



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

La familia mexicana vista a través del cine

TESIS

Que para obtener el título de

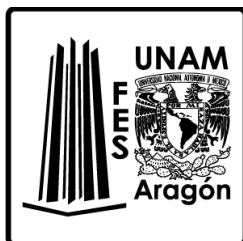
Lic. en Comunicación y Periodismo

PRESENTA

Karina Geovanna Fernández Real

DIRECTOR DE TESIS

Lic. Mario Monroy Santos



Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Contenido

Introducción.....	1-3
-------------------	-----

Capítulo 1 La familia

1.1 La familia tradicional mexicana.....	4
1.1.1 La madre tradicional.....	5-6
1.1.2 El padre tradicional.....	7-9
1.1.3 Los hijos de la familia tradicional.....	9-10
1.1.4 Conclusiones.....	10-11
1.2 Familia mexicana del siglo XXI.....	11-12
1.2.1 El padre del siglo XXI.....	12-16
1.2.2 La madre del siglo XXI.....	16-17
1.2.3 Los hijos de la familia del siglo XXI.....	17-19
1.2.4 Conclusiones de la familia del siglo XXI.....	20

Capítulo 2 Cine Mexicano

2.1 Historia

2.1.1 Época Muda (1896-1928).....	21-25
2.1.2 Época Sonora (1929-1935).....	25-31
2.1.3 Época de Oro del cine mexicano (1936-1957).....	32-40
2.1.4 Década de los 60s.....	41-46
2.1.5 Década de los 70s.....	46-51
2.1.6 Década de los 80s.....	51-52
2.1.7 Década de los 90s.....	52-56
2.1.8 Siglo XXI.....	57-59

2.2 Lenguaje cinematográfico

2.2.1 Unidades.....	59-61
2.2.2 Planos	
2.2.2.1 Plano de encuadre.....	61-66
2.2.2.2 Plano 2: movimientos de cámara.....	67
2.2.3 Tipos de visiones.....	68
2.2.4 Elección de películas.....	68
2.2.4.1 Una familia de tantas.....	68
2.2.4.2 Tiburoneros.....	69
2.2.4.3 El Castillo de la Pureza.....	69
2.2.4.4 Día de Madres.....	70
2.2.4.5 Aquí entre Nos.....	70-71

Capítulo 3 Marco Teórico

3.1 Funcionalismo.....	72-73
3.2 Bernard Berelson.....	74
3.2.1 Características del contenido.....	75
3.2.2 Emisores del contenido.....	76
3.2.3 Públicos perceptores del contenido.....	77
3.2.4 Efectos del contenido	77
3.2.5 Unidades del análisis de contenido.....	77-79
3.2.6 Categorías del análisis de contenido.....	79-82
3.2.7 Pensamiento de Berelson.....	82
3.3 Harold Dwight Lasswell	

