuencia, desde joven la Japonesa Grande mostró necesidad de pertenencia, tener arraigo hacia algo, por ejemplo, una recámara arreglada según sus gustos, por eso quería quedarse en el burdel, pertenecer al burdel y que el burdel le perteneciera a ella.

Por otra parte, la incursión en la prostitución no parece necesitar una justificación de tipo económico, más bien se intuye como lo más práctico que la Japonesa encontró en su juventud sin que al pertenecer a la provincia, donde en general la sociedad es más conservadora, el precepto del “deber” fuera un impedimento.

La Japonesa es una mujer con experiencia, en ningún momento expresa conflicto moral por su trabajo sexual ni deseos de querer abandonarlo, en lugar de ello manifiesta sus intenciones de continuar como sexoservidora en el pueblo y ya no tener que dejar la casa, como ocurría en el pasado. Teme dejar de pertenecer a algo o alguien.

Lo que más desea la Japonesa es pertenecer a un lugar o a alguien y no tener que abandonarlo. El sexo a cambio de dinero es algo cotidiano y si para poseer la casa tiene que tener relaciones con un homosexual que además encuentra simpático, lo hará. Segura de su experiencia como prostituta y de su apariencia sensual y coqueta, apuesta con don Alejo y de esa forma logra su objetivo: quedarse con la casa y ya no tener que marcharse.

La Japonesa Grande está presente en todo el relato, no sólo en el *flashback*. Sus acciones determinan el destino de la Manuela y la Japonesita. La primera debe permanecer en el pueblo porque a su edad es lo único que no tiene. La segunda es consecuencia de una apuesta, esa es su existencia. Se aferra a no ver más allá de lo aparente, las verdaderas intenciones de don Alejo y por consiguiente un burdel en decadencia.

En cuanto a la Japonesita respecta, otras cualidades de *Presentación indirecta* que la construyen se encuentran también en el entorno. El presente desde el que se cuenta la mayor parte del relato, da cuenta del descuido y detrimento de la casa que habita, por ejemplo, el paso del tiempo aparente en las paredes carcomidas, las plantas secas, los muebles desgastados, la ausencia de luz eléctrica y lo vacío que se está quedando el pueblo. Se trata de un entorno que constantemente le recuerda el pasado, la prosperidad que deseó su madre al quedarse la casa. La Japonesita

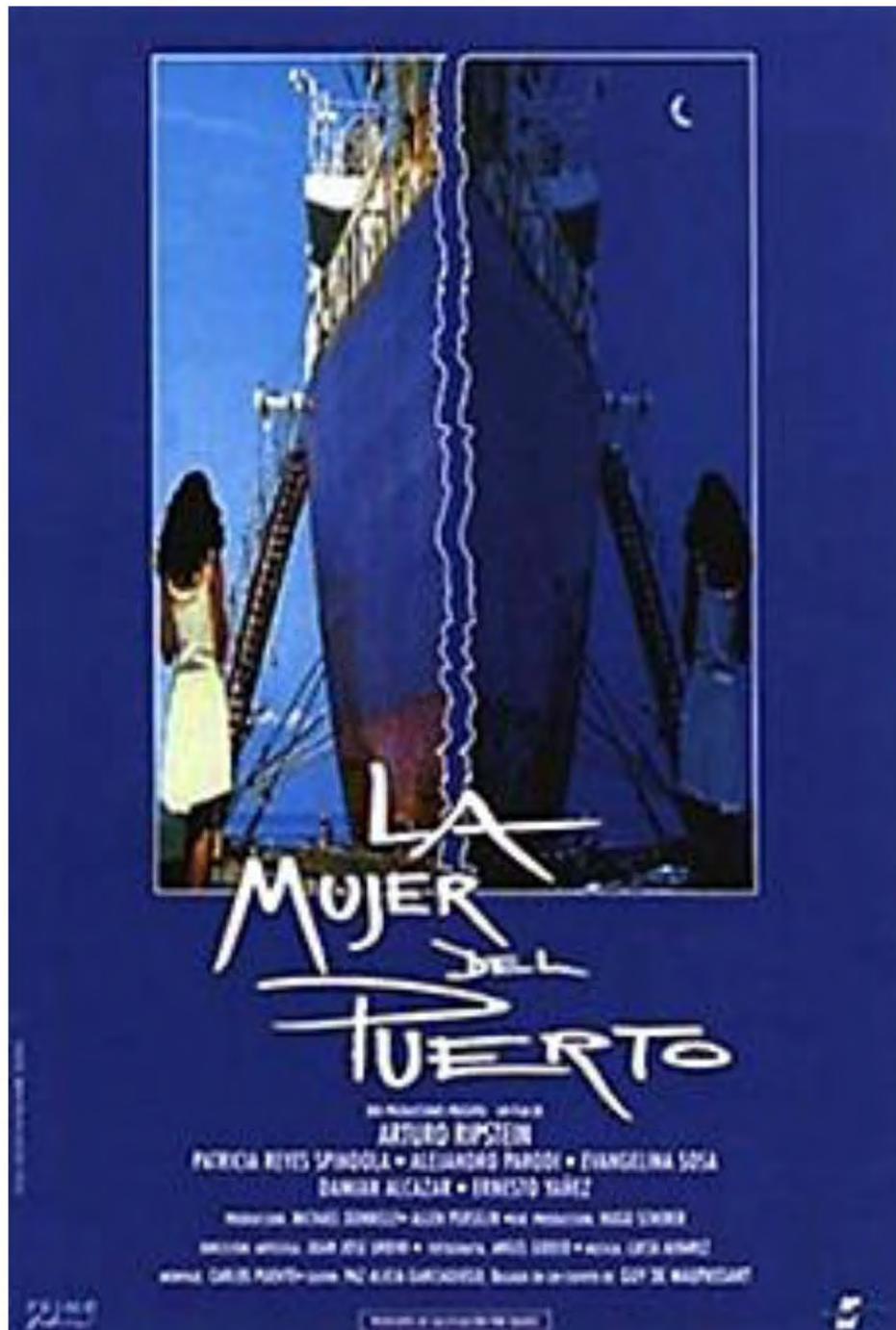
es un personaje en permanente espera, en espera de que don Alejo lleve buenas noticias, vuelvan a conectar la luz y el burdel tenga más clientela.

Las características fisiológicas y los rasgos que constituyen este personaje varían en relación a la apariencia planteada en la novela del escritor chileno. Como ya se dijo en las páginas previas, La Japonesita no es una prostituta fea ni desarreglada, viste ropa entallada y cuida su apariencia. Ripstein no plantea una prostituta que huye cada que un hombre se le acerca, sino que decide a quien darle servicio, por algo es la dueña del lugar.

La Japonesita heredó de su madre el mote y también el oficio de prostituta. En este caso la dimensión sociológica que la rodea es un ámbito familiar alejado del tradicional en el que la figura paterna es la encargada de proveer sustento y seguridad a los miembros de la misma. El “núcleo familiar” que conforman la Japonesita y su papá no resguarda reglas ni valores morales, por eso la prostitución se normaliza y acepta como medio de vida. Además, no se sustenta en el matrimonio, porque la Manuela y la Japonesa no eran esposos, sino grandes amigas y socias, por eso no hay lugar para un rol masculino impuesto.

La Japonesita en ningún momento expresa conflicto moral ni se considera víctima de las circunstancias que la rodean; ningún personaje la considera víctima por ser prostituta, quizá la única inconformidad de la Japonesita es el ambiguo rol sexual de su padre a quien reclama haber descuidado la casa.

### 3.3 Análisis cinematográfico de *La mujer del puerto* (1991).



Cartel publicitario de *La mujer del puerto*

### Ficha técnica

Película: *La mujer del puerto*  
Año: 1991  
País: México-Estados Unidos.  
Duración: 110 min.  
Dirección: Arturo Ripstein.  
Producción: DOS PRODUCCIONES y Chariot 7 Production. Dir. Producción Hugo Scherer, Michael Donelly y Allen Persellin.  
Reparto: Patricia Reyes Spindola (Tomas), Evangelina Sosa (Perla), Damián Alcázar (Marro), Alejandro Parodi (Carmelo), Ernesto Yañez (Eneas), Julián Pastor (Simón), Fernando Soler (Dr. Sotero), Alonso Echanove (Rufino)  
Fotografía: Ángel Goded  
Guion: Paz Alicia Garciadiego. Basado en un cuento de Guyde Munpassant.  
Música: Lucía Álvarez  
Sonido Directo: David Baksht  
Ambientación/Dirección artística: Juan José Urbini  
Vestuario: Rosario Candela  
Maquillaje: Humberto Escamilla  
Edición: Carlos Puentes  
Montaje: Carlos Puente  
Post-producción: Sergio Muñoz  
Distribuida por PRIME FILMS, ALTA FILMS.

### Sinopsis

Perla, bailarina y prostituta de un sucio cabaret del puerto, se enamora de *El Marro*, marino enfermo que escapa de un barco en cuarentena. Tomas, prostituta retirada y madre de Perla, tiene frecuentes altercados con su hija y a toda costa trata de evitar que ésta se quede con el marino porque es su hermano y el incesto es una forma de ofender a Dios. A pesar del vínculo que los une, Perla y Marro deciden procrear y Tomas termina por aceptar su unión.

La idea de retomar el cuento de Maupassant surgió durante una reunión entre Garciadiego, Ripstein y Emilio García Riera en la que los tres coincidieron en que se había formado una idea de México a partir del cine, particularmente con ciertas películas consideradas clásicos nacionales. Al director mexicano se le ocurrió hacer la contraparte de uno de esos clásicos, alejada del esteticismo planteado por Arcady Boytler en 1933 y de la mirada profundamente moral también presente en la versión

de 1949 dirigida por Emilio Gómez Muriel, *En carne propia* (1950) de Alberto Gout y *La diosa del puerto* (1990) de Luis Quintanilla Rico, cuyas prostitutas siguen una trayectoria más o menos similar, de acuerdo con Paulo Antonio Paranaguá.

Al respecto, la guionista Paz Alicia Garciadiego comenta en entrevista personal:

Al hacer esta película lo que sí me pidió Ripstein fue: no quiero una película amoral, en donde la moralidad no existe, no hay reglas del juego. Quiero una película inmoral, en donde sí existe moralidad y la transgredo, consciente y a propósito, es el tono que quiero que vaya en la película. Y más o menos fue lo que hice, meterle el acelerador a fondo.<sup>197</sup>

Arturo Ripstein y Garciadiego buscaron apoyo estatal para la realización de esta cinta, pero tras la rotunda negativa de la dependencia gubernamental y la falta de recursos para la producción, a finales de 1989 se entrevistaron con el productor estadounidense Michael Donelly y obtuvieron el financiamiento necesario.<sup>198</sup>

El director que estaba en IMCINE en ese tiempo —el productor Ignacio Durán— nos dijo: IMCINE no la va a hacer, la toma final es la metáfora más cabrona que yo he visto sobre el Estado. Yo dije: es el piropo más grande que me han echado, no pensé que fuera por ahí, pero es el piropo más grande que me han echado. Entonces no entraba a IMCINE.<sup>199</sup>

*La mujer del puerto* es una coproducción entre México (DOS PRODUCCIONES) y Estados Unidos (Chariot 7 Productions). Se rodó durante los últimos meses de 1990 en Tuxpan, Veracruz y en los Estudios Churubusco. Desde su etapa de preproducción los productores pretendieron distribuirla internacionalmente, por ello se presentó por primera vez en mayo de 1991 en la 44° edición del Festival de Cannes en la sección “Una cierta mirada”, fuera de concurso. Durante dicha edición Ripstein y María Novaró —con *Danzón* (1991)— fueron los únicos representantes mexicanos y de toda Latinoamérica.

---

<sup>197</sup> Entrevista personal con Paz Alicia Garciadiego, 10 de diciembre de 2017.

<sup>198</sup> S/a, *Women of the Port*, *Production Notes*, Chariot 7 Productions/Dos Producciones, Expediente de la Cineteca Nacional, p.2

<sup>199</sup> Entrevista personal con Paz Alicia Garciadiego, 10 de diciembre de 2017.

En su estreno *La mujer del puerto* (1991) causó opiniones encontradas entre el público francés, “mientras unos aplaudieron muy acaloradamente, otros mostraron su desaprobación frente a una historia que seguramente uno necesita apreciarla en función de referencias precisas mientras que no se debe seguir la trama literalmente (...)”<sup>200</sup>

Esta adaptación libre del cuento de Maupassant es por completo lo opuesto a las versiones anteriores del cine mexicano. En ella prevalece el encuentro entre dos hermanos y el tabú del incesto, sin embargo, al igual que el escritor francés, se evita el suicidio como un final expiatorio de las transgresiones al “deber ser”. En la versión del director en cuestión la pulsión del deseo adquiere mayor fuerza en oposición a los preceptos morales representados por un tercer personaje añadido por Garcíadiego: la madre.

El escenario del burdel portuario es mucho más marginal y decadente, aspectos característicos del cine del autor. “El cabaret ha perdido su resplandor y sus fulguraciones. Las rumberas esculturales y las ficheras rellenitas han sido remplazadas por desechos humanos”.<sup>201</sup>

En “El Eneas” hay dos personajes prostibularios: Perla (Evangelina Sosa) y Tomasa (Patricia Reyes Spíndola). Perla es una joven prostituta, estrella del burdel que ofrece un espectáculo al ritmo del “Tango de la sirena” escrito por la propia Garcíadiego<sup>202</sup> que enfrenta el incesto y la moral. Por otro lado, Tomasa es la prostituta “retirada”, envejecida y carente de glamour que limpia los pisos y procura evitar la relación amorosa entre Perla y el Marro. Como señala Paranaguá, ambas son lo opuesto a Rosario, personaje principal de la versión de Boytler, “son una y otra la mujer del puerto”<sup>203</sup>, bajo una reinterpretación que se analizará más adelante.

La estructura del filme dista de las versiones anteriores por incluir tres voces narrativas, correspondientes a la visión de la hermana, el hermano y la madre, las

---

<sup>200</sup> Alexis Grivas, “Reacciones a la mitad”, *Excélsior*, sección “Espectáculos”, 18 de mayo de 1991, p. 16 y 24

<sup>201</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *op. cit.*, p. 205.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 204

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 206.

cuales llegan a contradecirse intencionadamente, quizá, para que el espectador interrogue al relato y saque sus propias conclusiones. Estas tres perspectivas llevan a un epílogo que deja clara la unidad familiar con prostitución e incesto incluidos. Según declaraciones de la guionista:

Lo más fácil hubiera sido dar tres versiones diferentes como *Rashomon*—consideró Alicia Garciadiego— pero me interesaban más los matices, las leves diferencias que puede haber en la percepción de un hecho y, sobre todo, que la versión de la madre, que me parece la más justa y verosímil, estuviese después de la de los hijos, enceguecidos por su pasión incestuosa.<sup>204</sup>

El personaje de Tomasa es interpretado por Patricia Reyes Spíndola, actriz con una amplia trayectoria tanto en teatro y cine en cintas como *El naufrago de la calle de la providencia* (1971), *Los motivos de Luz* (1985) de F. Cazals y *Nocturno amor que te vas* (1987) de Marcela Fernández Violante.



---

<sup>204</sup> S/a, *Uno más uno*, “Cultura”, 21 de mayo de 1991, p. 30



Tomasa (Patricia Reyes Spíndola)



Tomasa (Patricia Reyes Spíndola) y Carmelo (Alejandro Parodi)

Evangelina Sosa y Damián Alcázar eran actores emergentes, la primera contaba con experiencia en cine bajo la dirección de Luis Puenzo en *Gringo viejo* (1989) y *Luz y sombra* en la pantalla chica. Después de *La Mujer del Puerto* participó en la obra de teatro *El eclipse* (1991) y la cinta *Ángel de fuego* de la directora Ana Rotberg.

Por su parte, Damián Alcázar también había trabajado en televisión y películas como *La leyenda de una máscara* (1991) del director José Buil, *Las buenas costumbres* (1990) de Julian Pastor y *La ciudad al desnudo* (1989) de Gabriel Retes. Después de trabajar con Ripstein siguieron trabajos como *Lolo* (1993) dirigida por Francisco Athié, *Ámbar* (1994) de Luis Estrada y *Dos crímenes* (1995) de Roberto Sneider, entre otras.

Ripstein otorga a la cinta en cuestión una rotunda reinterpretación sobre el incesto y la pasión amorosa, la prostitución que coexiste dentro del núcleo familiar, y ciertas modificaciones en el tiempo del relato. “Ésta sí es absolutamente subversiva, rigurosamente inmoral. No es una película amoral como supone cierto arte serlo. No, ésta es una película que va en contra de todo: las nociones establecidas de familia, de patria, de religión, de moral, de todo y eso me satisface mucho.”<sup>205</sup>

*La mujer del puerto* tuvo serios problemas para llegar a exhibirse ya que luego de su estreno en Francia, el productor estadounidense Allen Persselin, vicepresidente de Chariot 7 Production, quedó en bancarrota y sus bienes fueron incautados por la corte estadounidense, incluidas las copias de la película de Ripstein. Tras una serie de negociaciones, el productor mexicano Hugo Scherer logró recuperarla. Finalmente el filme se presentó el 30 de septiembre de 1995 en la Sala 4 “Arcady Boytler” de la Cineteca Nacional como parte de una especie de

---

<sup>205</sup> García Tsao, Leonardo, “Entrevista Leonardo García Tsao”. Revista *NOSFERATU*, Núm. 22, septiembre 1996, Barcelona, Dinastia Kulltura. San Sebastian. 1995, Núm. 22, septiembre 1996, p. 104.

retrospectiva del director que coincidió con los 25 años de carrera de la actriz Patricia Reyes Spíndola<sup>206</sup>.

Según Garciadiego, *La mujer del puerto* se presentó en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, donde un distribuidor la compró y se encargó de distribuirla a nivel internacional en países como Ucrania, Australia, Colombia y Argentina, sin que se tenga registro de otras proyecciones a nivel nacional. La primera carta de presentación de esta cinta fue el rechazo del IMCINE, seguido de una particular recepción en Costa Azul, Francia en el Festival de Cannes de 1991. Dichos factores sumados al periodo de incautación dificultaron el estreno y exhibición comercial de *La mujer del puerto* en México.

Durante el periodo de incautación de esta coproducción independiente México-Estados Unidos, Arturo Ripstein volvió a trabajar con Alameda Films, productora de su padre, Alfredo Ripstein Jr., en *Principio y fin* (1993) y *La reina de la noche* (1994). Una vez que se recuperaron las copias incautadas y tomando en cuenta los antecedentes de *La mujer del puerto*, probablemente se intentó dar salida a las otras dos cintas y por esa razón la película sobre amor incestuoso y prostitución es escasamente conocida.

Las características que definen el cine del director en cuestión, por ejemplo, el ambiente en que ocurre la acción de los personajes como reflejo deplorable de su interioridad causaron cierta incomodidad, por así decirlo, en Costa Azul. “Una película difícil para un público que busca dos horas de tranquilidad y de agrado en el cine — y el público de Cannes es de ese tipo—.”<sup>207</sup>

Para comprender la propuesta de *La mujer del puerto* (1991) es necesario tener en cuenta aquello que intenta dilapidar, es decir, un clásico del melodrama de prostitutas —*La mujer del puerto* (1993) — y todo lo que ello implica: el glamur del personaje prostibulario, el ambiente del burdel, el decoro de la familia, aspectos

---

<sup>206</sup> Programa mensual septiembre 1995. Cineteca Nacional, Nueva Época, Año XII, núm. 141., 1995, p. 34.

<sup>207</sup> Alexis Grivas, “Reacciones a la mitad”, *Excélsior*, sección espectáculos, 18 de mayo de 1991, p. 24.

morales, el tabú del incesto y el castigo mortuorio. Por eso esta cinta es de suma relevancia para la presente tesis.