3.3.1 Teoría.....	83
-------------------	----

3.3.2 Paradigma de Lasswell.....	83
----------------------------------	----

3.4 Klaus Krippendorff

3.4.1 Concepto.....	85
---------------------	----

3.4.2 Teoría

3.4.2.1 Inferencias.....	85
--------------------------	----

3.4.2.2 Normas.....	86
---------------------	----

3.4.2.3 Índices.....	86
----------------------	----

3.4.2.4 Representaciones lingüísticas.....	87
--	----

3.4.2.5 Comunicaciones.....	87
-----------------------------	----

3.4.2.6 Procesos institucionales.....	87
---------------------------------------	----

3.4.3 Lógica del proyecto del análisis de contenido

3.4.3.1 Procesamiento de la información científica.....	88
---	----

3.4.3.2 Tipos de proyectos.....	88
---------------------------------	----

3.4.3.3 Componentes del análisis de contenido.....	89
--	----

3.4.4 Determinación de las unidades.....

3.4.4.1 Tipos de unidades de análisis.....	90-91
--	-------

3.4.4.2 Procedimiento para definir unidades.....	91
--	----

Capítulo 4 Marco Pragmático

4.1 Análisis de contenido del filme Una familia de tantas

4.1.1 Análisis cualitativo.....	92-101
---------------------------------	--------

4.1.2 Interpretación de la tabla.....	101-102
---------------------------------------	---------

4.1.3 Análisis cuantitativo.....	103
----------------------------------	-----

4.1.4 Interpretación de la tabla.....	103-104
4.1.5 Conclusiones.....	104-105
4.2 Análisis de contenido del filme Tiburoneros	
4.2.1 Análisis Cualitativo.....	106-123
4.2.2 Interpretación de la tabla.....	123-124
4.2.3 Análisis Cuantitativo.....	124-125
4.2.4 Interpretación de la tabla.....	125
4.2.5 Conclusiones.....	126
4.3 Análisis de contenido del filme El Castillo de la Pureza	
4.3.1 Análisis cualitativo.....	126-147
4.3.2 Interpretación de la tabla.....	147-148
4.3.3 Análisis Cuantitativo.....	149
4.3.4 Interpretación de la tabla.....	149
4.3.5 Conclusiones.....	150
4.4 Análisis de contenido del filme Día de Madres	
4.4.1 Análisis Cualitativo.....	151-163
4.4.2 Interpretación de la tabla.....	163-164
4.4.3 Análisis Cuantitativo.....	164-165
4.4.4 Interpretación de la tabla.....	166
4.4.5 Conclusiones.....	166
4.5 Análisis de contenido del filme Aquí entre nos	
4.5.1 Análisis cualitativo.....	167-178
4.5.2 Interpretación de la tabla.....	178
4.5.3 Análisis cuantitativo.....	179

4.5.4 Interpretación de la tabla.....	180
4.5.5 Conclusiones.....	180-181
Conclusiones.....	182- 205
Bibliografía y cibergrafía.....	206- 211

Introducción

Si no existiera la sociedad, no existiría nada, no existirían empresas, escuelas, centros culturales o cualquier tipo de institución, porque no habría necesidad alguna de emplear, enseñar, o cultivar a nadie.

Siendo la sociedad el principal eje por excelencia, de impulso y motivación en la vida humana, y la familia su núcleo principal, encuentro a dicha institución como el sector más importante entre los seres humanos, y por ello me interesa saber las modificaciones que ha tenido a lo largo del tiempo.

Elegí al cine como el medio por el cual mostraré dichos cambios, gracias a que el séptimo arte es, desde su nacimiento, un espejo social por excelencia, así que considero de gran eficacia a este medio, para exponer el objetivo de la presente investigación, cuya esencia radica en el conocimiento de la forma en la que el cine ha mostrado a la familia.

Para realizar dicha investigación, me basé en la teoría del funcionalismo, al que Antonio Paoli define como: “un conjunto de teorías con sus respectivas corrientes (pensamientos de distintos autores) que con diversos criterios forman:

Funciones e Instituciones, el funcionalismo debe encontrar constantes en todas las relaciones humanas y elaborar un conjunto de leyes generales, que le den una teoría científica.

Equilibrio y conflicto, las sociedades humanas tienden al equilibrio, poseen mecanismos para regular sus conflictos, sus ‘disfunciones’.

Estructura social, la sociedad humana es un organismo interrelacionado, cuyos elementos forman una estructura, donde cada uno de ellos se afecta si uno de ellos deja de funcionar.

Historia, el funcionalismo debe de tomar la historia de una manera sincrónica, es decir, solo en un momento histórico dado. Se trata de ver las necesidades satisfechas por las instituciones y si existen conflictos, saber dónde están fallando sus funciones.”

Dicha teoría me permitió tomar como técnica de investigación al análisis de contenido, definido por Bernard Berelson como una técnica de investigación que sirve para describir objetiva, sistemática y cuantitativamente el contenido de la comunicación, y por medio de la cual, logré analizar a detalle cada una de las películas seleccionadas para la presente investigación, análisis que arroja claramente la información buscada en cada filme.

A continuación, describo brevemente cada capítulo:

Capítulo 1.

El primer capítulo habla enteramente de la familia, tanto de la familia tradicional, como de la familia del siglo XXI, aquí se pueden encontrar tanto la definición como el comportamiento de ambas familias como unidad, y de cada uno de los roles que la conforman (padre, madre e hijos). Tal información me servirá de sustento en el análisis del presente.

Capítulo 2.

Este capítulo contiene un extracto de la historia del cine en México, aquí pueden encontrarse obras, autores y acontecimientos relacionados al cine mexicano, a partir de la época muda (1896-1928), pasando por la época sonora (1929-1935), la época de oro del cine mexicano (1936-1957), y las décadas de los 60s, 70s, 80s y 90s, finalizando con el siglo XXI.

Dicho capítulo finaliza con un apartado dedicado al lenguaje cinematográfico, en donde logran mostrarse sus elementos esenciales (unidades, planos y tipos de visión), los datos recopilados en este capítulo me ayudarán a confirmar la fuerza de la herramienta principal de la presente investigación, así como a mostrar el contexto y auge de las películas analizadas.

Capítulo 3.

Dicho capítulo contiene el marco teórico que permite el soporte científico de la presente investigación, en el cuál explico qué es el funcionalismo según Antonio Paoli y la teoría básica de Bernard Berelson, así como su pensamiento respecto al análisis de contenido.

Capítulo 4.

En este capítulo se encuentra el área práctica del trabajo de investigación, conformado por el análisis de contenido de las siguientes 5 películas: Una familia de tantas (1948), representativa de la época de Oro del cine mexicano, Tiburones (1962), representativa de la época de los 60s, El castillo de la pureza (1972), representativa de la década de los 70s, Día de madres (1988), representativa de la década de los 80s, y Aquí entre nos (2011), representativa del siglo XXI. Elegí dichos filmes por el alto grado de representatividad social con el que cuentan, respecto a la época a la que pertenece cada una.

Capítulo 1: La familia

1.1 La familia tradicional mexicana

Para la familia tradicional, la naturaleza profundamente conservadora del matrimonio, es donde reposa su estabilidad, la de esta institución que conforma el núcleo central de la organización social.

La sociedad caracterizada por el modo de vida de la familia tradicional, se mostraba más civilizada que la que podemos ver actualmente. Las líneas que dividían a lo correcto de lo incorrecto eran evidentes y existía una idea clara de lo que era el orden, la ley.

Gabriel Careaga, define a este tipo de familia como *"... esa familia rural, muy numerosa, que da legitimidad y seguridad individual y social a sus miembros, en función de la autoridad paterna."* 1, autoridad que le da todo el sentido.

Tomando en cuenta a sus integrantes, consta de padre, madre e hijos, este tipo de familia también denominada conyugal, se refiere a la relación formada por un hombre y una mujer, mismos que tienen responsabilidades en común: 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.

Gabriel Careaga cita a Ralph Linton, quien dice al respecto que *"Es indudable que el tipo conyugal de familia, como unidad funcional, fue el primero en la historia humana, el primero que se integró en las estructuras sociales. La relación consanguínea es, desde luego, tan antigua como la relación sexual y la reproducción, pero su reconocimiento y especialmente su utilización como criterio para delimitar la pertenencia de grupos sociales organizados, funcionales, deben haber exigido un grado considerable de refinamiento, de civilización. Incluso en los sistemas sociales actuales atribuyen la máxima importancia a la familia consanguínea..."* 2

1 Careaga, Gabriel. *Mitos y fantasías de la clase media en México*, p 72.

2. *IBIDEM*. p 70.

1.1.1 La madre tradicional

El mexicano se caracteriza por sus comportamientos violentos y sarcásticos dirigidos a humillar a la madre y en la no menos violenta afirmación del padre.

La mujer siempre ha sido para el hombre “lo otro”, su contrario, su complemento, una parte en él anhela unirse a ella y otra la excluye. Así, la mujer se convierte en un objeto, alternativamente maravilloso o maligno, más siempre diferente.

Al convertirla en objeto, en un ser aparte, y someterla a todas las variaciones que sus intereses, vanidad, y amor propio le dictan, el hombre la convierte en un medio para obtener el placer y alcanzar la supervivencia, entonces, la mujer es madre, hija y musa, pero jamás ella misma.

La perspectiva de la mujer acerca de ella misma, al concebirse como un objeto, le da sostén a la actitud y perspectiva masculinas. Nunca es dueña de sí. Ha creado una imagen que le ha sido dictada por familia, clase, escuela, amigas, religión... su naturalidad no puede ser expresada, porque ella únicamente se manifiesta a través de formas inventadas e impuestas por el hombre. Vive creyendo que una buena mujer (madre, esposa, hija), significa ser maleable, obediente y abnegada. Este era un firme ideal dentro de nuestra sociedad.