La historia digamos, es elemental. Lo que define nuestra versión de *La mujer del puerto* es el amor, que sin duda es subversivo, va contra todos los valores que a uno le han enseñado que son válidos y verdaderos. El amor acaba con todo eso, el amor es negligente y es brutal, es vengativo y rencoroso; es una pasión mutilante y violenta, el amor es sedicioso...<sup>208</sup>

### Escenas a analizar

Sec. 2. El Marro llega a “El Eneas”. Presentación de Perla como prostituta. (04:20-11:45).

Sec. 5. Marro busca a Perla en prostíbulo y empieza enamoramiento de hermanos (16:35- 17:34)

Sec. 6. Perla y Carmelo hablan de poner un burdel propio (17:35- 20:49) Encuentro sexual.

Sec. 7. Actividades de Perla como prostituta principal y posibilidad de decidir servicio sólo por la boca. (20:50- 22:20)

Sec. 8. Marro descubre incesto (30:40- 32:00).

Sec. 9. Tomasa como prostituta y su desaprobación a incesto entre sus hijos (32:01- 34:39)

Sec. 10. Último encuentro de Marro y Perla (34:40- 36:26) antes de aborto.

Sec. 12. Punto de vista de Perla. Tomasa insiste en que de joven era una buena prostiuta.

Sec. 15. Según Tomasa la vida de puta no es fácil y menos a su edad (42:23-43:44)

Sec. 18. Tomasa y Perla hablan de la posibilidad que había de retirarse y que hija no rinde (50:19- 51:33).

Sec. 21. Aborto.

<sup>208</sup> Susana López Aranda, “Filmar el tiempo. Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego, Revista *DICINE*, núm. 58, 1994, p. 15

Sec. 23. Punto de vista de Tomasa, antecedentes y cómo heredó oficio a Perla (01:12:50- 01:14:57).

Sec. 26. Tomasa visita a Eneas y mete a hija a prostitución. (01:14:20- 01:16:52).

Sec. 33. Cinco años después tienen un prostíbulo familiar. (01:39:00-01:41:50)

### 3.3.1 Biografía de los personajes prostibularios.

	<b>Dimensión del personaje</b>	<b>Perla</b>	<b>Tomasa</b>
<b>Fisiología</b>	<i>Sexo</i>	Femenino	Femenino
	<i>Edad</i>	18 años	50 años
	<i>Estatura y peso</i>	160 cm. 55 kg.	165 cm. 63 kg.
	<i>Color de cabello, ojos, piel</i>	Castaño oscuro, ojos cafés, tez morena.	Negro y escaso, cano, ojos cafés, tez morena.
	<i>Postura</i>	Recta	Cansada
	<i>Apariencia</i>	Joven y atractiva.	Edad madura, desarreglada, vieja.
	<i>Enfermedades</i>	Ninguna	
<b>Sociología</b>	<i>Clase</i>	Baja	Baja
	<i>Ocupación</i>	Prostituta principal en el prostíbulo "El Eneas". Oficio heredado por su mamá. No le agrada el lugar en el que trabaja.	Prostituta retirada, limpia pisos del prostíbulo decadente y con escasa clientela.
	<i>Educación</i>	No se menciona.	
	<i>Hogar</i>	Huérfana de padre. Vive con mamá, antes prostituta, y padrote.	Prostituta retirada. Viuda. Madre de dos hijos: Perla y Marro. A Perla la comprometió a ser prostituta desde niña. A Marro lo hizo huir desde

			pequeño luego de aconsejarle matar a papá.
	<i>Religión</i>	Católica.	
	<i>Raza, nacionalidad.</i>	Mexicana.	
	<i>Lugar en la comunidad:</i>	Subordinada a Eneas y Tomasa.	Empleada de Eneas.
	<i>Diversión, pasatiempos</i>	Ver telenovelas. Disfrazarse.	
Psicología	<i>Vida sexual, normas morales.</i>	Como prostituta prefiere evitar el coito y sólo sexo oral. Se va con Marro por gusto y no por dinero.	Convence agente del ministerio público mediante el sexo. Decide que hija será prostituta.
	<i>Premisa personal, ambición.</i>	Dejar el Eneas y a su madre, trabajar en un burdel limpio. Marro.	Evitar que Perla y Marro continúen relación. Familia unida.
	<i>Frustraciones, principales decepciones.</i>	Tomasa.	Envejecer, no rendir en la prostitución y que tampoco la hija lo haga.
	<i>Temperamento</i>	Impulsiva.	Temperamental, maternal.
	<i>Actitud hacia la vida</i>	Resignada y luego militante	Resignada y complacida.
	<i>Complejos</i>	Evita coito con clientes.	Incesto.
	<i>Extrovertido, introvertido, ambivalente.</i>	Introvertida	Ambivalente.
	<i>Habilidades</i>	Canta y baila	Ninguna
	<i>Cualidades</i>	Disfrazarse. Fumar.	Fumar.

### 3.3.2 Los rasgos de Perla.

La presentación de uno de los personajes prostibularios de la *La mujer del puerto* ocurre en la segunda secuencia (06:40) cuando Carmelo (Alejandro Parodi) anuncia el espectáculo del prostíbulo en el que Perla (Evangelina Sosa) canta “El Tango de la sirena” —homólogo a “Vendo placer” de la versión de Boytler— que resume su rol prostibulario y anticipa un posible desenfreno amoroso.

*“Sola perdida y olvidada, breve sirena del amor. Busco pasión embriagadora, soy la sirena del amor. Cuerpo sedoso, carne lustrosa que pongo a su disposición. Con unos besos, para unas horas arder en las brasas del amor. Busco pasión embriagadora, soy la sirena del amor, perla maldita, rosa exquisita que alquilo y vendo mi pasión.”*

El primer rasgo distintivo que se conoce es en relación a su apariencia— *Presentación indirecta*—. Perla, la joven prostituta, luce esbelta con un traje de sirena y sensual en sus movimientos, características por completo opuestas a Tomasa, prostituta retirada y madre de Perla. Luego vienen las apuestas y el acto sexual entre la joven y el Marro (Damián Alcázar) detrás de la cortina en el que él queda inconsciente y el resto de las muchachas se van con los clientes.

A partir del minuto 10:30, se conocen los rasgos de Perla gracias a las cualidades de *Definición directa* a través de los diálogos de Tomasa (Patricia Reyes Spíndola) pues aclara que Perla tiene la posibilidad de elegir qué clase de servicios ofrecer a los clientes, lo cual también da cuenta de aspectos de la dimensión sociológica que la constituye.

- ¡Carajo, Perla!, te volviste a quedar sola por andar con tus payasadas.
- Pues éntrale tú a agarrar clientela, ¿no?
- Yo ya estoy vieja para andar bregando. Si sigue ayudando en tu famoso acto se va a quedar en blanco todas las noches (a Carmelo). Cómo voy a creer que siendo de las mejorcitas esté aquí paradota. Es tu culpa, Carmelo, tu merita culpa. Tú le metiste la idea que nomás por la boca. ¡Es igual de sucio!
- Bueno yo le paso su cuenta de las peceras. ¿A ti qué?
- ¡Qué! yo soy su mamá, ¿no? Ya me dijo Eneas que ésta no salió buena para el negocio. La tiene aquí por mí. Yo sí que servía, Dile, dile cómo era yo (...)

Perla es la prostituta principal del lugar, pero tiene ciertos valores en relación a su sexualidad. Como se verá en la sexta secuencia, sólo admite coito con los clientes que le gustan y su trabajo como prostituta se limita a ofrecer sexo oral, incluido en el show que introduce al filme.

En la quinta secuencia el Marro quiere ver a Perla, la busca en “El Eneas” y la encuentra justo cuando ella termina de ofrecer sexo oral a uno de los clientes (17:16). Ello confirma una *cualidad de definición indirecta* de acción también en relación a la sexualidad y normas morales de este personaje prostibulario.

El entorno en que viven madre e hija permite inferir su nivel socioeconómico. La cocina con paredes carcomidas y manchadas, una ventana improvisada con cartón y en general muebles sucios. La única habitación que se ve está desordenada y el mobiliario es improvisado con cajas.

La relación madre e hija permite inferir tres rasgos de *Presentación indirecta* en relación a ambas. Uno de ellos es la pobreza que rodea su entorno, por ejemplo, la humedad del prostíbulo o el desorden y suciedad de la casa. El siguiente rasgo es la coexistencia de la prostitución dentro del núcleo familiar encabezado por la madre —prostitución heredada—, impensable para las familias del celuloide, pero que encuentra su lugar en esta unidad fragmentada. Un tercer rasgo es la marcada oposición o rivalidad entre madre e hija, por ello Perla buscará alejarse del burdel donde vive con Tomasa. Dicha oposición cobrará contundencia en los párrafos posteriores.

“El Eneas” no es el burdel elegante ni arreglado que acompañó a las prostitutas previas a los 50’s, tanto *El lugar sin límites*, como *La mujer del puerto* construyen un ambiente más marginal, sórdido y verosímil a la miseria que acompaña a las prostitutas.



Perla (Evangalina Sosa)



En la sexta secuencia (17:30), Carmelo habla con Perla sobre poner un burdel propio y ella opina cómo debería ser un lugar así; aunque la idea utópica de “un lugar sin llanto, sin sífilis, todo ordenado” surge de su interlocutor y protector. Esta cualidad de *Definición indirecta* de acción revela que el personaje prostibulario no tiene conflicto con trabajar en tal ambiente. En este caso lo que no dice permite hacer tales inferencias.

— Por eso, don Carmelo. Dejamos “El Eneas” y nos venimos aquí y ponemos nuestro lugarcito, usted y yo solitos. Así como dice: con ventilación y que no guarde pestilencia de macho (risas).

La prostitución es una realidad inherente a su propia existencia ya que desde muy pequeña tuvo contacto con este universo. La prostitución no implica tener que transgredir una serie de normas emanadas de la moralidad, sencillamente porque nunca perteneció a ese mundo de lo debido, sino que como se verá más adelante, creció en el ambiente del burdel, ello retrata parte de sus antecedentes *sociológicos* y psicológicos.

Al igual que en la primera adaptación del cuento de Maupassant, es la prostituta quien toma la iniciativa y muestra interés por el marino mientras están en las bodegas (19:00), donde tendrá lugar el primer encuentro sexual entre hermanos, luego de que ella se quita la ropa y lo conduce a un lugar apartado.

- ¿Cuánto tiempo crees que se quede?
- Pues si se va conseguimos otro.
- ¿Qué pidió que los ayude?
- No me dijo nada. Nadita. A los otros hombres no me gusta tenerlos adentro, pero contigo, va a ser distinto.

En la séptima secuencia (30:30), Perla narra una brevísima anécdota sobre sus antecedentes familiares, características *sociológicas* relacionadas a su hogar. Cuando era pequeña Perla vivía en una vecindad pintada de azul en Orizaba. Desde entonces le gustaba disfrazarse, por ejemplo, de angelito cuando su mamá y hermano la llevaban a la iglesia.

Dichos antecedentes familiares también son mencionados en el minuto 26:50, cuando dice ser huérfana de padre, que su mamá también era prostituta y afectó a don Carmelo con una enfermedad de transmisión sexual. Es un testimonio en el que Perla otorga una opinión negativa sobre Tomasa, lo cual se considera una cualidad de *Definición directa*, es decir, el conflicto con su madre, producto de un carácter temperamental.

- ¡Ah!, qué don Carmelo, las cosas que guarda. Pura papelería. ¿Es tu papá?
- Tuvo queveres con mi madre. Ella le pegó la maldición. Lo infectó. Desde entonces no es hombre. Sí tuve papá, lo conocí y todo. Lo mataron, yo estaba chamaquita: así (seña con la mano), casi ni levantaba del suelo.

Tanto en el cuento de Guy de Maupassant como en *La mujer del puerto* (1933) un diálogo del tipo interrogativo revela a Rosario y Alberto su condición de hermanos. En la versión de Ripstein ocurre lo mismo ya que Marro descubre que Perla es su hermana gracias a una serie de preguntas sobre el pasado que le permiten hacer una serie de inferencias. La primera reacción es de repulsión.

- ¿Por qué la metieron al bote?
- Fue cuando murió mi papá. Yo era muy chiquita, creo que me llevaban a la iglesia.
- Pinche puta.
- Te quiero, Marro.
- Déjame. Carajo. Déjame.
- ¿Para esto me dijiste que me viniera contigo? ¿Para aventarme como jerga usada?

Dentro del punto de vista de Perla en el minuto 50:15 de la secuencia 10, ella trata de convencer al Marro de que sigan con su relación a pesar de que sean hermanos y deja ver su postura ante la religión y la moral mediante la *Definición directa*, es un personaje apasionado, consciente de las normas morales, de Dios y la naturaleza que prohíben el incesto, pero dispuesto a contradecirlas, transgresor y que se deja guiar por sus impulsos.

- Se acabó, nos jodimos, se acabó.
- ¡Marro! No importa que sea pecado. Pa' la pinche vida que nos dio el cielo, un pecado más ¿Qué?
- Eso lo castiga hasta Dios.
- No es nuestra culpa. Fue de Dios. Dios quiso que te quisiera.
- (...) ¡Qué carajos importa!



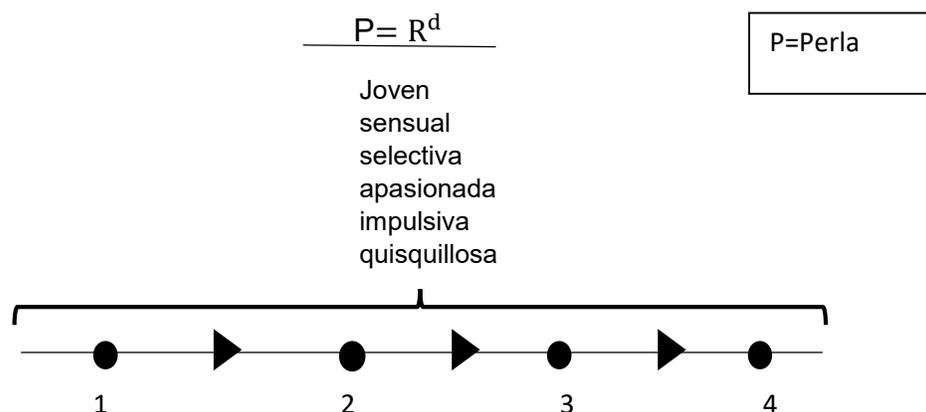


En esta cinta también está presente el suicidio, un acto de tristeza, producto del abandono y desprecio del hermano, más no una forma de autocastigo por transgredir el mundo del “deber ser” con el incesto y la prostitución. Perla se corta las venas a un costado del barco y se tira al mar para escapar del destino, no como un signo de arrepentimiento. Esta *acción* define directamente el carácter impulsivo del personaje, sin embargo, es un suicidio fallido, que permite la vida aún después de trasgredir las leyes de la naturaleza.

### 3.3.2.1 Diagrama de rasgos de Perla.

Secuencias en el relato:

1. Perla es la prostituta principal del Eneas, se niega a tener coito con los clientes, sólo sexo oral. Le gusta el Marro y se va con él por placer.





### 3.3.3 Los rasgos de Tomasa.



Tomasa (Patricia Reyes Spíndola)

La presentación del personaje de Tomasa, prostituta retirada de edad madura, ocurre en la segunda secuencia cuando el Marro llega a “El Eneas”. El personaje prostibulario se encuentra en una pose característica del cine de prostitutas, fumando y recargada sobre una columna, sin embargo, su postura es la de alguien cansada ya que permanece sentada sobre unas cajas y su apariencia con vestimenta más bien descuidada — suéter, delantal y chanclas con calcetines— su *apariencia* es por completo opuesto al de la prostituta joven, sensual y atrayente como se planteó en el capítulo II, es lo opuesto al personaje de Rosario presente en la versión de 1933.

En esa misma secuencia (10:30), se conocen los rasgos primordiales de la prostituta madre con las cualidades de *definición directa* a través de los diálogos de Tomasa (Patricia Reyes Spíndola), pues aclara su edad avanzada para trabajar

- ¡Carajo, Perla!, te volviste a quedar sola por andar con tus payasadas.
- Pues éntrale tú a agarrar clientela, ¿no?
- Yo ya estoy vieja para andar bregando. Si sigue ayudando en tu famoso acto se va a quedar en blanco todas las noches (a Carmelo). Cómo voy a creer que siendo de las mejorcitas esté aquí paradota. Es tu culpa, Carmelo, tu merita culpa. Tú le metiste la idea que nomás por la boca. ¡Es igual de sucio!
- Bueno yo le paso su cuenta de las peceras. ¿A ti qué?
- ¡Qué! yo soy su mamá ¿No? Ya me dijo Eneas que ésta no salió buena para el negocio. La tiene aquí por mí. Yo sí que servía, Dile, dile cómo era yo (...)

Además, queda claro el conflicto entre madre e hija. Tomasa está profundamente molesta porque Perla no rinde como prostituta a pesar de que es joven y bonita, rasgos que la propia Tomasa ya no posee; según ella por los estragos del tiempo y la maternidad. Esta oposición entre madre e hija es evidente en las discusiones de las secuencias 2 y 12.

En la secuencia 12 que ocurre dentro de “El Eneas” (48:11), Tomasa reclama a Perla por no ganar lo suficiente como prostituta, incluso tienen un desacuerdo que llega a los golpes, lo cual confirma sus roles opuestos y el fuerte temperamento de ambas.

Lo que más le molesta a Tomasa es que su hija le diga que es vieja y por eso ya no puede ser prostituta, porque ya no atrae clientela. Con este diálogo se evidencian rasgos de *definición directa* que a la vez son elementos que constituyen aspectos psicológicos del personaje, es decir, su carácter temperamental, contradictoriamente maternal y amoroso.

- Te eduqué, ¿no? Te enseñé el negocio. Si hubieras salido buena en tres años nos retiráramos, pero no.
- ¿Y tú?, qué hiciste cuando anduviste en esto.
- Me fregué por eso advierto.
- ¡Ay! Mamá, siempre es el puro reproche. Siempre.
- Ayer te vi. En las mañana te largas.
- ¿Y?
- Pues que Eneas te va a correr. Yo ya estoy muy jodida para andar taloneando en la calle. Por esta (cruz con los dedos que lleva a los labios), gusto me va a dar que agarres un chancro. ¿Qué andas haciendo con ese tipo?. Los hombres nomas dañan, hija.
- Dañan, dañan. Si tú andas bien caliente por el Eneas. Ya estas vieja. Hasta a la marrana le caen clientes, pero a ti, a ti no. Porque gieres a orines de gato.
- ¿Y tú? Voy a bailar de gusto cuando el marinerito te deje sola.
- ¡Ya! (empuja a mamá).
- Pendeja, pendeja, hija de la chingada. No me vuelvas a decir vieja (continúa pelea).



El personaje de Tomasa es el que a través del *habla* revela más expresiones propias de las clases bajas con expresiones como “puta”, “bregar”, “vale madre” o “una siempre tiene uso” propias del caló del ambiente prostibulario en el que ella es mucho más experimentada.

El punto de vista de Tomasa, un *flashback* de aproximadamente 16 años al pasado, permite ver dimensiones sociológicas tanto de ella como de sus hijos, la muerte del su esposo y su desempeño como prostituta desde joven. El pragmatismo con que Tomasa actúa está presente en la mayor parte del filme, principalmente en la secuencia 23, en el pasado. Esta cualidad se revela como un rasgo de *Presentación indirecta* pues dado que la prostituta ve amenazada la integridad de su hija a manos de un esposo alcohólico, lo más práctico es ordenarle a su hijo Nicolás que lo mate, aunque ello implique convertirlo en un delincuente prófugo.

Luego del asesinato del esposo, Tomasa va a dar al ministerio público (01:10 30 - 01:12:38) y convence al agente de no meterla a la cárcel. Nuevamente lo más práctico es sobornarlo con dinero y ofrecerle su cuerpo. Una y otra vez las acciones confirman el pragmatismo del personaje que supera cualquier regla moral.