De esta forma, tiene que subordinarse a la voluntad de su marido, quien tiene todo el derecho a manipularla, aún si para ello requiere hacer uso de la violencia (gritos, castigos, golpes); la idea de que el macho de verdad domina a su mujer, justifica estos comportamientos.

El objetivo central de esta mujer, es el de sujetarse del matrimonio, para convertirlo en principio y fin de su existencia, de esta forma, contrae nupcias para vivir en función únicamente de su esposo y posteriormente, también de los hijos. Esta mujer se entrega en cuerpo y alma a la educación de su descendencia, su mundo gira enteramente en torno a ella, es el tipo de mujer que educa a los hijos en términos de miedo y chantaje sentimental (persigue, vigila y agrede).

Fue gracias a estas ideas, que las mujeres aprendieron que sus necesidades podían e incluso debían ser reprimidas, a cambio del cumplimiento de los deberes en el hogar. Era común que dejaran en segundo término sus derechos y aceptaban con cierta normalidad, incluso de manera positiva, este estilo de vida.

Respecto a este concepto, Rosa Esquivel afirma lo siguiente:

- “La mujer tiene que aceptar la violencia, los mandatos y desprecios del hombre como algo *natural* de su género.
- La mujer desde niña es entrenada en su familia para ser dependiente del hombre.
- La mujer es preparada desde pequeña para subordinarse a las necesidades de los otros.
- La mujer aprende a ser abnegada y aceptar que su libertad llega hasta donde el hombre se lo permita.
- La mujer aprende a dejar a un lado sus prioridades y necesidades para servir a los demás.” 3.

Y de esta manera, como lo afirma la autora, es que la mujer aprendió a renunciar a sí misma:

“Así como los hombres aprendieron a ser violentos, a las mujeres nos enseñaron a renunciar a nosotras mismas. Culturalmente estamos programadas para dar, sostener, ayudar, consolar a los demás, lo que afecta profundamente nuestra autoestima; ejemplo de ello son las mujeres que creen merecer un maltrato y aunque no se sientan bien, permiten abusos de su pareja, hermanos, hijos o cualquier persona que las rodea.” 4.

3. Esquivel, Rosa. Prefiero “amarte” que ser yo misma. p 24.

1.1.2 El padre tradicional

Octavio Paz enriquece el concepto de los roles mexicanos tradicionales en su *Laberinto de la Soledad* y afirma que la chingada es la hembra (pasividad pura), y el chingón el macho (el que abre), la relación entre ellos es violenta, caracterizada por la impotencia de la primera y el poder cínico del segundo.

La frase “yo soy tu padre” aquí no tiene ningún significado paternal, no se dice con el afán de proteger a otro, sino con el de humillar.

En *El mexicano enano*, Oscar Monroy Rivera afirma que el mexicano es un farsante, pues hace creer a su familia que los protege y los guía cuando generalmente sólo siembra confusión; no es un hombre amoroso sino frío, un ocultador profesional de realidades tristes, de sentimientos; cree ser mucho vigor para una sola casa y así, no puede serle fiel a nada trascendente; maldice lo que le incomoda y piensa que es toda una leyenda.

Este ser odia a la mujer, solo exteriormente la tolera como madre, como esposa, como hija, como amiga, como amante; pero si de su madre se trata no la ayuda, si de su mujer, la humilla, si de su hija, la hace a un lado.

Es un hombre que no perdona, carece de un sentido de piedad, y además, no le interesa fomentar estas virtudes.

Sabe lo que no debe saber e ignora lo que debería conocer, critica como hombre de cumbre lo que no entiende, todo aquello que ignora, y critica porque cree que solo lo que él piensa es lo correcto, lo hace para parecer un hombre maduro y de mundo. Es necio e irreversible.

Nuestro hombre mexicano se siente inferior y huye de esa realidad con todas sus actitudes, es un individuo solitario que se encuentra en la contradicción entre lo que

quiere y lo que en verdad puede lograr, esto lo lleva a la frustración y a la neurosis, por eso se protege con “máscaras”, actuando y refugiándose en la irrealidad, tratando de creer eso que actúa, pues no le gusta quién es en verdad.

El hombre mexicano tradicional adquiere patrones sociales de conducta que al igual que la mujer, utiliza en sus relaciones personales, se encuentra en un esquema patriarcal, caracterizado por la subordinación de algunos hombres sobre otros, y en el poder absoluto sobre las mujeres.

“Dado que el hombre es <superior>, él estableció las leyes y las reglas de nuestra sociedad, basadas en la división entre géneros, cuyo objetivo es mantener la supremacía masculina sobre la inferiorización femenina. Al creerse superior va a ser violento para imponerse y mantenerse como dominante. Es así como el hombre aprende esa superioridad sobre la mujer”. 5.

Así, el patriarcado es la forma adecuada de *ser un hombre*, en una sociedad como la nuestra, donde ser violento es justificable cuando la mujer se rebela.

El hombre aprende dos posiciones sociales desde niño: en la primera se encuentran los poderosos, aquéllos que dan órdenes y provocan admiración y respeto por salir a buscar el sustento de la familia; y en la segunda, las de menos valor (las mujeres), las que tienen el poder del hogar hasta que el hombre llega, las que deben aceptar órdenes y son vistas como inferiores porque no aportan “tanto” como los hombres, castigadas con mano dura si se les ocurre querer obtener los mismos derechos y privilegios que alguno de ellos.

Rosa Esquivel escribe sobre el comportamiento del hombre y sus raíces:

- “El hombre desde niño ve la violencia hacia la mujer como una necesidad.
- El hombre aprendió a usar la violencia para conservar su posición de superioridad sobre la mujer.

- El hombre cree que debe controlar a la mujer para preservar la supremacía del patriarcado.
- El hombre limita los recursos económicos o intelectuales de la mujer para evitar que tome sus propias decisiones y así, controlarla.
- El hombre desde niño aprende a suprimir su verdadera identidad (reprime sus auténticas emociones) para convertirse en el hombre/jefe (macho) que apoya a la sociedad.” 6.

1.1.3 Los hijos de la familia tradicional

Los hijos, producto de la familia tradicional, son jóvenes respetuosos, que se esfuerzan y obedecen, aunque llenos de miedo, procuran ser buenos hijos. En este panorama, existe un respeto sagrado hacia la autoridad.

Evelyn Prado Maillard y Jesús Amaya Guerra afirman que *“Las décadas de los cincuentas y sesentas fueron años en los que los jóvenes, casi niños, tenían que abandonar la escuela para ponerse a trabajar y traer un trozo de pan al hogar. Por esos años, en los que todavía la unidad familiar gozaba de gran estabilidad, las funciones del padre y la madre estaban bien definidas; los abuelos eran queridos y respetados; los padres establecían unas normas que, en general, se cumplían y había una autoridad, muchas veces impositiva y poco dialogante, rayando incluso en el autoritarismo, pero había disciplina”* 7.

Al respecto, Rosa Esquivel nos explica la diferencia entre la educación que se le da a los hijos y la que se imparte a las hijas, afirmando que *“Desde los primeros años de vida, los padres tratan a las hijas diferente que a los hijos; les inculcan la obligación de ayudar en las tareas domésticas: preparar y servir la comida, cuidar a sus hermanos, incluso también*

6. IBIDEM. p 19.

7. Prado Maillard, Evelyn y Amaya Guerra, Jesús. Padres duros para tiempos duros. p 5.

deben cuidar al padre. Los castigos, los deportes, las actividades también son diferentes; les dan menos libertades, poca atención a sus prioridades y necesidades, sobre todo las empiezan a entrenar para ser sumisas y manejables, ya que cuando sean adultas se casarán, tendrán hijos y se deberán a su marido.” 8.

Se trata de una copia del esquema tradicional, *que provee seguridad y no plantea conflictos*, muy pocas son las que pueden vivir la libertad personal en estas condiciones. Al final, estos destinos (que no son vidas), llevarán a las madres a ver su *triumfo* a través de las buenas acciones de sus hijos, cuando estos vivan de una manera *correcta*.

Mientras tanto, las probabilidades de la hija son, por supuesto, menores en el ejercicio de su libertad, según Careaga, ella será una copia de su madre en el mejor de los casos. Mientras que en el caso de los varones, de igual forma, serán una réplica de los comportamientos de sus padres, ellos son guiados por el camino de la superioridad, su madre y hermana son las responsables de atenderlos.