— Yo ahí en el puerto trabaja en casa, de las buenas,(se quita el suéter) de veras.

Carmelo agradece a Tomasa por haberlo ayudado a que no fuera a la cárcel y ella le cuenta parte de su pasado. En su anécdota Tomasa segura haber trabajado en un buen burdel, insiste en haber tenido mejores épocas y ser una prostituta solicitada. Con la *definición directa* del diálogo confirma el rasgo relacionado con su edad que tanto la acompleja, la aproximación a la vejez.

— Yo trabajé en la Vid, en una casa buena, no vaya usted a creer, fina. Ahí donde me ve.

El rasgo de la vejez se reafirma como una cualidad de *Definición directa* por medio de la opinión de un tercero, en el minuto 01:14:10, cuando Tomasa le pide trabajo

a su antiguo padrote, Eneas. “Estas muy traqueteada. Ya no tienes uso”, le recuerda éste, pero ella insiste y le pide trabajo para los tres, incluidos Carmelo y Perla, a quien aún lleva en brazos.

- Estas muy traqueteada, Ya no tienes uso, hasta te falta un diente.
- Una siempre tiene uso. Seguro que por ahí hay alguno al que le cuadro.
- Aquí ya no sale ni para el gasto. Comías demasiado. Eres una buena mujer, Tomasa, pero mírate nomas, estás hecha una piltrafa.
- Puedo hacer el lavado. Y además, te traigo a la niña, Eneas. Esta chiquita antes que cante un rayo ya está lista. Nuevita, así no tienes que andar alquilando chamacas mañosas de la calle.

Tomasa no disocia sus roles de madre-prostituta, por ello abandonar a Perla no es una opción, además ya perdió a su hijo Nicolás. Para que su hija pueda quedarse en el burdel la compromete a seguir sus pasos y ser prostituta (01:15:06), es la opción más próxima. Dicha acción confirma el pragmatismo del personaje, cuyas decisiones no reparan en la moralidad.

Otro rasgo que distingue a Tomasa es su devoción a la religión católica que se revela como una cualidad de *Presentación indirecta* de *acción* evidente cuando lleva a Perla a bautizar o al encender veladoras en el altar de su casa. Este rasgo también se confirma mediante el *diálogo —definición directa—* que el personaje prostibulario sostiene con el Marro entre el minuto 32:10 y 34:30. El hijo le reclama por haber puesto a Eneas en su contra e interponer se entre él y Perla.

- Es por eso que nos pusiste a Eneas en contra.
- ¿Te metieron a la cárcel?
- Pues sí. ¿Cómo crees que les iba a decir que fuiste tú?
- ¿Por eso te metiste entre Perla y yo como ladilla? Pa joder, nomás a joder ¿verdad? La quiero. Fue por tu culpa, cabrona, tú la metiste a esto.
- (...)
- La tienes que dejar. Es malo. Es pecado. Es una maldición de Dios.

El rasgo de la devoción justifica su opinión frente al incesto, acto que considera un pecado. Es un rasgo que se contradice con el pragmatismo que la distingue porque según la religión también es pecado matar al igual que los actos impuros como el sexo por placer o dinero, al que se vincula la prostitución.

El mismo momento de la historia pero narrada desde el punto de vista de Tomasa muestra a la madre y prostituta retirada preocupada por el futuro de sus hijos, sobre todo por el de Perla. Además recalca su posición moral que desaprueba el incesto.

- Cuando me establecí aquí le mandé un recado a los tíos, pero pues me dijeron que nunca llegaste. ¿Cómo imaginar que te fuiste al mar?. Lo que ustedes están haciendo está mal. Dios lo prohíbe. Además cuando te aburras la vas a mandar a volar como a todas, pero tu sangre, tu propia sangre. Apoco crees que se pude dañar lo que es de uno así nomás. Piénsalo hijo: la sangre es la sangre. Yo bien puta y todo, pero con eso nunca me metí. Cuando tú naciste yo tenía nomas catorce añitos, era una escuincla, para cuando eras muchacho yo era una hembra joven, pero pues es contra la naturaleza.
- La culpa es de la vida, no de uno.

Desde el punto de vista de Perla, en el minuto 53:02 de la secuencia 21, Tomasa la obliga a abortar, aun cuando perdió mucha sangre en su intento de suicidio y pone en riesgo su vida. Las acciones de Tomasa funcionan como cualidad de *Presentación indirecta* e indican que aún intenta velar por el bienestar y felicidad de los hijos y la forma más sencilla de evitar el resultado de “ese pecado, esa maldición de Dios” es el aborto. “Es por tu bien” dice la madre en un arranque de pragmatismo y abnegación.

En el punto de vista de la mamá ocurre lo contrario y es Perla quien suplica su ayuda para deshacerse del hijo del Marro, creando una contradicción intencionada en el relato. No obstante, para efectos de la historia ambas versiones funcionan porque efectivamente hay un aborto que distancia a los dos personajes prostibularios, madre e hija.

En el epílogo, 01:38:50, Ripstein muestra la aceptación del incesto con sus respectivas implicaciones. En el nuevo burdel dirigido por el Marro coexisten los dos personajes prostibularios en una suerte de reconciliación. Perla continúa en el show tras la cortina y Tomasa se encarga de recolectar las apuestas. Se trata de un núcleo familiar subvertido, tanto por admitir la prostitución como lo que antes fue considerado antinatural —el incesto—. Los personajes terminan por aceptarlo para poder seguir adelante.



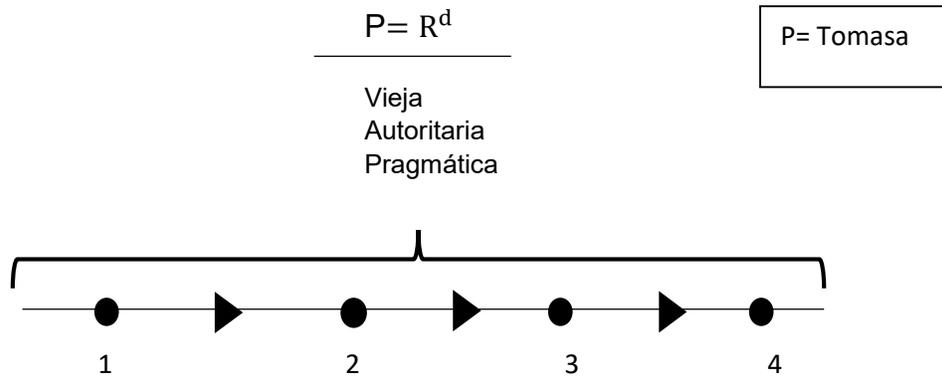
El plano secuencia del epílogo cierra con un acercamiento a Tomasa —el único *close up* en toda la cinta—, en la que la prostituta retirada repite la pose icónica del cine de prostitutas, es decir, el cuerpo relajado y recargado en una columna o pared; que en este caso es el piano de Carmelo, fumando y con un aspecto mucho más cuidado, labios pintados y rostro que deja escapar una breve sonrisa. La *apariencia* de Tomasa funciona como rasgo de *Presentación indirecta*, una expresión de júbilo que implica asumir la configuración familiar incestuosa y el amor entre hermanos.



### 3.3.3.1 Diagrama de rasgos de Tomasa.

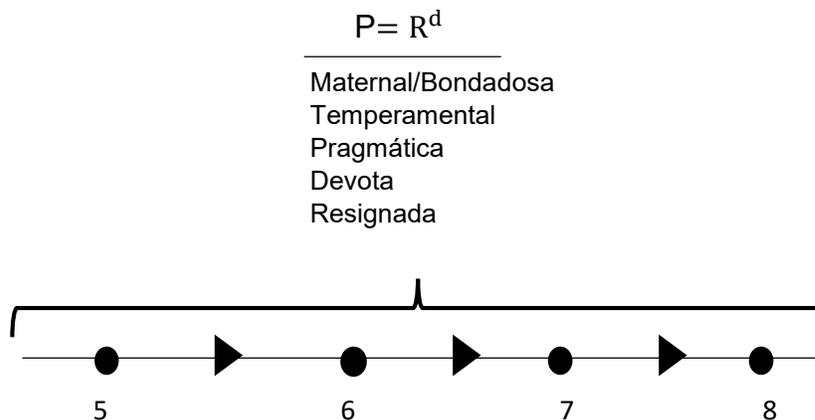
Secuencias en el relato:

1. Tomasa fue prostituta desde joven, tuvo dos hijos. Al pasar los años la rechazan como prostituta en el burdel. Decide que al crecer su hija también será prostituta.



- Suceso 1 Tomasa trabajó como prostituta desde joven.  
 Suceso 2 Tuvo dos hijos.  
 Suceso 3 Tomasa envejece y la rechazaron como prostituta en el burdel  
 Suceso 4 Decide que su hija será prostituta al crecer.

2. Tomasa descubre que el Marro es su hijo, intenta evitar incesto advirtiendo a Eneas, el dueño del burdel. Ayuda a Perla a abortar. Asume que la felicidad de sus hijos es estar juntos y da dinero para nuevo burdel.



- Suceso 5 Tomasa descubre que el Marro es su hijo.  
 Suceso 6 Tomasa trata de evitar incesto y advierte al dueño del burdel.  
 Suceso 7 Ayuda a perla a abortar  
 Suceso 8 Asume unión de hijos y los apoya en el nuevo burdel.

### 3.3.4 Modelo actancial.

*Sujeto:* Perla, prostituta principal de “El Eneas”, quien orienta su conducta sexual para complacer a los clientes, hasta que llega un marinero en especial.

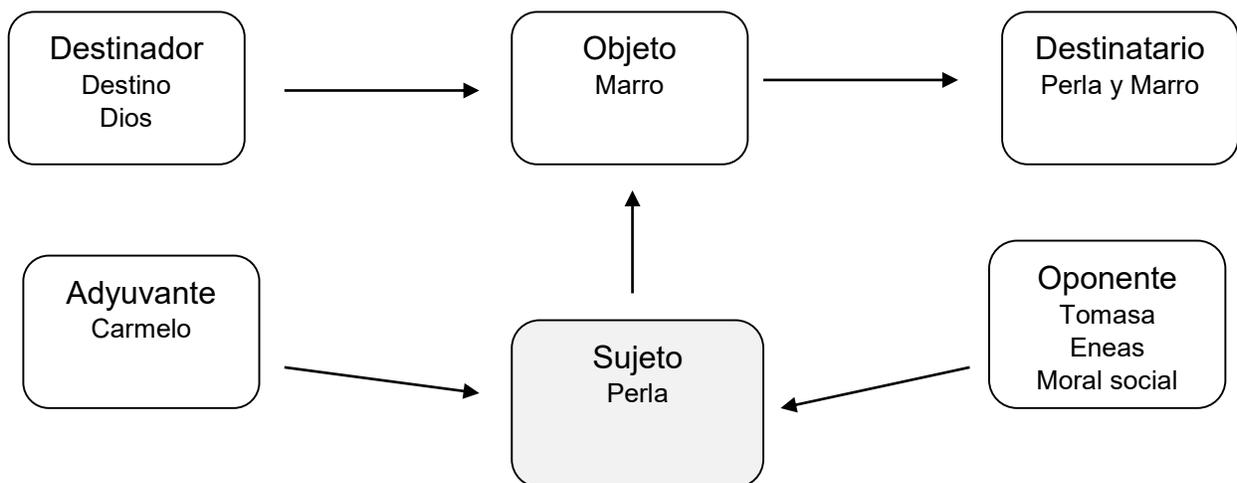
*Objeto:* En este caso el Marro es el sujeto hacia el cual Perla, el sujeto, orienta su deseo amoroso y sexual. La conducta y acciones de Perla se orientan para satisfacer el deseo de conseguir este objeto amoroso. También busca alejarse de Tomasa.

*Destinador:* La fuerza generadora del deseo amoroso del sujeto es el propio destino y Dios.

*Destinatario:* Los beneficiarios de la satisfacción del deseo amoroso son Perla y el Marro.

*Ayudante:* El pianista Carmelo, quien propicia la comunicación entre el sujeto y el objeto durante el establecimiento del nuevo burdel.

*Oponente:* Tomasa, madre de Perla y el Marro, intenta evitar la comunicación y realización amorosa entre sus hijos porque se opone al incesto, un pecado, un acto contra Dios, antinatural. De igual forma, Eneas, dueño del burdel participa en la oposición entre sujeto y objeto al no dejar que Marro contrate los servicios de Perla.



En esta reinterpretación del cuento de Gay de Maupassant, Arturo Ripstein y Garcíadiego buscaron proponer una versión por completo opuesta a las adaptaciones previas en el cine y al texto del autor francés. Según el director, el amor llevado hasta sus últimas consecuencias es lo que sostiene el relato contado desde el punto de vista de quienes se involucran en la relación; la prostituta, el marino y la madre; personaje agregado por la pareja creativa que lleva el ámbito familiar y sus normas hacia una redefinición sin ninguna equivalencia en el cine mexicano.

De acuerdo con la guionista, Paz Alicia Garcíadiego:

Y ahora, que la hija sea puta, pues ella era puta, es una profesión, de lo cual ella no se arrepiente. Estaba oronda de que ella fue una buena puta hasta que envejeció y le choca que ésta no le haya salido buena para la profesión, entonces es una parte más de la sociedad en donde hay muchísima gente. Básicamente lo que es, es pragmática, es la tierra, es la inmediatez. Si te tienes que acostar para sobrevivir, órale, y si te tienes que acostar trata de hacerlo bien para que te paguen más. Entonces era la construcción de una jovencita ilusa contra una madre pragmática. Debo confesar que eran los personajes que más me interesaban.<sup>209</sup>

Durante el relato se revelan aspectos de las tres dimensiones, *fisiológica*, *sociológica* y *psicológica* del personaje de Perla, joven y sensual prostituta que participa en el número musical del lugar, “El tango de la sirena”, el cual la define como personaje que da nombre a la cinta. Este mismo espectáculo musical da cuenta del único servicio que según sus normas morales ofrece porque como la misma prostituta aclara, “no le gusta tener a los otros adentro”, y como no le gusta no lo hace, pero con el Marro será diferente. Al igual que el personaje de la Japonesita este personaje tiene la posibilidad de elegir.

La incursión de Perla en la prostitución no ocurre como consecuencia de la expulsión del núcleo familiar, como plantean las adaptaciones anteriores del cuento,

---

<sup>209</sup> Entrevista personal con la guionista Paz Alicia Garcíadiego, 10 de diciembre de 2017.

sino todo lo contrario. Perla es prostituta como resultado de pertenecer a un ámbito familiar en el que la propia madre la compromete a ese oficio.

Perla muestra un objetivo claro, opuesto al de las prostitutas descritas en el capítulo II: un burdel limpio, arreglado y alejarse de la mamá. Aún con su restricción al coito, la prostitución no le resulta incómoda, ni conflictiva, pero sí el ambiente sucio y marginal en que trabaja y, sobre todo, tener que lidiar con la madre, por ello aspira a compartir un lugar limpio con Carmelo. Un aspecto de capital importancia en *La mujer del puerto* es que dicho personaje persigue la pasión amorosa hacia un objeto de deseo cuya motivación se mantiene a pesar de saber que su realización es incestuosa y reprobable, lo cual lo convierte en un personaje amoral.

Uno de los sucesos más relevantes de *La mujer del puerto* es la realización de los deseos sexuales y amorosos entre Perla y el Marro, quienes ignoran su condición de hermanos, pero tras un alejamiento restan importancia a las restricciones morales que involucran a la familia, la religión y la propia naturaleza. Es una ruptura al tabú del incesto que sugiere tanto las implicaciones para los personajes como el desafío que en su intento de realización amorosa reclaman al destino, tema recurrente en el cine del director.

El personaje de Tomasa, madre de Perla y el Marro también puede considerarse “La mujer del puerto” por lo decisivas que resultan sus acciones para el destino de los otros existentes, en otras palabras, hace de su hijo un prófugo, decide que la hija será prostituta y al final aprueba la unión de ambos. Ahí la contundencia del personaje femenino en el cine del autor y la fuerza que la guionista otorga a los mismos.

El personaje interpretado por Patricia Reyes Spíndola pertenece al mundo de la prostitución en dos momentos del relato, el pasado y el presente. En el primero aún es atractiva como prostituta, pero su belleza empieza a perecer. En el segundo ha perdido toda gracia, los años pesan sobre ella, la apariencia que mantiene durante toda la cinta es por completo opuesta a la imagen que en su momento proyectó *La mujer del puerto* de Boytler a la que se atribuía cierta conducta erótica. Tomasa es la antítesis de esa juventud y belleza, del glamour, elegancia, distinción y moralidad.

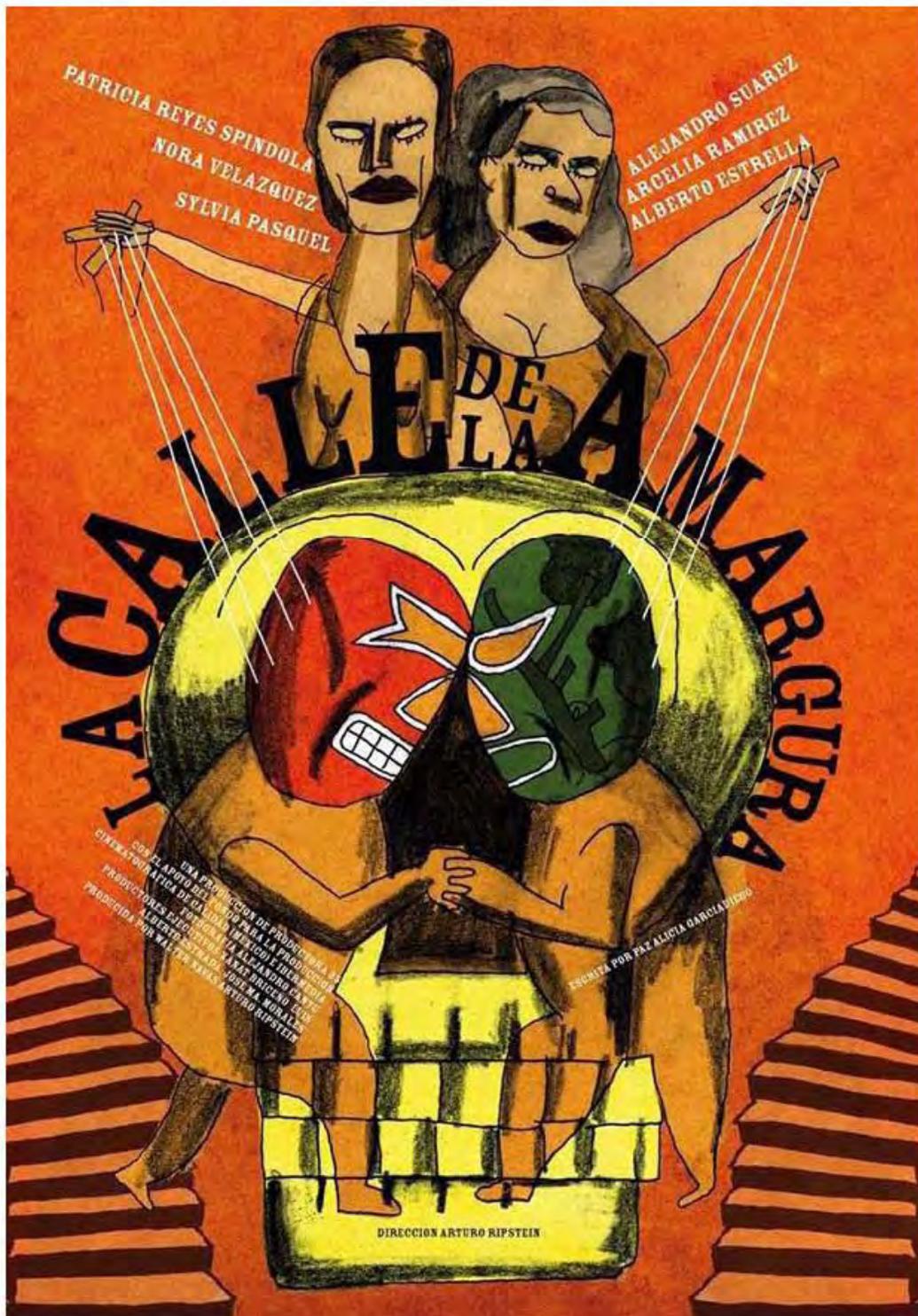
Por otro lado, es la decadencia, la marginalidad y monotonía de la vida del burdel portuario por ello su relevancia para considerar la propuesta de Ripstein subversiva.