1.1.4 Conclusiones

David Barrios nos dice que *“Estos roles masculino y femenino suelen ser muy estereotipados y difíciles de modificar; por ejemplo: muchos hombres se ven impelidos a actuar competitiva y agresivamente. Muchas mujeres han hecho suya la idea de que son ingenuas, sumisas y románticas por necesidad, actuando en consecuencia” 9.* A estos seres los han educado para ser como son, autoritarios y agresivos o calladas y obedientes, son actitudes que han aprendido, y que, a su vez, han comprendido como necesarias.

Respecto a esa *“autoridad paterna”* que dirige a nuestra familia tradicional, se trata específicamente de un personaje que guía a placer a la familia, misma que debe obedecerlo sin cuestionar el porqué o para qué, pues se trata del padre todopoderoso,

8. Esquivel, Rosa. Op. cit. p 19-20.

9. Barrios Martínez, David. Resignificar lo masculino. p 3.

una creación socialmente impuesta que todo lo puede, todo lo sabe y todo lo ve. Lo que los demás opinen a él no le interesa.

Por otra parte, a la madre es conferido el poder en ausencia del padre, es la encargada de que se lleve a cabo lo que él ha dicho, lo que él ha mandado, pues *su palabra es la ley*, ella no es sino un fuerte apoyo cuya voz es una repetición de las líneas escritas por su marido, no más.

Los hijos por su parte, son educados para obedecer órdenes, seguir reglas y ser agradecidos, son personas que deben reservarse el derecho de opinar o actuar libremente, pues pueden ser tachados de irreverentes, ya que han sido moldeados para preservar el *bien*, mientras que sus padres deben ser casi santiguados por haberlos traído al mundo.

1.2 Familia mexicana del siglo XXI

“Con el desarrollo de las sociedades..., la familia nuclear formada por los padres y los hijos, fundamentada en la homogeneización, en el prestigio de la autoridad paterna y en la seguridad de esa autoridad, se ha acabado. Ya el matrimonio, tradicional como punto de apoyo de esa organización de la estructura familiar, está dejando de funcionar.” ¹⁰.

Ya lo afirmaba Gabriel Careaga desde los ochentas en *Mitos y fantasías de la clase media en México* (situación que sigue sucediendo), que el matrimonio actualmente tiende a terminar pronto, no como antes, donde era casi eterno, hoy se puede finiquitar de manera legal con relativa facilidad, por medio del divorcio. En esta sociedad contemporánea, el matrimonio comienza a percibirse como una institución obsoleta, que, en lugar de ser creadora de estabilidad, produce fuertes crisis de personalidad y neurosis en los cónyuges.

10. Careaga, Gabriel. Op cit. p 70.

Hoy la educación que los padres imparten a los hijos se basa en una idea diferente a la de las familias de nuestros padres y abuelos, en donde no sólo se pueden ver faltas de respeto de los hijos hacia los padres y viceversa, sino que encima de eso, resultan ya, comportamientos comunes. Los hijos pueden desobedecer y alzar la voz si lo desean.

Los padres por su parte han puesto sus esfuerzos e interés en conseguir bienes materiales y con el afán de que sus hijos no vivan lo mismo que ellos (carencias económicas), han sobrecargado la balanza hacia este lado, dejando con menor peso lo que antes era inimaginable pasar desapercibido: la convivencia. Son ya pocas las familias que se sientan a la mesa a platicar sobre su día, donde comparten los alimentos y pueden conocerse un poco más, situación que antes era sagrada.

Actualmente los padres y los hijos conocen muy poco unos de los otros, cada quien se ocupa de sus labores y han hecho de estas actitudes una cultura predominante entre nosotros, la de la despreocupación, la de la poca atención en los asuntos que ya han logrado percibirse como ajenos, la plática es escasa.

1.2.1 El padre del siglo XXI

David Barrios Martínez afirma en *Resignificar lo masculino*, que *“La identidad masculina de los hombres del siglo XXI y el propio modelo cultural que le da sustento, se encuentran en una profunda crisis... No cabe duda que el estilo dominante de ‘ser hombre’ se está rompiendo... Los rasgos de la vieja masculinidad son pocos, pero consistentes y definitorios: el hombre tiene que ser importante, dinámico, independiente, poderoso, más racional que emocional... y con una serie de mandatos sociales fundamentales: embarazar, proteger, proveer y competir tanto en lo sexual como en lo social.”* ¹¹.