Basta recordar la remembranza que el personaje hace hacia el pasado, a los años de juventud en los que “rendía en el negocio” y en el presente se vuelven en su contra dentro del ambiente prostibulario que se niega a dejar. De alguna forma el personaje afronta las consecuencias de las decisiones pasadas, por ejemplo, convencer al hijo de matar a su padre para evitar que afecte a algún miembro de la familia, alejarlo y decidir el destino de la hija como prostituta.

Desde la perspectiva de Ripstein, la prostitución coexiste dentro del ámbito familiar a partir de Tomasa, personaje prostituta-madre que marca la trayectoria de los hijos y conserva las cualidades maternas tradicionales como el amor, la abnegación y el apego a la religión, pero con normas flexibles u opuestas al menos en cuanto al ejercicio de la sexualidad se refiere, siempre y cuando esta no ofenda a Dios, como el incesto.

Con todo y sus particulares matices y contradicciones, el personaje de Tomasa, prostituta retirada, alterna su desaprobación al incesto con las preocupaciones maternas por mantener unida a la familia, intenciones que se confirman en el epílogo que muestra la permanencia de los dos personajes prostibularios en una suerte de armonía sumida en el ambiente prostibulario.

3.4. Análisis cinematográfico de *La calle de la amargura* (2014).



Cartel publicitario de *La calle de la amargura*

### **Ficha técnica**

Título: *La calle de la amargura*

Año: 2014

País: México- España

Compañías productoras: Productora 35, FOPROCINE, Wanda visión, Equipment & Film Design, Alebrije cine y video, Cinema Máquina, Estudios Churubusco Azteca.

Productores: Arturo Ripstein y Walter Navas.

Guion: Paz Alicia Garciadiego

Foto en B/N: Alejandro Cantú.

Edición: Carlos Puente

Sonido directo: Antonio Diego

Dirección de arte: Patricia Pecanins

Vestuario: Laura García de la Mora

Maquillaje: Carlos Sánchez

Duración: 99 min.

Reparto: Patricia Reyes Spíndola, Nora Velázquez, Sylvia Pasquel, Alejandro Suárez, Arcelia Ramírez, Juan Francisco Longoria, Guillermo López, Erando González.

### **Sinopsis**

Dora y Adela, prostitutas avejentadas viven la cotidianeidad; la pobreza y el peso del tiempo. Adela está sola y sin familia. Dora tiene altercados con su hija adolescente a causa del marido travestido de la primera. En busca de clientela consiguen un encuentro con un par de luchadores enanos a quienes intentan robar con gotas oftálmicas y por accidente matan. Basada en un hecho real tomado de la nota roja.

En 2009 la noticia del asesinato de dos luchadores enanos, “La Parkita” y “Espectrito Jr.”, a manos de un par de prostitutas pertenecientes a una banda denominada “Las goteras”, conocidas por dormir a sus clientes con gotas oftálmicas para despojarlos de sus pertenencias, inundó los periódicos de la nota roja.

Paz Alicia Garciadiego siguió el proceso que enfrentaban las acusadas y poco a poco se interesó en el caso, particularmente en las prostitutas de edad avanzada. “A medida que fui creando los personajes me fue ganando su humanidad. Tanto el de las putas como el de la madre, que de una manera perversa también es un personaje lleno de humanidad.”<sup>210</sup> Por su cuenta, comenzó a trabajar en la versión, sin comentarlo con Ripstein como solía ocurrir en los proyectos anteriores.

Me conmovieron el par de putas cuando comparecieron ante las cámaras. Los mataron, por supuesto, pero me parecieron un par de mujeres desorientadas y azoradas por lo que habían hecho. Esta especie de inconsciencia ante la fatalidad me llamó la atención (...) Me atrajo mucho la idea del destino inexorable a espaldas de uno y de la conciencia, tanto para los enanos como para las mujeres.<sup>211</sup>

Al concluir la construcción de los personajes y su reinterpretación de los hechos, Paz Alicia mostró el guion al realizador, quien estaba enterado de la noticia de los luchadores y tenía cierta predilección por las historias de nota roja, por ejemplo, el caso de los asesinos pasionales que inspiró *Profundo carmesí*.

Inicialmente se pensó que el dúo de prostitutas estuviera integrado por Reyes Spíndola y María Rojo, sin embargo, fue la actriz de televisión Nora Velázquez quien al final se quedó con el papel. Una vez conformado el reparto y el equipo técnico, el rodaje se realizó entre noviembre y diciembre de 2014 principalmente en el centro de la Ciudad de México.

---

<sup>210</sup> AFP, “El melodrama está desgastado por las telenovelas: Ripstein”, *La Jornada* en línea, [en línea], URL:<http://www.jornada.unam.mx/2016/10/06/espectaculos/a11n1esp>, p. a11, [consulta, 20 / nov./ 2017].

<sup>211</sup> Jon Apaolaza, “Hablamos con Arturo Ripstein y su guionista Paz Alicia Garciadiego sobre ‘La calle de la amargura’, 14/09/2015, ABC guionistas, [en línea], URL: <https://goo.gl/9q7hfb>, [consulta: 01 / nov./ 2017.]

Los cincuenta años de trayectoria del director se conmemoraron con un homenaje en la 72° edición del Festival Internacional de Cine de Venecia seguido del estreno de su más reciente producción, *La calle de la amargura* (2014), misma que se transmitió a través de la plataforma del IMCINE FilminLatino vía *streaming* durante 24 horas, del 10 al 11 de septiembre de 2015.

En el estreno de esta coproducción México-España, “Garciadiego resaltó que al escribir el guion se dio cuenta de que lo que ayudaba no eran los personajes de las víctimas (los enanos), sino los de las asesinas, que son el brazo de la historia, ‘el motor del destino’”<sup>212</sup>, situación que se repite en buena parte de las cintas del director, por ejemplo, *Tiempo de morir*, *El lugar sin límites*, *El imperio de la fortuna*, *La mujer del puerto* y *Principio y fin*.

Luego de su presentación en Italia, la cinta en cuestión visitó la 40° edición del Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF), enseguida se estrenó en territorio nacional el 26 de octubre del mismo año en el Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM).

En noviembre, también en 2015, inauguró la 53° edición del Festival Internacional de Cine de Gijón, España, donde obtuvo el premio a Mejor director y el Gil Parrondo a Mejor dirección artística para Marisa Pecanins, “este último compartido con la estadounidense de *The dairy of a teenagegirl*”<sup>213</sup>. Los festivales internacionales permiten a las películas darse a conocer, atraer distribuidores en diferentes partes del mundo y generar expectativa en el público, según el propio Ripstein.

*La calle de la amargura* llegó a la cartelera nacional como cinta inaugural de la 60 Muestra Internacional de Cine de la Cineteca en marzo de 2016 y en noviembre del mismo año regresó a las pantallas durante cerca de mes y medio.

---

<sup>212</sup> Notimex, “*La calle de la amargura* no será mi última película: Ripstein”, La Jornada en línea [en línea], 11/ oct./ 2015, URL:<http://www.jornada.unam.mx/2015/09/11/espectaculos/a09n1esp>, [consulta: 20/ nov./2015]

<sup>213</sup> César Huerta Ortiz, “Gana ‘*La calle de la amargura*’ en Gijón y se alista para EU”, Periódico *El Universal*, [en línea], 29 / oct./ 2015, URL: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/cine/2015/11/29/gana-la-calle-de-la-amargura-en-gijon-y-se-alista-para-eu> [consulta: 20 /nov./ 2017.]

Presenta la historia de dos hermanos luchadores enanos y dos prostitutas en la edad madura, sobre las cuales, según Ripstein y Garciadiego, recae el relato. Se trata de personajes prostibularios decadentes, que se desenvuelven en un ambiente de pobreza y miseria, alejados del prototipo de prostituta glamurosa pues uno de los conflictos que expresan dentro de la trama es la imposibilidad de seguir trabajando como sexoservidoras a causa de su edad.

Estas dos mujeres son muy fáciles de comprender y a través de su amistad entre ellas, simpatizar con ellas, decir "pobrecitas"... Es un caso como quizás el de "Profunda carmesi", (...) en el que el público está con ellos a pesar de que maten a varias personas. En este caso es por la vieja amistad y sus valores. Es un elemento que puede ser accesible para el público, esa empatía con los personajes, para el mexicano y latinoamericano en general. Además, es una historia que va jalando, que va llevando.<sup>214</sup>

<b>Escenas a analizar</b>
Sec. 2. Adela pide trabajo a Margara quien pone como inconveniente la edad (07:35- 08:59)
Sec. 3. Relación conflictiva entre Dora, su hija y pareja (09:13- 11:30)
Sec. 4. Adela cuida a una anciana. Se ve su arreglo de trabajo y vivienda (15:00- 18:00)
Sec. 5. Dora descubre travestismo de su pareja (20:00-21:45)
Sec. 7. Adela y Dora se reúnen y recuerdan amistad, así como ganancias que deja la prostitución (29:50- 35:36).
Sec. 9. Aspiración de una vida como la de todos (44:20- 45:35)
Sec. 11. Dora y Adela se preparan para desempeñarse en la prostitución (52:20- 54:44)
Sec. 12. Baile con canción de fondo (57:00- 01:02:40)
Sec. 16. Las autoridades las catalogan como prostitutas de la tercera edad. Estigma de prostituta (01:15:54- 01:17:49).

<sup>214</sup> Jon Apaolaza, "Hablamos con Arturo Ripstein y su guionista Paz Alicia Garciadiego sobre 'La calle de la amargura'", 14/sept./2015, ABC guionistas, [en línea], URL:<http://www.abcgionistas.com/noticias/entrevistas/hablamos-con-arturo-ripstein-y-su-guionista-paz-alicia-garciadieago-sobre-la-calle-de-la-amargura.html>, [consulta 19 /nov. 2017]

Sec. 18. Lealtad entre prostitutas y necesidad de estar acompañadas o ser necesitadas por alguien (01:25:14- 01:30:00)

### 3.4.1 Biografía de los personajes prostibularios

Dimensión del personaje		Adela	Dora
Fisiología	<i>Sexo</i>	Femenino	Femenino
	<i>Edad</i>	60 años	58 años.
	<i>Estatura y peso</i>	165 cm 62 kg	170 cm 75 kg.
	<i>Color de cabello, ojos, piel</i>	Cabello castaño oscuro, ojos cafés oscuro. Tez morena clara.	Cabello castaño oscuro, ojos cafés, tez blanca.
	<i>Postura</i>	Encorvada y cansada	Ligeramente encorvada.
	<i>Apariencia</i>	Mujer avejentada, madura, complexión delgada, desarreglada. Cabello negro un poco cano. Como prostituta usa minifalda y blusa escotada. Como mendiga sale desarreglada, ropa holgada. Sucia y en chancas.	Mujer madura de complexión robusta y caderona. Siempre usa minifalda, blusa un poco escotada y tacones bajos. Cabello quebrado cano y pintado.
Sociología	<i>Clase</i>	Clase baja evidente en sus escasos ingresos que la hacen mendigar y delinquir. Vestimenta desarreglada y vivienda con una cama improvisada, y paredes callándose.	Clase baja. Pocos recursos que la hacen buscar oportunidades en la delincuencia.
	<i>Ocupación</i>	Prostituta y mendiga. Como prostituta tiene poco trabajo, cuando la lenona se lo permite, ya que es una mujer madura. “Ya no rinde.” Por tanto, sus ingresos son indefinidos y va al día. Quizá ya no sea un trabajo adecuado para ella y se lo dice una de sus vecinas. “Dedíquese a un trabajo en el que todavía rinda”	La prostitución es su única fuente de ingresos. Se considera con experiencia y asume ofrecer servicios de calidad que confirman clientes. Es el único sostén de la familia, donde nadie muestra conflicto moral con el oficio. Tiene menos dificultades que Adela para conseguir

		No hay conflicto moral de su parte.	clientela, pero tuvo épocas mejores y ya no es como antes.
	<i>Educación</i>	Educación escasa.	
	<i>Hogar:</i>	No tiene familia, nunca menciona a nadie, ni siquiera tiene fotografías de alguien en el cuarto en que vive. Lo más próximo a una familia son Dora y la vieja con la que vive y mendiga.	No se menciona a sus padres. Tiene una hija adolescente, Gesarela, que le dice mentiras y no la respeta ni obedece. Luego de varios hombres, tiene un tiempo con Maximino, pareja travesti y homosexual al que mantiene y quien no se siente atraído sexualmente hacia ella. La considera una loca, le roba dinero y la abandona.
<b>Psicología</b>	<i>Religión</i>	Católica.	
	<i>Raza, nacionalidad.</i>	Mexicana	
	<i>Lugar en la comunidad</i>	Problemas con la portera de la vecindad por la mendigada. Subordinada a lenona que le impide trabajar en las calles de la zona.	Relación cordial con las prostitutas de la zona. Sostén de familia, quienes no valoran su sacrificio.
	<i>Filiación política</i>	No se menciona.	
	<i>Diversión, pasatiempos</i>	Fumar marihuana o tabaco y beber alcohol.	Ver televisión.
	<i>Vida sexual, normas morales.</i>	Repudia a los hombres. Por eso dice que “todos son unos cabrones.” No expresa conflicto moral o culpa por ser prostituta. Lealtad hacia su única amiga.	Insatisfacción sexual en su relación con marido homosexual travesti que no quiere tener sexo con ella. Placer sexual insatisfecho como prostituta. No expresa inconformidad o culpa por ser prostituta. Lealtad hacia su amiga Adela.
	<i>Premisa personal, ambición.</i>	Pertenecer a un núcleo familiar o ser necesitada por alguien. Pretensiones económicas.	Ser amada y no estar sola. Cubrir necesidades económicas.

		Que se enamoren de ella y le pasen mesada.	
	<i>Frustraciones, principales decepciones.</i>	Ser vieja y no rendir en la prostitución, que es su medio de obtener recursos.	Conflicto con esposo por travestismo. Falta de clientela como prostituta. Le teme a estar sola.
	<i>Temperamento</i>	Sentido del humor hacia sus propias desavenencias.	Tranquilo.
	<i>Actitud hacia la vida</i>	Resignada.	Resignado.
	<i>Complejos:</i>	Que le digan que es vieja a pesar de que ella misma lo reconozca al final del relato. No ser necesitada por nadie. La acomplejan los estragos del paso del tiempo, por ejemplo, en cuerpo, por eso su tatuaje y apagar la luz para estar con clientes.	Resentimiento hacia los travestis porque les quitan el trabajo y hacia su marido, por ocupar su ropa de trabajo. No quiere que se le acabe oficio.
	<i>Extrovertido, introvertido, ambivalente.</i>	Extrovertida	Ambivalente.
	<i>Habilidades</i>	Experiencia robando mediante la mendigada.	Experiencia con clientes.
	<i>Cualidades</i>	Sentido del humor. Solidaridad.	Solidaridad.
	<i>Coeficiente intelectual</i>	Muy bajo.	Muy bajo.

### 3.4.2 Los rasgos de Adela

En *La calle de la amargura* vuelve a aparecer la prostituta con sus respectivas inconformidades, una añoranza a un tiempo más o menos prospero. Según comentó la guionista en entrevista personal, le interesaba una construcción binaria de la prostituta agobiada por la familia en contraste con la prostituta que no tiene a nadie. En la segunda secuencia (07:35 a 08:50) Adela (Patricia Reyes Spíndola) trabaja como prostituta en la calle, donde tiene que dar la mitad de lo que gana a Margara, la lenona de la zona, quien le niega el trabajo por su edad.

- ¿Adela, ya se te anda olvidando?
- ¿Cómo cree madrinita? Si ya la andaba buscando
- No, Adelita. No puedes tratar de hacer pendeja a la Margara con la cantidad de chamacos que tengo cuidándome a mí, y a mis intereses.
- ¿A la noche me da mi esquina?, la de siempre.
- ¡Ay! Adelita chula. Acaso no sabes que esa la quiero para una chamaca “chamaca”.
- ¿Qué la experiencia no vale?
- De a verdaderas verdades. No

El paso del tiempo, el ocaso de la juventud y la belleza se hacen notar. Las arrugas, cabello cano y senos caídos son indicios de la avanzada edad del personaje, es decir, su apariencia funciona como rasgo de *Definición indirecta* respecto a la edad.

El personaje interpretado por Patricia Reyes Spíndola es el que más acentúa la apariencia desarreglada, con estragos por el pasar de los años que intenta aminorar con prendas entalladas y maquillaje. Sin embargo, su postura durante la mayor parte del filme es encorvada, cansada, tal como comunica en el minuto (49:00), recargada en el barandal de la vecindad y durante la segunda secuencia del filme, con estas cualidades de *Presentación indirecta* de *apariciencia* indican que es lo opuesto a la imagen glamurosa y sensual que caracteriza al personaje prostibulario descrito en el capítulo II.



Adela (Patricia Reyes Spíndola)



En la décimo primera secuencia (51:10) Adela y Dora se preparan para encontrarse con sus clientes, los luchadores. Antes de dirigirse a la Arena, se retocan el maquillaje en un baño, donde tiene lugar uno de los cuadros característicos de Ripstein: la mujer frente al espejo pintándose los labios.

- Las dos estamos de dar lástima. Ni tú te salvas ni yo tampoco.
- Chula. Me quedaste igualita a Dolores del Río. Max, mi marido me dice todo el tiempo que mi bronca es que no tengo huesos. Tú sí que tienes tu buena calaca debajo.
- Mira nomas. Que el que tu marido te haya salido marica tiene su lado bueno.
- ¿No quedamos que no era “lilo”?
- Un vez es una vez. Ya si quieres pues hazte guaje.
- Guaje nació y guaje me quedo
- ¿Sabes? De veras le doy un aire a Dolores del Río. Mira nomas: pómulo alto.

Mientras los dos personajes prostibularios se arreglan, comentan que es el maquillaje lo que las ayuda a rejuvenecer y rescatar lo que aún queda de su belleza, esta *apariencia externa*, —*Definición indirecta*— que proyectan para trabajar, minifalda, escote, peinado y labios pintados confirma la imagen a la que momentáneamente aspiran, la imagen de una prostituta atractiva, joven y glamurosa.

Dicha escena de las prostitutas frente al espejo recuerda un fotograma de composición similar en *Salón México*, sin embargo, en esta cinta de la época de Oro más bien hay rivalidad por parte de una de las ficheras hacia la protagonista a causa de un hombre y no una gran amistad como en el caso de las prostitutas de Ripstein.

En la cuarta secuencia Adela regresa de trabajar (15:00 - 18:00). Su recorrido por la vecindad en que vive permite ver el *entorno* —*Definición indirecta*—, las condiciones del lugar, un cuarto de no más de ocho metros, una anciana que duerme en una colchoneta y un petate, paredes con agujeros, aplanado caído y el techo apuntalado con vigas de madera. Cambia su vestimenta por un suéter, un delantal viejo con el que mendigará en las calles, donde reunirá el dinero necesario para la comida de ambas, porque viven al día y como prostituta no gana lo suficiente para aminorar la miseria.

En la séptima secuencia Adela y Dora se reúnen y rememoran la forma en que se conocieron y surgió su amistad, las veces que trabajaron juntas como prostitutas y le ponían gotas a los clientes para robarles dinero a pesar de que luego tuvieran que entregárselo a la lenona que las controlaba. La historia que ambas comparten clarifica las dimensiones sociológicas y psicológicas de ambos personajes.