11. Barrios Martínez, David. Op. cit. p 12.

Sin embargo, estos rasgos de los que Barrios nos habla, han tenido que adaptarse a la nueva determinación que las mujeres adoptaron, pues a mediados de la década de los sesenta, la liberación femenina produjo una enorme presión en la actitud del hombre hacia la mujer y el matrimonio. Ellas comenzaron a pedir comprensión, atención y ternura al hombre, exigiéndole hacer a un lado su comportamiento machista.

Esta presión ha traído consigo grandes recompensas, como el que los padres dejen su postura machista y se integren en áreas antes exclusivas para la mujer, como la ayuda en las labores del hogar y en la educación de los hijos.

En la actualidad es común ver a padres cambiando pañales, acompañando a los hijos a la escuela, ayudándoles a sus tareas, algunos casos, incluso, se quedan en casa mientras la mujer trabaja.

Evelyn Prado Maillard y Jesús Amaya Guerra, ejemplifican algunas actitudes actuales en los padres:

“Ya no sé qué hacer con mi marido. Cuando llega a casa y necesito que me apoye con la disciplina de nuestros hijos, hace todo lo contrario. Siempre trae dulces, no los regaña, les deja que vean cualquier programa de televisión y les permite que se acuesten muy tarde a pesar de que al día siguiente hay escuela. Recuerdo que mi padre tenía una disciplina muy estricta con nosotros y hasta le teníamos un poco de miedo, él siempre tenía la última palabra. Mis amigas me comentan que tienen un problema similar con sus maridos, que son muy permisivos en la educación de sus hijos...” 12.

Sin duda, los cambios no son exclusivos en las mujeres, los hombres también los han tenido y han sido fuertes, si bien existen padres que siguen muchos de los comportamientos del padre que tuvieron, muchos de ellos, han decidido ser totalmente diferentes, como lo muestra el ejemplo de Prado y Amaya, son seres hartos de ser presionados y no quieren que sus hijos pasen por el mismo rigor, algunas veces extremo,

12. Prado Maillard Evelyn y Amaya Guerra Jesús. Op. cit. p 82-83.

por el que pasaron ellos mismos, cayendo muchas veces en el extremo de esta permisividad ejemplificada que al final también perjudica a los hijos.

Y a propósito del comportamiento del hombre y sus variedades, podemos exponer las afirmaciones de David Barrios, quien basándose en algunas ideas de Joseph-Vincent Marqués, muestra la siguiente tipología:

- *“El protector. Es aquél que está persuadido de la superioridad ‘natural’ de los varones sobre las mujeres. A éstas las percibe fascinantes, pero incompletas y débiles, por lo cual necesitan protección. El varón protector es caballeroso, paternalista y educador de las mujeres. Espera de ellas obediencia, compromiso y erotismo.*
- *El supermacho. No solo cree fehacientemente en la inferioridad femenina, sino que piensa que la relación con las mujeres es una especie de lucha en la que ellas serán derrotadas. Es galán, dominante y competitivo. A menudo es sexualmente violento. Parece más preocupado en superar a otros hombres que en conquistar a las mujeres.*
- *El misógino. Para este individuo, inconscientemente, las mujeres son nefastas e implican nocividad o peligro, por eso las evade o las repudia. Dice Marqués que posiblemente el misógino haya tenido una mala relación con su madre y por ello hace extensivo su temor a todo el género femenino. Este temor se transforma con frecuencia en odio: llega a desear que las mujeres sufran o sean castigadas. Esto último se manifiesta plenamente con la pareja estable.*
- *El edípico. Independientemente de su edad, sigue siendo un niño desvalido que, ya de adulto, busca con afán a una mujer que lo proteja; es decir, una madre que lo consienta. Por lo tanto, no es agresivo sino gentil con las mujeres, quienes tienen la obligación de concederle todo. El edípico clásico es infantil, caprichoso, dependiente y en esencia irresponsable.*