Además, en esta secuencia el rasgo de solidaridad como derivación de la amistad sincera se presenta como una cualidad tanto de *Definición directa* como de *Presentación indirecta*, con el *diálogo* y la manera en que se emplean el *habla*. “Los años pasan, pero el cariño arraiga” dice Dora cuando se encuentra con su amiga al salir de trabajar. Ello confirma el afecto y consideración que existe entre dichas prostitutas.

El uso que las prostitutas hacen del *habla* refleja el ambiente callejero, marginal y escabroso en el que conviven. Dora y Adela emplean expresiones populares, modismo, sustantivos peyorativos o palabras altisonantes. Por su parte, Adela suele tomar ventaja del lenguaje mediante juegos de palabras que generan cierto humor, por ejemplo, al referirse a la mujer que vive con ella como una “méndiga mendiga.”

Asimismo, a través del uso del *habla* se hace evidente la cualidad de *Definición directa* de Adela respecto al rasgo del sentido del humor, ese “Yo sigo. El oficio es el que me dejó a mí” denota la ironía y humor negro con que toma el paso del tiempo y su suerte como prostituta.

- Nomás que éramos muy pendejas. Trabajábamos para una cabrona que se quedaba con el fruto de nuestro trabajo. Nos tenemos ley por el sacro y santo sudor del trabajo trabajado.
- Oiga, ¿Y de veras le va mal en el oficio?
- Yo sigo. El oficio es el que me dejó a mí.
- No tiene al diablo. Gracias a Dios, este oficio es como la sarna. No se va nunca de los nuncas.
- Mire (se levanta falda y enseña el ángel que tiene tatuado en el costado del muslo izquierdo) Ni por este que me hice, así como lo traen las putitas jóvenes. Y de nada sirvió y la pinche Margara me dijo: Ya estás muy oxidada, pangaste lo que te pongas.

- La Margara no tiene compasión. Con eso de que es marimacha, no le dio al oficio y terminó de madrota. Siempre rodeada de una cauda de putos. Pues así quién no se siente la muy salsa.
- ¿Usted por qué la trae con los jotos?
- Por lo que le conté y porque nunca nos han caído de clientela. Nomás porque tengo cosas pendientes. Si no me quedaba aquí echando cotorreada.  
¡Ah!, qué vida la suya, sin ningún amarre.

El diálogo anterior aporta información respecto a la vejez, pero también en relación a la soledad de Adela, quien se hace cargo de una anciana porque ella la enseñó a mendigar y se tienen una a la otra. Adela no quiere estar sola, necesita ocuparse de alguien o que alguien se ocupe de ella. Uno de los rasgos de *definición directa* que se intuyen gracias a sus diálogos es que se trata de una mujer con ilusiones.

En la novena secuencia (53:40), los dos personajes prostibularios están a las afueras de los vestidores de la Arena, esperando a los luchadores, Dora habla del tipo de clientela que suele atender y lo que considera un cliente “decente”: bañado y “perfumado de colonia Sanborns”. Por su parte Adela confiesa la añoranza que tiene de ese tipo de clientela y como se dijo anteriormente lo que podría considerarse una aspiración: que alguien la necesite o se ocupe de ella; estar para alguien. Dora, su compañera y amiga, también comparte ese espejismo, pero asume que sus posibilidades no llegan a tanto.

- Colonia Sanborns. Ya ni yo me acordaba. ¿Sabes por qué me agarró la nerviolera? Digo. ¿Y qué tal si les gustamos y se encariñan y nos pasan mesada y todo?
- Me gustan tus sueños de opio.

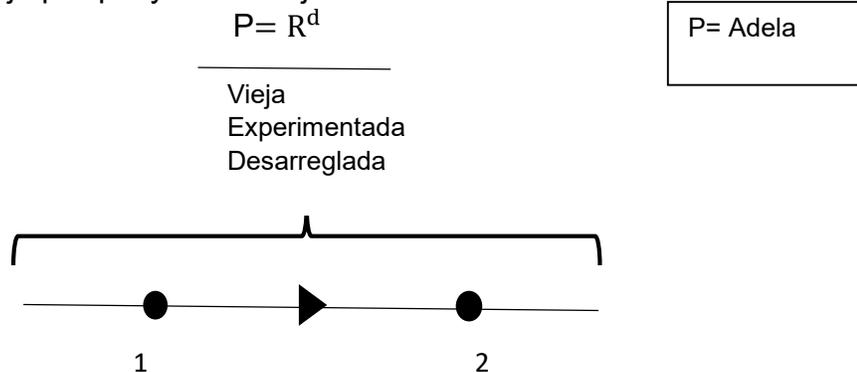
Dentro del minuto 57:00, ya en el hotel con los luchadores, hay una alusión intradiegetica a la música característica a las películas de prostitutas, el género de danzón con el tema “Perfume de gardenias”, canción favorita del director. En esta escena Adela baila para complacer a sus clientes, pero lejos de generar un ambiente erótico, sus movimientos expresan inseguridad y pesadez al bailar para los clientes. Al principio se niega a que la miren con la luz encendida, pero tiene que acceder. Dicha *acción* funciona como indicador de *Presentación indirecta* respecto a los complejos que tiene por su edad y a la vez sugiere la pérdida de la sensualidad.

En la última secuencia (01:25:14 - 01:30:00), Adela y Dora discuten sobre huir o dejar que las encuentren, comentan que si una se queda terminaría por delatar a la otra. Adela menciona dos cualidades de sí misma (*Definición directa*): “Ya estoy vieja para andar a salto de mata”, por eso prefiere quedarse porque quizá en el encierro de la cárcel la pase mejor; podría tener comida y un techo, pero no delataría a su compañera. Estos rasgos son la vejez y la pobreza.

“Es una película que es un himno a la amistad, al amor de amigas. La forma de cómo está planteada la secuencia, la derrota por la vida, por la edad y por el destino, ya se las llevó el tren y el tren es los años y el destino”<sup>215</sup>.

### 3.4.2.1 Diagrama de rasgos de Adela

1. Adela lleva años en la prostitución. Quiere trabajar en su esquina, pero la lenona no la deja porque ya está vieja.

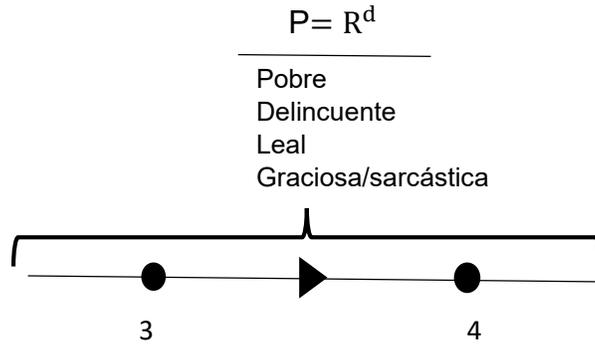


Suceso 1 Adela trabajó como prostituta durante años.

Suceso 2 No la dejan trabar en el lugar habitual por su edad avanzada.

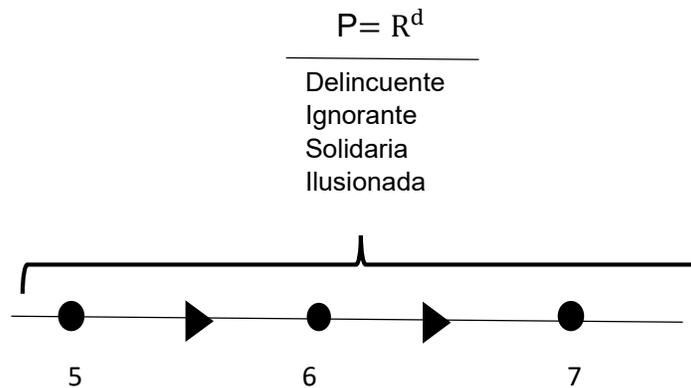
<sup>215</sup> Entrevista personal con la guionista Paz Alicia Garcíadiego, 10 de diciembre de 2017.

2. Adela mendiga y roba carteras para completar el gasto. Rememora juventud y amistad con Dora.



Suceso 3. Adela mendiga y roba por necesidad.  
 Suceso 4. Rememora su juventud y amistad con Dora.

3. Adela compra gotas oftálmicas para dormir y robar clientes. Accidentalmente mata a los clientes y huye con Dora.



Suceso 5. Compra gotas oftálmicas para dormir y robar clientes.  
 Suceso 6. Junto con Dora mata clientes por accidente  
 Suceso 7. Huye junto con Dora.

### 3.4.3 Los rasgos de Dora

La presentación de Dora ocurre en la tercera secuencia (00:09:13- 00:11:30), cuando Gesarela, la hija adolescente, despierta a la prostituta (Nora Velázquez) para pedirle dinero y pagar el celular que quiere. Se conocen los rasgos fisiológicos más destacados, es decir, edad madura, complexión robusta y apariencia cansada.

La cualidad del sacrificio del personaje se revela mediante los diálogos de *Definición directa* de Maximino, quien explica el esfuerzo de Dora para mantener a la hija.

- Si sabías que tenía que pagar el teléfono temprano, ¿para qué te desvelas? ¡Es que eres!
- Putea toda la noche pa´ que tengas la lana pal teléfono. ¡Pendeja!
- Ma´, dile a tu señor que no me hable. Le da rabia que me compres mi teléfono.
- No le saques bronca. ¿No ves que es mi marido?
- Y yo me tengo que aguantar. Eso es lo que me has dicho desde que era chiquita: aguántate que es mi marido. Ese y los otros. Y este te paga la mantenida poniéndote los cuernos con tus amigas, y tú, de aguantada.
- No todo es la lana. Ya lo vas a entender un día.

Enseguida, fuera del dormitorio la hija reprocha a Dora la infidelidad del marido a quien además tiene que mantener con lo que gana como prostituta y nuevamente mediante las cualidades de *definición indirecta* la prostituta hace evidente que no le importa la infidelidad y a pesar de que no la apoye con dinero, hay otras cosas más. Ello habla de su condición de vulnerabilidad y necesidad afectiva.

La cotidianidad del personaje prostibulario de Dora, quien todavía puede mantenerse con lo que gana como prostituta, se aprecia en el minuto 22. El callejón con seis puertas y varias prostitutas esperando clientela y en general el recorrido de las prostitutas por las calles del cuadrante de “La Soledad”, son un ejemplo de la pobreza y marginalidad que rodean el oficio, una forma de dibujar el mundo del sexo servicio callejero fuera del burdel que por excelencia designó el cine previo a los 60´s para el mundo del placer.

Cabe señalar que la composición de este cuadro es muy similar al de *Victimas del pecado* (1950) por lo cual bien podría considerarse una alusión intencionada a la cinta de Emilio Fernández y en general a las películas de prostitutas de la Época de Oro.



Adela (Patricia Reyes Spíndola) y Dora (Nora Velázquez)

Aunado a lo anterior, en la séptima secuencia (29:50- 35:36) Adela y Dora se reúnen, toman asiento sobre unos guacales en la entrada del mismo callejón con las seis puertas y comentan sobre su "Época de oro" y el peso que el transcurrir de los años tiene sobre su suerte.

- A todas nos pasó la época de oro, pero pues una tiene sus mañas. A las chamacas las veo y digo: Ya les caerán los años encima. Ni le cuento en las que ando.
- Hoy salí a trabajar, ya sabe que le doy a la mendingada ahora que ando baja de clientela y una móndriga vecina me dice: ¡Ay! Le voy a decir a derechos humanos y no sé qué más.
- Las santurronas se dan ninfulas, se sermonean, son las peores. Dígame nomas y me la madreo. A ver si aprende a no andar meticheando.
- Esa es mi Dora. Vienes a mi casa y nos echamos uno trago y odiamos a todo y a todos.
- ¡Ay! Dorita. Ya te extrañaba.
- Los años pasan, pero el cariño arraiga.

Este *diálogo* aporta varias cualidades de *definición directa* respecto a la constante falta de clientela, por consiguiente, las pocas ganancias que les deja la prostitución, otras dimensiones fisiológicas y *sociológicas* referentes a la pobreza así como su reiterada amistad, la acción de estar una para la otra cuando saben que lo necesitan.

Otra referencia al paso del tiempo ocurre en la secuencia que comprende del minuto 20:00 al 21:45. Dora descubre el travestismo de Maximino y le reclama por usar su ropa. En su defensa éste le reprocha tener que complacerla manteniendo relaciones sexuales con ella. Como un rasgo de *Definición directa* que evidencia su vejez, Dora acepta que los años han pasado por su cuerpo, pero aún puede satisfacer a los hombres y su trabajo de prostituta es prueba de ello.

- Te aguante al titipuchal de viejas, ¿Y ahora me traes un joto? Pero eso no, eso sí que no.
- ¿Acaso deberás fui yo? Tampoco es que yo esté tan de a tiro pal espanto. Ya no estoy como antes, pero a los clientes les doy atención completa. Salen contentos, satisfechos.
- Cualquiera los deja satisfechos.
- Lo que no se vale, Maximino es que sea con mis trapitos de ir a trabajar.

El momento clave en que este personaje prostibulario habla de su aspiración personal —*dimensión psicológica*— ocurre en la novena secuencia (44:20- 45:35)

dentro de la cual Adela está en el patio de la vecindad y Dora le pide que platicuen juntas. Dora compara su vida privada con la del resto de la gente. En este caso, lo que Dora no dice: que es infeliz con su marido y quizá también con su hija, sirve como cualidad de *Definición indirecta* en el que el personaje prostibulario habla de la insatisfacción, vulnerabilidad y resignación de su propia condición, pero también de la ilusión de compartir su vida con otros, como los demás.

- Contenta debía estar de que el suyo le salió desviado. Además, así se libra del fornicio en casa luego de darle servicio a la clientela.
- No es lo mismo. Yo nomas quería, así como ellos, ver la tele, hablar del día. Vivir normal, así como ellos los del vecindario. Como el resto de la gente.
- Dios te libre y aguarde la hora. Son una bola de mendigos cabrones.

La construcción de este personaje es un aporte significativo porque reflexiona en relación a la dimensión sexual de las prostitutas. Marca una diferencia entre su trabajo en el ámbito público con los clientes, y la vida sexual en el ámbito privado, en pareja. La construcción de los existentes de *La calle de la amargura* no se limita únicamente a su vida como sexo servidoras y al conflicto moral que dicho trabajo podría significar —como hacían los melodramas urbanos previos a los 60’s—, sino a todos los demás aspectos que los rodean como personajes cotidianos y verosímiles, acordes a la condición que en siglo XXI enfrenta este sector marginado.

En este sentido, es importante mencionar que Dora sí tiene deseos sexuales y afectivos hacia su marido, pero él no le corresponde. La prostitución sólo es trabajo, ella no encuentra placer, lo cual justifica su argumento de “mejor que la tengan chiquita y que no se sienta” (53:45), o “¿Tú crees que unos zutanos a los que ni les ves la cara me valen igual que tú?”, porque realmente no siente placer con los clientes y un rasgo de *Definición directa* que la caracteriza es la insatisfacción sexual. Dora no tiene prejuicios morales con ser prostituta, en cambio enfrenta otras preocupaciones, por ejemplo, con su familia, con su Maximino.

A partir de la secuencia dieciséis (01:15:54- 01:17:49) se reiteran cualidades de *Definición directa* mediante los *testimonios* gracias al énfasis que los medios de comunicación y las autoridades hacen respecto a las prostitutas pues las catalogan dentro de la tercera edad. En el café de chinos, los dos policías escuchan el

noticiero y comentan que a lo largo de la ciudad hay prostitutas ladronas, sin embargo, a la pareja en cuestión las distinguen por pertenecer a la banda de goteras, un grupo delincuencia que utiliza gotas oftálmicas para dormir a los clientes. Entonces, concluyen que todo fue un accidente, producto de la ignorancia de colocar la misma dosis que con personas de estatura promedio.

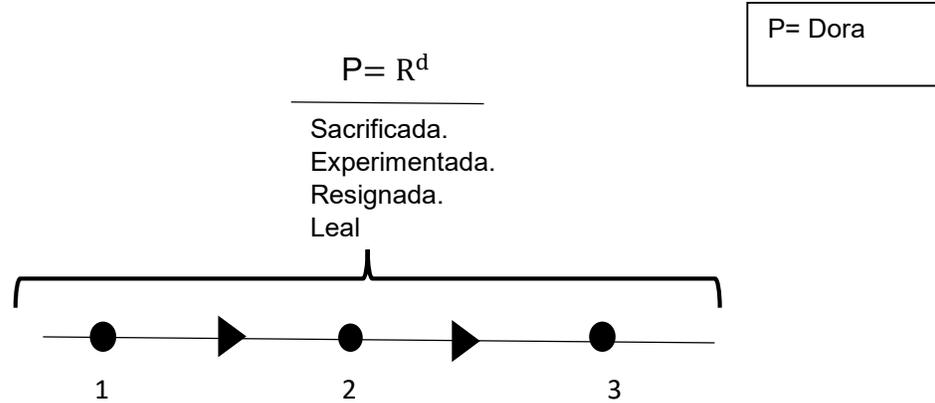
- Pérate, pérate. Pérate. Ya sé. Ya me cayó el veinte. Usaron dosis de normales con los enanos por eso los mataron las brutas, como dicen “se les pasó la mano”.
- ¿Brutas?
- Claro, pero esto cambia todo. Ellas no querían matarlos. No más eran tarugas. Por lo tanto no hay compló, no hay mafia y todo se calma solito. Si llega la prensa, eso es lo que hay que decir.
- Todas son ladronas. Y además estas eran ignorantes.

La secuencia 18, previa al desenlace, destaca la solidaridad y amistad que existe entre Dora y Adela. Los valores se afirman mediante la decisión de huir juntas como cualidades de *Definición indirecta de acción*. Dicho *diálogo* confirma lo que anteriormente se ha venido señalando, es decir, la lealtad entre prostitutas, su temor a estar solas, necesitar de alguien y viceversa. Dora insiste en que dejar a su amiga o estar en el encierro sería lo peor.

- ¡Claro! A toda madre. Dijiste “para qué me junto con una pendeja”. Adelita no la chingues, vente. Es que no quiero dejarte. Ya dejé a mi marido, ahorita a Gesa y por unos años ni buscarla, a qué hacerle la mala obra y meterla en enredos. Pero yo no nací para estar sola. Vente y juntas la vamos librando.
- Pos sí, total. Tú y yo siempre hemos andado por la calle de la amargura.

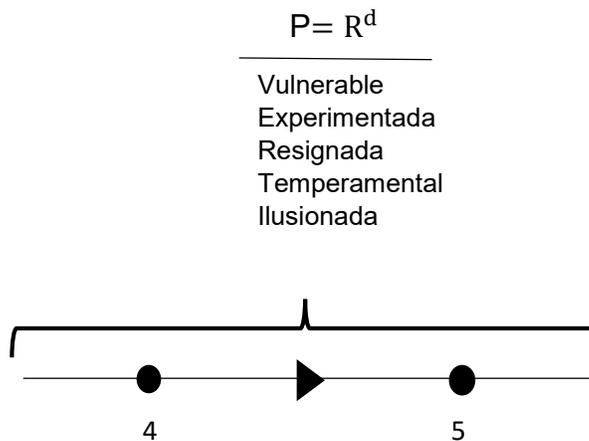
### 3.4.3.1 Diagrama de rasgos de Dora

1. Dora trabajó toda la noche como prostituta para mantener a su hija. Discute con ella por el dinero que se comprometió a darle y por marido. Rememora juventud y amistad con Adela.



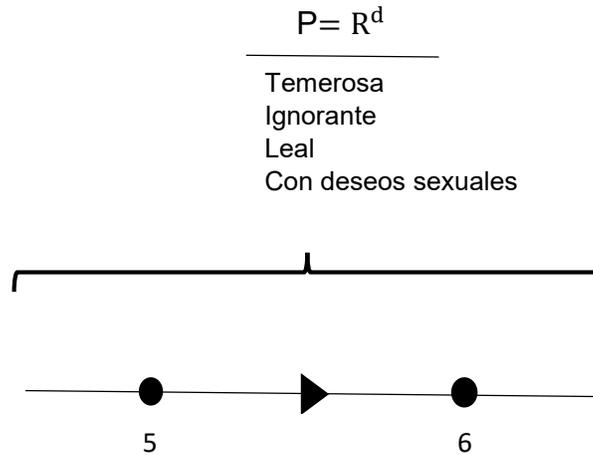
- Suceso 1. Dora trabaja toda la noche para mantener hija.  
 Suceso 2. Discute con hija por dinero y marido.  
 Suceso 3. Rememora juventud y amistad con Adela.

2. Dora descubre travestismo y homosexualidad de su marido, discuten ocultamiento y que éste use su ropa. Se desahoga y queja con Adela.



- Suceso 4. Dora descubre homosexualidad y travestismos de marido, discuten.  
 Suceso 5. Se desahoga con Adela.

3. Roba y accidentalmente mata a luchadores. Teme estar sola y convence Adela de huir juntas.



Suceso 5. Roba y accidentalmente mata clientela.

Suceso 6. Convince a Adela de huir juntas.

#### 3.4.4 Modelo actancial

**Sujeto:** Se considera que los dos personajes prostibularios, Adela y Dora orientan sus acciones hacia el mismo objeto real, por ello ambas son el actante sujeto.

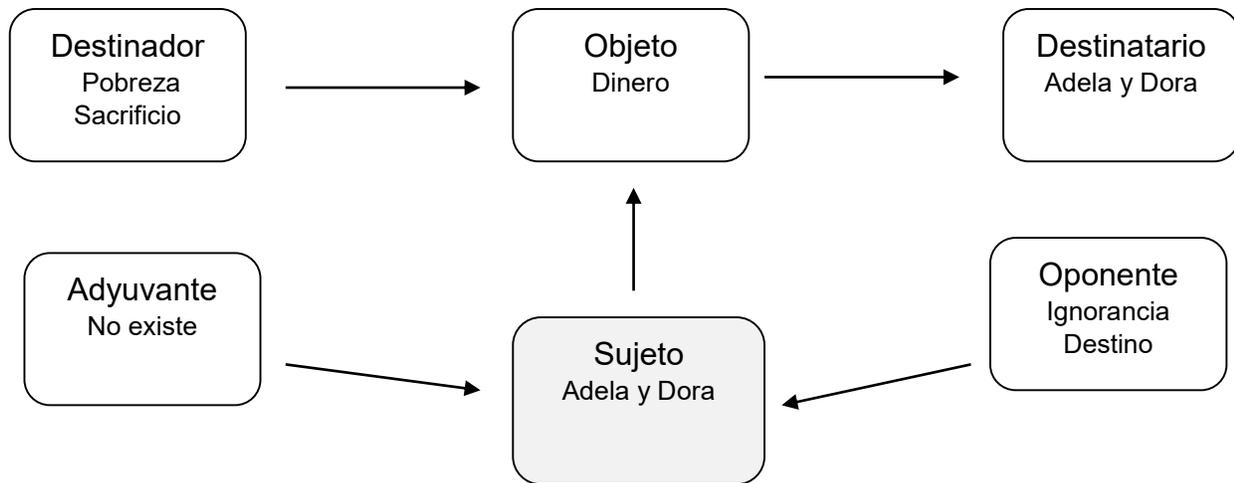
**Objeto:** El dinero es el objeto real hacia el cual las dos prostitutas orientan sus acciones, es lo que intentan poseer.

**Destinador:** La fuerza que mueve ese deseo son las necesidades económicas que ambas tienen, es decir, la pobreza como motor del robo.

**Destinatario:** El beneficio de las acciones del sujeto es para las mismas prostitutas, Adela, Dora y la familia de esta última.

**Oponente:** El obstáculo que impide la realización del deseo, en este caso el robo sin ninguna consecuencia, es la ignorancia del sujeto al colocar una dosis elevada en la bebida de los enanos que a la vez eran figuras públicas. Asimismo, se puede considerar al propio destino como un elemento que impide la conquista del objetivo de las prostitutas.

**Adyuvante:** No existe.



*La calle de la amargura*, cinta más reciente de Arturo Ripstein, aborda con más cercanía el tema de la prostitución a través de personajes excluidos socialmente, marginados e inicialmente tomados de la nota roja. Estas dos prostitutas, Adela y Dora comparten características en común, sobre todo el paso del tiempo que pesa sobre ellas e impide continuar en el oficio de la prostitución.

“¡Ay! A mí me gusta el mundo de los perdedores y de los sobrevivientes, digo, qué quieres que te diga, una puta preciosa que va a terminar de Miss Universo a mí no me interesa, me interesa dar la otra cara, mis personajes son casi siempre gente feucha, salvo el guapo de *Principio y fin*, que era argumentalmente guapo. Digo a mí me interesa darle grandeza a las caras cotidianas, a las caras normales y las putas viejas, que tienen una historia a cuestas me parecen más interesantes que una puta con una historia por construir.”<sup>216</sup>

Llama la atención que estos existentes se alejan del lugar por excelencia que planteaba el cine de prostitutas brevemente esbozado en el capítulo II: el burdel. Ripstein y Garcíadiego sitúan a las dos mujeres prostitutas en las calles del centro de la Ciudad, quizá como una forma de evidenciar la pobreza y marginalidad en el que se desenvuelve el comercio sexual y que en general es una característica recurrente en buena parte de las películas del director, pero esta vez tiene mayor contundencia como soporte narrativo de los sucesos que encaran las dos prostitutas.

<sup>216</sup> Entrevista personal con la guionista Paz Alicia Garcíadiego

El rasgo que define al personaje de Adela es la vejez, característica fisiológica que ella misma termina por aceptar. Los principales conflictos que la prostituta enfrenta son la soledad, la pobreza y el paso del tiempo. Quizá hay mayor énfasis en estos últimos pues la caracterización del personaje, la apariencia, se aleja del prototipo de prostituta joven, atractiva, glamurosa y con vitalidad. Adela no expresa conflicto moral por ser prostituta, por ello no intenta dejar el oficio, todo lo contrario, junto con la indigencia es su único medio de subsistencia.

El personaje de Dora, corresponde a un ámbito familiar no convencional, no tradicional, es decir, una hija adolescente que se queja de la pareja de la madre. En este núcleo familiar trastocado no hay lugar para los escollos morales, la prostitución tiene un carácter normalizado como forma de subsistencia, lo demás no importa.

Dora puede parecer contradictoria en su postura frente a la familia, sin embargo, necesita tanto de ellos como ellos de ella porque le teme a estar sola, a no tener a nadie, igual que Adela, quien insiste en que sí tiene de quien ocuparse, es decir, la mujer que la ayuda a mendigar. Las dimensiones de ambas son similares, la necesidad afectiva, la pobreza y sobre todo el duelo con el paso del tiempo.

En el relato se generaliza al sector de las prostitutas como criminales, principalmente por que la pareja en cuestión pertenecía a una banda de ladronas, sin embargo, la versión de Ripstein y Garciadiego no justifica la criminalidad, pero sí reflexiona en torno a los aspectos que rodean el ambiente de la prostitución, por ejemplo, las necesidades económicas, el estigma, la falta de educación y demás aspectos individuales que en este caso adquieren mayor peso.

### 3.5 El personaje prostibulario en el cine de Arturo Ripstein

Los seis personajes cinematográficos analizados a lo largo del presente capítulo permiten responder a la interrogante central de esta investigación: ¿Cómo se construye el personaje prostibulario en el cine de Arturo Ripstein? Los personajes prostibularios se construyen como pilares de la historia, para dar verosimilitud al universo planteado.

Las Japonesas, Tomasa, Perla, Adela y Dora son versiones imaginarias de un mundo marginal en el que confluyen interrogantes en relación a inquietudes como la soledad, la vejez, el deseo sexual, el amor, la espera, la resignación o el destino. Dentro del cine del director mexicano la prostituta es un existente desolado, no por el sexo servicio sino por otros sucesos inherente a su trayectoria, por ejemplo, problemas económicos, conflictos familiares e insatisfacciones personales como el paso del tiempo o la necesidad afectiva.

Quizá por ello y sin proponérselo, los personajes de Ripstein comparten ciertas constantes. Según la visión del director, cabe la posibilidad de que la prostitución no precisamente sea la “vida fácil”, pero sí mucho más que un conflicto de carácter moral.

Para sintetizar y sistematizar los resultados del análisis cinematográfico antes expuesto se seleccionaron las dimensiones, rasgos y funciones comunes entre las prostitutas fílmicas a partir del método tipológico propuesto por Josiah Heyman. El *Cuadro 7* reúne las características constantes entre los personajes, es decir, el tipo de personaje prostibulario que construye Arturo Ripstein en las tres películas seleccionadas.

El primer aspecto a destacar como constante en el cine de Ripstein es el personaje prostibulario como detonante del destino de los demás existentes. En *El lugar sin límites* la Japonesa Grande y su deseo de quedarse con la casa definen el futuro de la Manuela porque la hace dueña de la mitad de la casa. Ello implica que ninguna de las dos tenga que marcharse jamás. En suma, la Japonesa y Manuela conciben

una hija que se debate con el doble rol sexual de su padre y se aferra a un pasado que nunca volverá a ser.

En *La mujer del puerto*, Tomasa ordena a Nicolás que mate a su padre para proteger a Perla, lo que implica que el primero desaparezca de sus vidas por años. A su vez, la prostituta-madre hereda el oficio a la hija y con tal de no volver a perder a sus hijos, acepta su relación incestuosa. En *La calle de la amargura*, las prostitutas, habituadas a robar a los clientes con gotas oftálmicas sin que nada ocurra, accidentalmente matan a unos gemelos enanos.

*El lugar sin límites*, *La mujer del puerto* y *La calle de la amargura* no juzgan el oficio de la prostitución, no hay castigo que lleve a la muerte ni infortunio que implique arrepentimiento. La prostitución es un trabajo como cualquier otro al igual que la prostituta es una mujer como cualquier otra, con sus respectivos conflictos y contradicciones que en el cine del director nada tienen que ver la moralidad ni la reproducción de estigmas. Mucho menos intenta rescatar una imagen erótica a través de las dimensiones fisiológicas y sociológicas de las prostitutas, es decir, su imagen y el ambiente que las rodea. En todo caso el director apuesta por representar a dicho existente fuera del burdel elegante y estilizado, más bien opta por un espacio donde reine la miseria y la pobreza.

En lo que a las dimensiones fisiológicas, sociológicas y psicológicas respecta, algunas de las constantes de los personajes es que se encuentran en el ocaso de la juventud y la belleza, características que garantizan la clientela en el mundo del sexo servicio y por tanto implica un obstáculo para su trabajo. La prostitución es el único medio de ingresos para los personajes, un trabajo que no implica culpa ni conflictos morales. Por ello permanecerán en dicho oficio tanto como les sea posible.

El principal objetivo o motivación de los personajes prostibulario en el cine de Ripstein es encontrar condiciones económicas favorables así como cierta prosperidad dentro de la prostitución. Llama la atención que cuatro de las prostitutas, la Japonesa Grande, Tomasa, Adela y Nora, intentan satisfacer cierta necesidad de pertenencia hacia un lugar o hacia un núcleo afectivo que bien podría

ser la familia. Son mujeres con ilusiones. En *La mujer del puerto*, con tal de no perder a sus hijos y tenerlos cerca, Tomasa es capaz de asumir la relación incestuosa y todas sus implicaciones como nietos con Síndrome de Down; según advierte el epílogo del filme.

A pesar de que no se desarrolla con profundidad, otra constante relevante entre las prostitutas es el deseo sexual. ¿Qué pasa con las prostitutas fuera de su oficio? El sexo servicio cubre lo relativo a la seguridad económica, pero aún dentro del oficio las prostitutas cinematográficas del director en cuestión distinguen la diferencia con la satisfacción de una necesidad fisiológica en la que el placer marca la diferencia. En el caso de Perla, ella reconoce irse con el Marro por gusto mientras que Dora distingue entre el sexo con los clientes y con su pareja porque en el primero media el dinero, en el segundo el afecto y la atracción.

Los personajes prostibularios presentes en *El lugar sin límites*, *La mujer del puerto* y *La calle de la amargura*, poseen dimensiones distintas, sin embargo, algunas de las cualidades que comparten son: la edad madura o en su caso la vejez, rasgo decisivo para su permanencia como prostitutas. Adela, por ejemplo, justifica su estado de indigencia a causa de la baja clientela y Tomasa pide quedarse como encargada de la limpieza en el burdel portuario mientras su hija alcanza la edad suficiente para trabajar.

El rasgo de la edad avanzada evidencia la preocupación de Ripstein y Garciadiego en relación al inminente paso del tiempo y lo que éste implica en la vida de los existentes. La forma de enriquecer a los personajes es precisamente a través de sus vivencias y cómo las encaran. Basta recordar que las cuatro prostitutas de edad madura o cercana a la vejez se jactan de su experiencia y habilidades como sexoservidoras, a pesar de que dicho rasgo les dé muy pocas ventajas.

No sólo existen las prostitutas jóvenes y sensuales que mostró la pantalla grande en el cine anterior a los 60's. También existen las prostitutas de edad madura que enfrenta el paso del tiempo, un pasado que irremediablemente las acompaña, marcado por la miseria, la espera constante y las ilusiones. Según el director en la prostitución no todo es culpa o moralidad, también hay marginalidad y

abandono. Aspectos que el cine ficcional mexicano difícilmente se había detenido a reflexionar.

Desde luego esta forma de construir a los personajes prostibularios es un particular punto de vista de la pareja de creativos y de ninguna forma intenta ser un reflejo de la realidad, sino una interpretación. Quizá uno de los rasgos más sólidos dentro de la propuesta de Ripstein al plantar el mundo del sexo servicio, es la inmediatez, el accionar pragmático con que la mayoría de las prostitutas se conduce para conseguir su objeto de deseo. El pragmatismo se relaciona con la desolación en que se encuentran las prostitutas, es decir, actúan según su conveniencia y sin empatizar con los demás existentes.

La Japonesa Grande utiliza a la Manuela para adueñarse de la casa; Tomasa juzga conveniente que su hijo Nicolás mate al esposo y su hija sea prostituta; y para momentáneamente aminorar la miseria y falta de clientela, Adela y Dora roban a los clientes sin siquiera imaginar las consecuencias.

La Japonesa Grande, Tomasa, Adela y Nora son mujeres sin prejuicios para ejercer el sexo servicio ya que es un trabajo que les permite vivir, como cualquier otro. Las prostitutas son conscientes de lo que es debido, pero lo que importa son los deseos o necesidades más próximas y no las reglas morales ni las ataduras que éstas implican, por ejemplo, al ejercer la sexualidad. Son mujeres pragmáticas cuyas decisiones determinan el destino de los otros personajes.

### Constantes en el personaje prostibulario de Arturo Ripstein

Película	<i>El lugar sin límites (1977)</i>		<i>La mujer del puerto (1991)</i>	
Categoría	La Japonesita	La Japonesa G.	Perla	Tomasa
Fisiología	a) Joven, entre 18 y 20 años, delgada, atractiva. b) Postura lánguida.	a) Madura, 40 años. Sobrepeso, exuberante. b) Postura recta. c) Alcohólica.	a) Joven, 18 años, delgada, bonita, sensual. b) Postura recta.	a) Madura o vieja, 50 años desarreglada. b) Postura cansada.
Sociología	a) Clase baja. b) Mamá prostituta, papá homosexual. c) Lenona y prostituta de burdel por herencia de mamá. d) Sin conflicto moral, pero con restricción a clientes e) Sin amigas.	a) Clase baja. b) Prostituta experimentada y administradora de burdel. c) Sin conflicto moral.	a) Clase baja. b) Mamá prostituta. Huérfana de padre c) Prostituta principal por herencia de mamá. d) No le agrada el lugar en el que trabaja.	a) Clase baja. b) Configuración familiar fragmentada, viuda. c) Prostituta experimentada y retirada. d) Católica.
Psicología	a) Elige clientes. b) Deseo sexual. c) En permanente espera. Añoranza al pasado y a mamá.	a) Enamoradiza. b) Sin culpas por ser prostituta. c) Detallista.	a) Restricción a coito, sólo sexo oral. Cierta moralidad. b) Deseo sexual. c) Ilusionada. d) Canta y baila.	a) Devota. b) Frustración con su edad y por ende no rendir en prostitución. c) Sin culpas por ser prostituta.
Rasgo característico	a) Seria. b) Joven y bonita. c) Ilusionada. d) Temperamental. e) Introversa	a) Alegre y detallista. b) Optimista. c) Experimentada. d) Extrovertida. e) Aferrada. f) Pragmática.	a) Apasionada. b) Joven y bonita. c) Transgresora. d) Impulsiva e) Ilusionada. f) Temperamental.	a) Vieja. b) Pragmática. c) Maternal. d) Devota. e) Temperamental. f) Resignada. g) Experimentada.
Deseo u objetivo personal	a) Lograr electrificación para prosperidad del burdel.	a) Ser dueña de la casa en la que tiene el prostíbulo. a) Pertenecer a algún lugar. Confort	a) Dejar a su mamá. b) El Marro. c) Trabajar en burdel limpio.	a) Evitar relación entre hijos. b) Familia unida.

**Cuadro 7**

*Continúa...*

Peli- cula Catego- ría	La calle de la amargura (2014)		Tipología de prostituta en el cine de Arturo Ripstein
	Adela	Dora	
<b>Fisiología</b>	<p>a) Madura o vieja, 60 años. Flaca, con arrugas y cabello cano.</p> <p>b) Postura cansada.</p> <p>a) Clase baja.</p> <p>b) Sin familia.</p> <p>c) Prostituta vieja con poca clientela.</p>	<p>a) Madura o vieja, 60 años. Flaca, con arrugas y cabello cano.</p> <p>b) Postura cansada.</p> <p>a) Clase baja.</p> <p>b) Sin familia.</p> <p>c) Prostituta vieja con poca clientela.</p>	<p>a) Edad madura o vejez. Entre 40 y 60 años, arrugas y cabello cano.</p> <p>b) Entre 18 y 25 años (Japonesita y Perla)</p> <p>e) Clase baja.</p> <p>f) Dentro de un ámbito familiar monoparental o no convencional que la aprueba.</p> <p>g) Prostitución heredada (Japonesita y Perla)</p> <p>h) Prostitución amenazada. Único sostén económico.</p>
<b>Sociología</b>			
<b>Psicología</b>	<p>a) No expresa conflicto moral o culpa por ser prostituta.</p> <p>b) Frustración por edad.</p> <p>c) Lealtad hacia amiga.</p> <p>d) Ilusionada.</p> <p>e) Ignorante.</p> <p>a) Vieja.</p> <p>b) Solidaria.</p> <p>c) Pobre y desarreglada.</p> <p>d) Graciosa.</p> <p>e) Ilusionada.</p> <p>f) Experimentada.</p>	<p>a) No expresa conflicto moral o culpa por ser prostituta.</p> <p>b) Frustración por edad.</p> <p>c) Lealtad hacia amiga.</p> <p>d) Ilusionada.</p> <p>e) Ignorante.</p> <p>a) Vieja.</p> <p>b) Leal.</p> <p>c) Pobre</p> <p>d) Insatisfacción sexual.</p> <p>e) Vulnerable.</p> <p>f) Experimentada.</p>	<p>a) Sin conflicto moral por prostitución.</p> <p>b) Restricciones a clientes (Japonesita) y coito (Perla).</p> <p>c) Necesidad de pertenencia o ser necesitada. Familia.</p> <p>d) Aceptación a incesto (<i>La mujer del puerto</i>).</p> <p>e) Sacrificio (Dora).</p>
<b>Rasgo característico</b>			
<b>Deseo u objetivo personal</b>	<p>a) Pertenecer a un núcleo familiar o ser necesitada por alguien.</p> <p>b) Pretensiones económicas.</p>	<p>a) Ser amada y no estar sola.</p> <p>b) Cubrir necesidades económicas.</p>	<p>a) Madurez o vejez.</p> <p>b) Juventud y belleza (Japonesita y Perla).</p> <p>c) Experiencia.</p> <p>d) Ilusiones.</p> <p>e) Ignorancia.</p> <p>f) Pragmatismo.</p> <p>g) Determinan el destino de los otros personajes.</p> <p>a) Prosperidad dentro de la prostitución.</p> <p>b) Cubrir necesidades económicas.</p> <p>c) Pertenecer a algún lugar o unidad afectiva.</p> <p>d) Deseo sexual/amoroso (Japonesita, Perla, Dora)</p>

### 3.6 Propuesta tipológica

Una vez que se cuenta con una tipología que reúne los rasgos y dimensiones de los personajes prostibularios en el cine de Ripstein, es pertinente confrontar la propuesta del ya citado director con los personajes prostibularios estudiados con anterioridad en el cine mexicano, de los cuales se habló en el capítulo previo. Con ello será posible comprobar la pertinencia de considerar una nueva tipología dentro del prototipo de prostituta del cine mexicano y así responder una de las incógnitas de la presente investigación.

La tipología número cinco del *Cuadro 8* reúne una serie de características constantes en la construcción de los personajes prostibularios presentes en *El lugar sin límites*, *La mujer del puerto* y *La calle de la amargura*. Ninguna de las prostitutas de Arturo Ripstein se presenta con una trayectoria dramática similar a la de las prostitutas de las tipologías anteriores, es decir un estado familiar de aparente calma y fraternidad interrumpido por una transgresión al mundo del “deber ser”, que implica un castigo o limita las posibilidades de existencia al sexo servicio.

Ripstein presenta a los personajes insertos en el ámbito de la prostitución. En el caso de La Japonesa y Perla el burdel es parte de sus antecedentes sociológicos, son prostitutas porque su madre les heredó el oficio y quizá por ello no hay conflicto moral sino normalidad ante la prostitución pues como señaló la guionista, es una forma más de subsistencia.

Otra constante en los personajes prostibularios es la edad madura —salvo la Japonesa y Perla—, superior a los 40 años, cuya problemática rebasa el conflicto moral a nivel personal y se traslada a aspectos aspiracionales, por ejemplo, enfrentar el paso de tiempo y pertenecer a algún lugar o alguna unidad afectiva. Estos seis existentes persiguen objetivos tales como permanecer en la prostitución con condiciones más favorables a las del presente del relato.

La mayoría de los personajes mencionados en el capítulo II buscaban dejar la prostitución o en su caso beneficiar a algún miembro de la familia. Por el contrario, como se vio en el análisis cinematográfico los personajes ripstenianos, el ejercicio

## Propuesta tipológica

Cate- goría	Tipo 1- Prostituta resignada	Tipo 2- Prostituta despreocupada	Tipo 3- Prostituta sacrificada	Tipo 4- Prostituta rumbera y vengativa	Tipo 5- Prostituta pragmática
<b>Fisiología</b>	a) Joven; menos de 25 años. Bonita, apariencia sensual y glamurosa, delgada y con buena salud.				a) Edad madura o vejez. Entre 40 y 60 años, arrugas y cabello cano. b) Entre 18 y 25 años (Japonesita y Perla)
<b>Sociología</b>	a) Clase baja b) Exclusión de ámbito familiar y su protección. c) Alcohólica antes de desenlace.	a) Clase baja. b) Nunca se le presenta como parte de un entorno familiar. c) Amistad con otras prostitutas. d) Parte de ámbito familiar no convencional. (Perla)	a) Clase baja. Estudios universitarios (Julietta) b) Dentro de familia- matrimonio. (Julietta en <i>Distinto amanecer</i> ) c) Prostitución como sacrificio por hermanos o hijos. a) Matrimonio en el que no encuentra felicidad. (Julietta) b) Aspiraciones inconclusas. Limitaciones laborales. (Julietta) c) Conflicto moral con prostitución. d) Autodegradación a causa de prostitución. e) Sacrificio f) Sentido del deber.	a) Clase media baja. b) Pérdida de ámbito familiar. c) Prostitución mediante engaños y como última opción. Bailarina.	a) Clase baja. Dentro de un ámbito familiar monoparental o no convencional que la aprueba. c) Prostitución heredada (Japonesita y Perla) d) Prostitución amenazada. Único sostén económico.
<b>Psicología</b>	a) Sexualidad: Pérdida de virginidad que transgrede "deber ser". b) Resignada a prostitución c) Repulsión y conflicto moral con prostitución.	a) En ningún momento expresa conflicto moral ante prostitución. Solo inconformidad de que un proxeneta la controle.		a) Prostituta mediante engaños. Víctima. b) Desafiante c) Bondad extinta por ser de venganza y odio.	a) Sin conflicto moral por prostitución. b) Resistencias a clientes (Japonesita) y coito (Perla). c) Necesidad de pertenencia o ser necesitada. Familia. d) Aceptación a incesto (La mujer del puerto). e) Sacrificio (Dora).

**Cuadro 8**

Continúa...

Continuación

<b>Deseo u objetivo personal</b>	a) Salir de prostitución	a) Deseo sexual amoroso (Rosario)	a) Vivir para algo o alguien. Sacar adelante a hermanos o hijos mediante el sacrificio.	a) Venganza. b) Salir de prostitución	a) Prosperidad dentro de la prostitución. b) Cubrir necesidades económicas. c) Pertenecer a algún lugar o unidad afectiva. d) Deseo sexual/amoroso (Japonesita, Perla, Dora).
<b>Rasgo característico</b>	a) Inicialmente la caracteriza la belleza, pero al aproximarse su desenlace, es repugnante. b) Número musical	a) Belleza y bondad. b) Número musical	a) Belleza, inteligencia y sacrificio. (Julieta) b) Belleza, heroísmo o sacrificio y bondad. c) Autodegradación. d) Número musical	a) Vengativa. b) Sensual. c) Víctima. d) Número musical	a) Madurez o vejez. b) Juventud y belleza (Japonesita y Perla). c) Experiencia. d) Ilusiones. e) Ignorancia. f) Pragmatismo. g) Determinan el destino de los otros personajes.
<b>Película con personaje prostituitario</b>	<i>Santa.</i> <i>La mujer del puerto</i> (1933).	<i>La mujer del puerto</i> (1933). <i>La mujer del puerto</i> (1991) <i>La mancha de sangre.</i>	<i>Distinto amanecer.</i> <i>Las abandonadas.</i> <i>Salón México.</i>  <i>Trotacalles.</i> <i>Victimas del pecado.</i>	<i>Aventurera.</i>	<i>El lugar sin límites</i>  <i>La mujer del puerto</i> (1991)  <i>La calle de la amargura</i>

de la prostitución se ve amenazado. En el caso de *El lugar sin límites*, la Japonesa Grande no cuenta con un lugar propio, por eso quiere ser la dueña del burdel y aspira a un prominente futuro como lenona y prostituta del burdel. Por su parte la Japonesita insiste en permanecer y levantar la casa en memoria de su madre.

En el caso de Tomasa y Perla en *La mujer del puerto* ocurre una situación similar, ambas se niegan a dejar el ambiente de la prostitución, en todo caso buscan llevar el negocio a mejores condiciones. Perla quiere estar lejos de su madre, en un burdel limpio y arreglado, Tomasa lamenta el cierre de “El Eneas”, que la hija no rinda como prostituta y las pocas ganancias.

En lo que a *La calle de la amargura* respecta, los dos personajes prostibularios comparten dimensiones y rasgos similares, ambas prostitutas están en la edad madura, ven amenazada su única forma de subsistencia por el paso del tiempo. Ambas se alejan del prototipo joven y sensual presente en las tipologías anteriores, lo mismo que Tomasa.

En *La mujer del puerto* el peso de los años es mucho más marcado por la diferencia en cuanto a edad y apariencia se refiere entre madre e hija. Perla es joven y atractiva, Tomasa es vieja y luce descuidada, su esplendor como prostituta, por así llamarlo, pasó hace mucho y en ello encuentra pesar.

Dado los objetivos que persigue Perla como la realización de los mismos, se consideró oportuno ubicarla dentro de la segunda tipología (prostitución despreocupada) sin embargo, cabe destacar que en esta versión la realización amorosa transgrede de forma consciente los impedimentos morales que implica el incesto, lo cual la hace única dentro de la clasificación aquí propuesta.

A diferencia de las tipologías anteriores, no hay castigo para las prostitutas por incurrir en el sexo servicio, un oficio estigmatizado y ligado a la inmoralidad. Las prostitutas del cine de Ripstein miran su oficio como cualquier otra forma de subsistencia. Son conscientes de la rigurosa moralidad imperante, sin embargo, no hay prejuicios, culpa ni autodegradación, cualidades presentes en las tipologías anteriores.

Los objetivos y aspiraciones que las prostitutas de Ripstein persiguen son motivaciones económicas producto de la marginalidad y pobreza que las rodea, se trata de personajes pragmáticos que actúan de forma instintiva y con inmediatez, quizá en ello radica el desapego al mundo del “deber ser”.

Las prostitutas cinematográficas previas a los sesentas repudian la prostitución y su propia existencia mientras que las prostitutas de Ripstein llegan a jactarse de la experiencia que el paso del tiempo les ha dado dentro de ese oficio. Nuevamente se confirma la visión de la prostitución como cualquier otro trabajo sin que ello lo sugiera como la vida fácil, por el contrario, con un sinfín de implicaciones como la pobreza, la soledad, la vida sexual dentro de la esfera pública y la privada, la exclusión social, el peso del tiempo y los anhelos sin conquistar.

Finalmente, la tipología que conforman las prostitutas creadas por Arturo Ripstein son personajes con ausencia de glamur; se encuentran en la vejez o edad madura y además corresponden a un ambiente de pobreza y marginalidad. Las prostitutas coexisten en un ámbito familiar trastocado y en ocasiones su incursión en el oficio es consecuencia de ese mismo núcleo. Se caracterizan por ser personajes alejados de prejuicios morales, pragmáticos, por tanto, entienden el sexo servicio como cualquier otra forma de ingresos.

Estas mujeres tienen aspiraciones afectivas, así como la necesidad de pertenecer a algo o alguien y en general, determinan el destino de los existentes que los rodean, por ejemplo, hijos, amigas o clientes. Por lo anterior, es pertinente proponer una quinta tipología dentro del prototipo de prostituta en el cine mexicano, misma que se compone de los seis personajes que Arturo Ripstein construyó en *El lugar sin límites*, *La mujer del puerto* y *La calle de la amargura*.

A través de estas películas, el cine de Ripstein mira un sector marginado y estigmatizado por la sociedad mexicana. No lo niega ni lo estiliza, tampoco lo pone en tela de juicio, por el contrario, lo representa con todas sus posibilidades, por ejemplo, dentro de una familia no tradicional o ligado a la delincuencia y desde luego rebasado por la marginalidad, todos ellos aspectos inherentes a la sociedad mexicana del siglo XXI.

## Conclusiones

El objetivo central del presente trabajo de investigación fue conocer y comprender la manera en la que está construido el personaje prostibulario en las películas *El lugar sin límites* (1977), *La mujer del puerto* (1991) y *La calle de la amargura* (2014) de Arturo Ripstein.

Para llegar a tal conocimiento fue necesario tomar en cuenta la amplia trayectoria del director de cine en cuestión, así como algunas constantes a lo largo de sus películas. La carrera de Ripstein inició a mediados de la década de los sesentas; él pertenece a una generación comprometida con reformular el cine mexicano en cuanto a aspectos técnicos y de contenido; por ello era inminente pensar en una manera distinta de abordar el núcleo familiar, el patriarcado, la figura materna, la sexualidad, la pobreza, entre otros temas, y el personaje prostibulario del cual se había hablado en innumerables ocasiones, sobre todo en las décadas anteriores al debut del director.

Durante el proceso de investigación surgió otro cuestionamiento: ¿Por qué la prostituta y no otro personaje? Como se dijo con anterioridad, Arturo Ripstein comulga con la teoría del cine de autor y ésta se basa en una serie de constantes temáticas y estéticas presentes a lo largo de una obra. En varias ocasiones el director ha manifestado su intención por mostrar otra cara de la realidad mexicana, una reinterpretación, por ejemplo, en *El castillo de la pureza*, cinta que reflexiona sobre la estructura patriarcal, el autoritarismo y la intolerancia; *Cadena perpetua* una metáfora de la corrupción institucional y el laberinto delincuenciales que subyace a sociedad mexicana o *El gallo de oro*, donde traslada el relato a un escenario rural empobrecido, acorde al contexto de la década de 1980.

El mundo de la prostitución era una realidad inusitada. La marginalidad que la rodea ni siquiera se había esbozado en el cine ficcional mexicano. El personaje prostibulario que Ripstein construye en *El lugar sin límites*, *La mujer del puerto* y *La Calle de la amargura*, representan una visión en torno a la prostitución que el cine mexicano ignoró o se negó a reconocer durante décadas.

El cine prostibulario previo a los 60's se ocupó de moldear un prototipo con el respaldo de una sociedad conservadora que en todo momento estigmatizó a la prostituta dentro y fuera de la pantalla. Los prototipos se mantienen vivos en la medida que el público los acepta o comparte el punto de vista que exponen, sin embargo, el prototipo prostibulario y sus tipologías pueden dar cabida a nuevos planteamientos.

Como se mencionó en el capítulo tercero, el personaje de prostituta está presente en varias de las cintas del director, empero, luego de analizar *El lugar sin límites* (1977), *La mujer del puerto* (1991) y *La calle de la amargura* (2014), se puede concluir que los personajes prostibularios que dichas cintas presentan, reformulan la construcción de tal personaje dentro de la sociedad mexicana de finales del siglo XX y principios del XXI. La construcción del personaje prostibulario rebasa una simple alusión al mundo de la prostitución como una forma de recordar la conducta femenina socialmente aprobada.

Si el escritor mexicano Salvador Elizondo veía las películas de prostitución como una aproximación erótica al mundo del deseo, el cine de Ripstein, en cambio, construye al personaje en cuestión con una imagen absolutamente opuesta, sin signos de sensualidad ni altivez e insertos en un ambiente que más bien contextualiza a un estrato social olvidado. Por otro lado, intenta indagar de forma más o menos verosímil sobre aspectos que rodean a este oficio, y propone un sinfín de implicaciones ligadas a la prostitución como el desempleo, la pobreza, la soledad, la vejez, el olvido, la exclusión social y la insatisfacción sexual.

Al director en cuestión le interesa explorar la interioridad del hombre a través de personajes desolados, marginales; llevados hasta sus últimas consecuencias, mismos que inserta en géneros como el melodrama o la tragedia. "Me gustan los personajes al borde de la cuerda, me gustan los humillados y los oprimidos. Me gustan los derrotados, los desesperados, los ansiosos, los feraces. Filmó porque

las cosas me dan miedo y filmo como una revancha contra la realidad"<sup>217</sup> y la prostituta forma parte de ese grupo de personajes, como se ve quizá con mayor fuerza en *La calle de la amargura*.

Respecto a esta última cinta el propio director opina: "Es una historia que me permitía hablar de un sector que a mí me interesa mucho, es de los ofendidos y humillados y además pasaba en el centro viejo de la Ciudad de México, una parte que me cautiva (...)." <sup>218</sup>

En el cine de Ripstein los diálogos aportan información sobre las cualidades de los existentes, pero la forma en que ellos emplean el habla los contextualiza dentro de un universo subalterno que evidencia las carencias, las dificultades y el estrato social que subyace a la prostitución. El personaje prostibulario que propone el director cobra relevancia precisamente por las cualidades que lo construyen y el entorno que los rodea. Muestra otra cara de la prostitución. No se trata de la vida dentro de un burdel más o menos elegante en donde la juventud y belleza son garantía de un futuro próspero. Por el contrario, al autor en cuestión le interesan los personajes marginados que se ven rebasados por un destino inexorable, cuyas cualidades son el resultado de un tiempo pasado caracterizado precisamente por la soledad, la pobreza y la espera, es decir, aspectos omitidos por el cine mexicano a la hora de representar a la prostituta.

Para conocer la manera en que se construyen los personajes fue necesaria la elaboración de un modelo de análisis integrado por los rasgos de la personalidad dentro de la *teoría de personajes* de Seymour Chatman, representante de la narratología. También se emplearon las dimensiones propuestas por Lajos Egri a partir de la construcción dramática, mismas que en conjunto forman una suerte de

---

<sup>217</sup> Sanjuana Martínez, "Arturo Ripstein: "Me interesa el lado oscuro de los hombres", Biblioteca Babab [en línea], noviembre de 2000, Dirección URL: [http://www.babab.com/no05/arturo\\_ripstein.htm](http://www.babab.com/no05/arturo_ripstein.htm), [consulta 20 / nov. / 2017]

<sup>218</sup> s/a, "Arturo Ripstein: Yo hubiera querido ser otro", Periódico *El Universal*, [en línea] 15 de octubre de 2015, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/cine/2015/10/30/arturo-ripstein-yo-hubiera-querido-ser-otro>, [consulta 20 / nov. / 2017.]

biografía de personaje, técnica que la guionista Paz Alicia Garciadiego evita usar, pero en este caso resultó esclarecedora.

Durante el análisis cinematográfico se puso en duda la pertinencia de emplear el Modelo actancial propuesto por Algirdas J. Greimas, sin embargo, se llegó a la conclusión de que los rasgos y las dimensiones que constituyen a los personajes respaldan la trayectoria de los mismo al igual que sus objetivos, por ello ni acciones ni rasgos se encuentran disociados, por el contrario, se complementan y dan coherencia al relato y la historia, tal como se planteó en el primer capítulo de la tesis.

Por otro lado, la entrevista con la persona responsable de crear la personalidad y motivaciones que sostienen las acciones de los personajes, Paz Alicia Garciadiego, permitió comprender que la construcción de los personajes es un proceso integral. De acuerdo a la técnica de la guionista, ocurre en función de las necesidades globales del tema y estos se construyen de forma más o menos simultánea.

En *La mujer del puerto* (1991), por ejemplo, la intención era derrumbar un clásico, *La mujer del puerto* (1933), una versión rotundamente moral a partir del personaje de Rosario. Por ello Ripstein necesitaba una contraparte en cuanto a moralidad y apariencia. El resultado fue la ambivalencia en los personajes de Tomasa y Perla. Esta interpretación es un anti-melodrama porque se opone a las prohibiciones del mundo del “deber ser”, se aleja de la enseñanza moral, como lo fue la versión de Boytler.

Uno de los objetivos particulares de esta tesis fue conocer las semejanzas y diferencias entre el personaje prostibulario que plantea Ripstein en sus películas *El lugar sin límites* (1977), *La mujer del puerto* (1991) y *La calle de la amargura* (2014) y el que proponen otros directores del cine mexicano como Antonio Moreno en *Santa* (1931), Arcady Boytler en *La mujer del puerto* (1933), Emilio Fernández en *Salón México* (1948) y Alberto Gout en *Aventurera* (1949).

Para llegar a tal entendimiento fue necesario un recorrido histórico en el que a *grosso modo* se desglosaron las dimensiones y rasgos característicos de los personajes prostibularios presentes en las cintas más representativas del cine de prostitutas que vieron la luz entre 1930 y 1950 como *Santa*, *La mujer del puerto*, *La mancha de sangre*, *Distinto amanecer*, *Aventurera*, *Salón México*, *Las abandonadas* y *Víctimas del pecado*, con las cuales se configuró la representación prototípica de la prostituta y sus respectivas variantes.

El resultado de los visionados, la consulta de otras investigaciones de licenciatura y maestría se materializaron en un cuadro que reunió las cualidades constantes clasificadas en cuatro grupos o tipologías correspondientes a los diferentes personajes prostibularios presentes a lo largo las décadas ya citadas. Es preciso aclarar que las categorías conceptuales expuestas en el capítulo I fueron el camino más pertinente para contar con parámetros comparativos similares entre los existentes previos y los ripstenianos.

Asimismo, fue inminente la revisión de diversas investigaciones sobre el tema como “*Salón México, Aventurera/ Sensualidad: dos formas de ver la prostitución en el cine mexicano (1948-1950)*”, de María Soledad Rico Suárez; “*La cabaretera en el cine mexicano durante el Alemanismo (1946-1952)*”, de Fernando Fuentes y Laura Rustrian; y “*Las artes plásticas, el cine y la imagen de la prostituta: José Clemente Orozco y Gabriel Figueroa*” de José Alberto Barajas.

Entre las dimensiones y rasgos que distinguen estos personajes se encuentra la imagen atractiva y juvenil, la inmersión en la prostitución como consecuencia de una transgresión al “deber ser”, la expulsión del ámbito familiar, la autodegradación por los principios morales y en su caso el castigo mortuorio. Esta forma de representar a la prostituta obedeció a intenciones moralizantes y aleccionadoras —tal como opinó Salvador Elizondo en la Revista *Nuevo Cine*— que reprodujeron un estigma y una visión reduccionista hacia el comercio sexual y quienes lo desempeñan.

Como parte del melodrama, algunas películas posteriores a la década de 1930 mostraban el entretenimiento nocturno, por ejemplo, en los salones de baile.

Las películas del cine de prostitutas pueden considerarse como la contraparte de las comedias musicales estadounidenses —de acuerdo con la investigación de Fernando Fuentes y Laura Rustrian—, sirviendo como productos culturales en el mercado de habla hispana.

Como se mencionó anteriormente, el cine de Ripstein busca cuestionar las estructuras sociales existentes como el patriarcado y la familia, por eso las prostitutas presentes en el cine de este director son emanadas de familias cuya constitución se apone a lo tradicional, es decir, el padre que representa la figura de autoridad y sustento económico del hogar, la madre asexuada y bondadosa que se sacrifica y existe para los miembros de la familia y los hijos que reproducen la esfera de lo debido.

A pesar de que el objetivo de la investigación no fue estudiar la representación de la familia —base del melodrama mexicano—, mientras se realizaban los estudios de caso y los análisis cinematográficos del último capítulo fue inevitable detenerse en la dimensión sociológica que rodea a los personajes y notar que pertenecen a un núcleo familiar fragmentado o no tradicional, dentro del que hay aceptación *per se* de la prostitución. En el caso de los personajes que conforman las cuatro primeras tipologías propuestas por esta tesis, eso es algo impensable en el melodrama, simplemente porque la dimensión de la moral es otra.

En suma, la revisión de las cintas que conforman el cuadro tipológico y las respectivas investigaciones generó una nueva interrogante: la relación del cine como catalizador de formas de representaciones colectivas, es decir, representaciones sociales. Las películas expuestas en el capítulo II repiten ciertos valores y juicios que se esparcen en el cine por su carácter de medio de difusión masiva. La interrogante que queda abierta es la función del cine como formador de representaciones para comprender ese aspecto extraño que es la prostitución.

La victimización de la puta le hace daño a la puta y es algo muy frecuente en el cine mexicano y en el cine moderno mexicano, y no, no todas son trata. No todas son la niña de 12 años que se secuestraron de Tlaxcala, no digo que no lo haya. Pero habrán muchísimas más mujeres que dicen: bueno estoy teniendo una vida más

tranquila si voy y me echo cinco cogiditas al día en vez de estar lavando pilas de platos y sacan más (...)<sup>219</sup>

La idea de Ripstein no es repetir viejos planteamientos, sino derrumbar y proponer sobre lo que ya se ha dicho. Por ello no le interesa dirigir folletos moralizantes en relación al ejercicio de la sexualidad femenina, por el contrario, y quizá sin proponérselo, apuesta por reformular la visión hacia ese sector oculto, subalterno, un sector que según el prototipo del cine mexicano se compone de cualidades y dimensiones reduccionistas, propias de un discurso aleccionador e intolerante que inminentemente refuerza o influye una visión frente a dicha figura femenina.

El director mexicano propone a un personaje prostibulario con un sinfín de implicaciones inherentes al oficio, como la pobreza, la soledad, la vida sexual dentro de la esfera pública y la privada, la exclusión social, el peso del tiempo y los anhelos sin conquistar. Quien esto escribe considera que las cintas que componen el corpus en cierta medida buscan cuestionar esas temáticas tan aludidas y reflexionar sobre el estigma al que como medio de comunicación masiva contribuye el cine.

Extrañamente a lo largo de la filmografía del director el personaje de prostituta se repite en varias ocasiones, pero en las tres cintas estudiadas permea el desapego a lo moral, el peso del tiempo y la edad, etcétera. Paz Alicia, responsable de la construcción de cuatro de los seis personajes aquí analizados, considera que son más interesantes las prostitutas que ya tienen una historia a cuestas porque le permite inferir un destino como resultado del paso del tiempo.

En el fondo el mundo de la prostitución es lo más ajeno, el mundo de la otredad, nosotros somos la última gente que vamos a tener acceso al mundo de la prostitución, no vamos a ser ni clientes ni padrotes y a lo mejor por ajeno a mí me permite figurarlas, imaginarlas como si fueran plastilina a la altura de lo que yo necesito dramáticamente, pero como yo no escribo sociología pues yo hago a altura de las necesidades de la estructura dramática.<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> Entrevista personal con Paz Alicia Garciadiego, 10 de diciembre de 2017.

<sup>220</sup> *Ibid.*

El trabajo de Arturo Ripstein no pretende ser un reflejo de la realidad, sino una versión imaginada que no juzga ni estigmatiza. Sólo por mencionar otros autores interesados en el sexo servicio se encuentran Maya Goded y Margot Flores Torre.

En 2016 Goded dirige *Plaza de la soledad*, documental que explora los anhelos, adversidades y cotidianeidad de algunas prostitutas de la Merced, además de una serie de fotografías con el mismo nombre que exponen el sexo servicio entre pobreza, criminalidad, drogadicción y hostilidades. Por su parte Margot Torres, cineasta independiente mexicana, recoge los testimonios de tres personajes involucrados en la prostitución en el cortometraje *Zona de tolerancia* (2010).

Algunos filmes ficcionales que también abordan la prostitución son *Batalla en el cielo* (2005) de Carlos Reygadas; *Parque vía* (2008) de Enrique Rivero; *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* (2014) de Luis Mandoki; y *Las elegidas* (2015) de David Pablos, todas ellas cintas mexicanas sobre las que futuras investigaciones pueden ahondar en la visión del sexo servicio.

Probablemente en la mayoría de los personajes que conforman su filmografía, Ripstein se sumerge en los sucesos que rodean a los personajes con la intención de humanizarlos, abarcar dimensiones que superen el conflicto moral y se rijan por motivaciones personales, sin que, en este caso, ello signifique una aproximación sociológica del mundo de la prostitución.

La tipología aquí propuesta no sugiere que las prostitutas representadas por Ripstein sean idénticas a las de la vida real. Como aclara la guionista, son un sector marginado que como creativos les permite explorar ciertas inquietudes. La construcción del personaje prostibulario es una particular visión alejada de juicios de valor, una interpretación que plantea temas, ambientes y situaciones inherentes a los intereses del director como el destino, el paso del tiempo, la sexualidad, los tabús o reformular y en su caso demoler el melodrama o la familia tradicional.

A lo largo de la presente investigación, quien esto escribe pudo ahondar en el difuso concepto de la moral y la forma en que la sociedad mexicana asume la representación de la vida sexual y los tabús que la rodean. El recorrido histórico a

través de las cintas con temas de prostitución permitió constatar el lugar que el cine nacional destinó a un personaje cinematográfico construido a partir de ciertos valores, es decir, el personaje prostibulario, a la luz de la mirada de una sociedad conservadora y un tanto intolerante.

Por lo anterior, el estudio de la filmografía de Arturo Ripstein y en particular las películas que conformaron el corpus de análisis permitió revalorar el papel del cine como un medio de expresión que complementa al hombre en el intento por comprender su entorno. Los personajes prostibularios del director son el esbozo de una realidad imaginaria, pero no por ello imposible, pues invita a cuestionar los prototipos y estereotipos que se apoyan de los medios de comunicación, sobre todo cuando estos ofrecen un punto de vista parcial y muy probablemente sobrecargado de estigmas, por ejemplo, tal como ocurrió con el personaje prostibulario durante la Época de Oro.

## Fuentes consultadas

### Bibliografía

- ARISTÓTELES, *Poética*, México, UNAM, 1946, 272 pp.
- ARIZA, MARINA y VELASCO, LAURA (coord.), *Método cualitativos y su aplicación empírica: por los caminos de la investigación sobre migración internacional*, UNAM, México, 2015, 544 p.
- AVIÑA, RAFAEL, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano. Cineteca Nacional, 2004. 271 pp.
- AYALA BLANCO, JORGE, "La prostituta", *La aventura del cine mexicano*, Colecc. Cine-Club ERA, Ed. ERA, México, 1968, p. 297 pp.
- BARRADAS GURRUCHAGA, ANDRÉS, *Cuatro sexenios y un cine dorado: breve reseña político-cinematográfica de México (1934-1958)*, México, Tecnológico de Monterrey ,Benma Grupo Editorial, 2015, 149 pp.
- BARTHES, ROLAND, et. al., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán S.A. de C. V., 1996, 299 pp.
- BENTLEY, ERIC, *La vida del drama*, México, Paidós, 1985, 326 pp.
- BERISTÁIN, ELENA, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997, 520 pp.
- CABAÑAS OSORIO, ALBERTO, *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*, México, Universidad Iberoamericana, 354 pp.
- CANET, FERNANDO y PROSPER, JOSEP, "Evolución en la noción de personaje" en *Narratividad audiovisual. Estrategias y recursos*, Madrid, Editorial Síntesis, 2009, 456 pp.
- CAREAGA, GABRIEL, *Erotismo, violencia y política en el cine*. Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1981, 154 pp.
- CASSETTI,FRANCESCO y CHIO, FEDERICO DI, *Como analizar un film*, España, Ediciones Paidís Ibérica S.A. , 1991, 278 pp.

- CHATMAN, SEYMOUR, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, 298 pp.
- CHION, MICHEL, *Cómo se escribe un guion*, Madrid, Cátedra, 1989, 365 pp.
- DAVIS, RIB, *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Título original, *Developing Characters for Scrip Writing*. Traducción Patricia Sánchez. A and C Publishers Limited, 1ra edición, 1995, Barcelona, México, Paidós, 2004, 207 pp.
- DE LA COLINA, JOSÉ. "Arturo Ripstein: Un cineasta de la interrogación", *Miradas al cine*. Colecc. SepSetentas núm. 31, SEP, México, 1972, 178 pp.
- DE LUNA, ANDRÉS, *Erótica. La orilla del deseo*, México, 2003, Ensayo, TusQuets, 243 pp.
- DONOSO, JOSÉ, *El lugar sin límites*, Cátedra, Madrid, 2010, 215 pp.
- DURKHEIM, EMILE, *La educación moral*, Madrid, Editorial Trotta, 2002, 289 pp.
- EGRI, LAJOS, *El arte de la escritura dramática: fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009, 360 pp.
- ELIZONDO, SALVADOR, "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano", *Nuevo Cine* : edición facsimilar, núm. 1, México, abril de 1961, 200 pp.
- EWEN, JOSEPH. "The Theory of Character in Narrative Fiction." *Ha-Sifrut* 3 (1971): 1-30.
- FELDMAN, SIMÓN, *La realizacioncinematografica: Analisis y práctica*, Barcelona , Gedisa, 1991, 205 pp.
- FRANCISCO GOMEZJARA, *Sociología del cine*, SEP Diana, México, 1987, 129 pp.
- FUENTES SOLORZANO, Fernando y Rustrian Ramírez, Laura, "La caberetera en el cine mexicano durante el alemanismo (1946-1952)". Tesis para obtener el grado de Licenciatura, 1985. 234 pp.
- GALLEGO, JUANA, *Putas de película. Cien años de prostitución en el cine*, España, Lucerde: galibo, 2012, 258 pp.

- GARCÍA RIERA, EMILIO, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Colecc. Testimonios del Cine Mexicano núm. 1, Universidad de Guadalajara. CIEC. 1a. edición, México, 1988, 315 pp.
- GAUDREAU, ANDRÉ y JOIST, FRANCOIS, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, 172 pp.
- GENETTE, GERARD, *Figuras III*, España, Lumen, 338 pp.
- GODED, JAIME, *Los problemas dramáticos del guion cinematográfico*, México, UNAM, 1979, 102 pp.
- GRANADOS GARNICA, VICTOR MANUEL, "La narratividad en *El lugar sin límites*. Análisis de la novela de José Donoso y la película de Arturo Ripstein". Tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Latinoamericanos (Historia Latinoamericana), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004, 134 pp.
- ILLADES, CARLOS Y SANDOVAL, ADRIANA, "Imágenes del trabajo" en *Espacio y representación social*, México, UAM, Plaza y Valdés, 148 pp.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, CÉSAR, "Medea contemporánea en el cine de Arturo Ripstein". Seminario extracurricular para obtener el grado de Licenciatura en Comunicación. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM, 2008, 87 pp.
- MAZA PÉREZ, MAXIMILIANO y CERVANTES DE COLLADO, Cristina, "Análisis de la estructura dramática" en *Guion para medios audiovisuales*, México, Pearson Educación, 1ra edición, 1994, 403 pp.
- OROZ, SILVIA, *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*, México, UNAM, 1995, 186 pp.
- PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO, *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra, 1997, 348 pp.
- PÉREZ ESTREMER, MANUEL, *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein*, Festival de Cine Iberoamericano de Huesca, 1996. 108 pp.

- REYES NEVARES, BEATRIZ, *Trece directores del cine mexicano*, México, SEP-Setentas, 1974, 174 pp.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH "Text: characterization", *Narrative fiction: contemporary poetics*, 2nd ed., London, Routledge, 2002, 192 pp.
- ROBLES, XAVIER, *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010, 310 pp.
- SALAS, MARÍA CECILIA y GALLO, HÉCTOR, *El mito de la voluptuosidad en la prostitución femenina*, México, UNAM, 2001, 162 pp.
- SÁNCHEZ NAVARRO, JORDI, *Narrativa audiovisual*, Barcelona, UOC, 2006, 169 pp.
- SANDERSON, JOHN D. *et. al.*, *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, Vicerrectorado de Extensión Universitaria Universidad de Alicante, España, 2005, 102 pp.
- TECLA MARTÍNEZ, ALEJANDRA, "Dos infiernos; el literario y el fílmico, en *El lugar sin límites*", Taller extracurricular para obtener el grado de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM, 2006, 130 pp.
- TUÑÓN, JULIA, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, 313 pp.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, ÁLVARO, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, UAM Azcapotzalco, México, 2005, 137 pp.
- VEGA HERNÁNDEZ, GEORGINA, "Cine mexicano de los noventas, Arturo Ripstein, Jorge Fons y Carlos Carrera". Tesis para obtener el título de Licenciado en Periodismo y Comunicación colectiva, nov. 2004, pp.197.

- ZAVALA, LAURO, *Elementos del análisis cinematográfico*, UAM-Xochimilco, México, 2003, 159 pp.

#### Hemerografía

- ELIZONDO, SALVADOR, "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano", *Nuevo Cine*, núm. 1, México, abril de 1961, p. 4.
- GARCÍA TSAO, LEONARDO, "Entrevista. Leonardo García Tsao". Revista *NOSFERATU*, Núm. 22, septiembre 1996, Barcelona. DinastiaKultura. San Sebastian. 1995, pág. 82 Núm. 22, septiembre 1996, 121 pp.
- GRIVAS, ALEXIS, "Reacciones a la mitad", *Excélsior*, sección "Espectáculos", 18 de mayo de 1991, p. 16 y 24.
- LÓPEZ ARANDA, SUSANA, "Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego. Entrevista", Revista *DICINE*, Núm. 58, México, oct 1994, p. 9-13.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO, "Mi diario (1892-1939), Federico Gamboa y el desfile salvaje", *Letras libres*, México, núm. 2, febrero 1999, p. 16-21.
- PEÑA, MARGARITA, "Santa, un arquetipo de prostituta", Revista *Fem*, México, Vol. 1, Núm. 1, oct-dic, 1976.

#### Cibergrafía

- HUERTA, CESAR, Transmiten "La Calle de la amargura" como homenaje a Ripstein", [en línea], México, *El Universal. com.mx*, 11/09/15, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/cine/2015/09/11/transmiten-la-calle-de-la-amargura-como-homenaje-ripstein>, [consulta 27/02/16.]
- MAGAÑA, ARTURO, "La nueva película de Arturo Ripstein, gratis en Filminlatino", [en línea], URL: <http://www.cinepremiere.com.mx/55459-la-nueva-pelicula-de-arturo-ripstein-gratis-en-filminlatino.html>, Cine Premiere, 03 / 09 / 2015, [consulta: 05/05/16.]
- NOTIMEX Y DPA, "Suerte y contumacia, pilares en mi carrera: Arturo Ripstein", *La Jornada* en línea, 22 de octubre de 2017 [en línea], Dirección

URL:<http://www.jornada.unam.mx/2017/10/22/espectaculos/a07n1esp>,  
[consulta: 18 de diciembre de 2017.]

- GARCÍA DIEGO, PAZ ALICIA, Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico, [en línea], Cineteca Nacional, URL:<http://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST2013.pdf>, [consulta 10 de octubre de 2017.]
- S/A, El Universal Opinión, 15 de diciembre de 2016 [en línea], URL: [https://www.facebook.com/universalopinion/videos/1372610806113568/?autoplay\\_reason=all\\_page\\_organic\\_allowed&video\\_container\\_type=0&video\\_creator\\_product\\_type=2&app\\_id=2392950137&live\\_video\\_guests=0](https://www.facebook.com/universalopinion/videos/1372610806113568/?autoplay_reason=all_page_organic_allowed&video_container_type=0&video_creator_product_type=2&app_id=2392950137&live_video_guests=0), [consulta: 22 de enero de 2017.]

## ANEXO I

### Filmografía de Arturo Ripstein

1. *Tiempo de morir* (1965)
2. *Juego peligroso* (1966)
3. *Los recuerdos del porvenir* (1968)

4. *La hora de los niños* (1969)
5. *Crimen* (1970)
6. *La belleza* (1970)
7. *Exorcismo* (1970)
8. *Autobiografía* (1971)
9. *El naufrago de la calle de la Providencia* (1971)
10. *El castillo de la pureza* (1972)
11. *El Santo Oficio* (1973)
12. *Los otros niños* (1974)
13. *Tiempo de correr* (1974)
14. *Foxtrot* (1975)
15. *Lecumberri (El palacio negro)* (1976)
16. *El borracho* (1976)
17. *La causa* (1976)
18. *El lugar sin límites* (1977)
19. *La viuda negra* (1977)
20. *Cadena perpetua* (1978)
21. *La tía Alejandra* (1978)
22. *La ilegal* (1979)
23. *La seducción* (1980)
24. *Rastro de muerte* (1981)
25. *El otro* (1984)
26. *El imperio de la fortuna* (1985)
27. *Mentiras piadosas* (1988)
28. *La mujer del puerto* (1991)
29. *Principio y fin* (1993)
30. *La reina de la noche* (1994)
31. *Profundo carmesí* (1996)
32. *El evangelio de las maravillas* (1998)
33. *El coronel no tiene quien le escriba* (1999)
34. *Así es la vida* (2000)
35. *La perdición de los hombres* (2000)
36. *La virgen de la lujuria* (2002)
37. *Los héroes del tiempo* (2005)
38. *El carnaval de Sodoma* (2006)
39. *Las razones del corazón* (2011)
40. *La calle de la amargura* (2014)