- *El cumplidor. Es un hombre angustiado por la obligación de cumplir en lo económico, en la hombría y en lo erótico. Se obsesiona en ser perfecto, le preocupa el avance de las mujeres y considera que los hombres no deben quedar a la zaga. Cotidianamente lucha por ser 'todo un hombre' y se reprocha a sí mismo su insuficiencia. En su relación con las mujeres, les concede todo para limitarles la libertad. Evidentemente las prefiere sumisas.*
- *El escapista. Tiene conciencia de que están ocurriendo modificaciones en las relaciones entre los géneros y percibe que esto no conviene a sus privilegios masculinos, por lo que se escapa de reconocer y enfrentar los conflictos en su relación con las mujeres. No encuentra una posición específica, pues está en medio del protector y el supermacho.*
- *El alivianado. Es un hombre informado sobre los avances sociales de las mujeres, que ha descubierto que al investirse de un disfraz de 'buena onda', logra ser aceptado por ellas y puede manipular incluso al sector 'duro' de las mujeres. En esencia, es un pseudofeminista cínico que aprovecha su carisma personal para lograr sus propósitos.*
- *El antifeminista. Es un intelectual que aprovecha las propias inconsistencias del discurso de algunas feministas muy elementales, para usarlas en contra de las mujeres en general. Tergiversa el contenido del feminismo avanzado. Su refinamiento racional lo aleja del supermacho, encubriendo hábilmente su ginecofobia. Se complace en caricaturizar a las feministas, a quienes considera fanáticas, hombrunas y torpes. En su relación con las mujeres hace lo posible por 'exorcizarlas' de cualquier influencia feminista.*
- *El biologicista. Es un hombre ilustrado; utiliza los reportes científicos y las aportaciones de la biología para hacer el siguiente reduccionismo: 'las diferencias sociales entre hombres y mujeres son una correspondencia de las diferencias biológicas'. Y por supuesto, la 'inferioridad femenina' tiene una base física y*

fisiológica, lo cual comunica verbal y corporalmente a las mujeres con las que se relaciona.” 13.

Así, podemos ver que existe no solo un tipo de hombre, sino varios, provenientes del hombre tradicional, pero que en su evolución hacia una persona más equitativa, se ha transformado en múltiples personalidades.

1.2.2 La madre del siglo XXI

Es cierto que muchas mujeres conservan patrones de conducta del esquema tradicional, que les dicta no valer nada. Sin embargo, han surgido cambios, modificaciones que han girado su pensamiento y comportamiento y que también han modificado su rol de madre.

Gabriel Careaga nos explica al respecto en *Mitos y fantasías de la clase media en México*, que *“Las madres actuales son diferentes a las del pasado, pues ahora ya han leído psicología, control mental, tienen educación, aunque de vez en cuando sigan amenazándolos... Después ejercen el control moral apareciendo ellas mismas como víctimas y no los hijos. Ellas siempre están ‘enfermas de los nervios’ porque se preocupan demasiado por los hijos, y entonces aparecen las alergias, miedos, inseguridades, que se transmiten a éstos...” 14.*

Son mujeres liberadas, rebeldes, porque han abierto los ojos y se han dado cuenta de la opresión y de la cultura del autoritarismo, muchas de ellas imitan patrones de conducta de las norteamericanas. Han convertido la necesidad de libertad en una lucha de sexos, en la que ahora ellas son las que desean manejar con más fuerza y agresión al hombre.

13. Barrios Martínez, David. Op. cit. p 23-25.

14. Careaga, Gabriel. Op. cit. p 73.

Hoy día, las mujeres tienen el deseo de superarse y muestran confianza en ellas mismas. *“Ya no quieren ceder el control de sus vidas a una pareja, a los hijos, a los jefes, etc. Ahora se rebelan. Ya no están dispuestas a seguir prolongando los abusos, ya no quieren permitir que las manipulen...”* 15.

Ellas salen adelante, trabajan, se preparan, tienen logros profesionales y atienden el hogar con una entereza singular para sacar adelante a sus hijos y ser parte del sostén de la familia. Estas mujeres son las que aún con lo tarde que puedan llegar a sus casas luego del trabajo, preparan la comida, lavan la ropa y ayudan a sus hijos con sus tareas.

La mujer de hoy no tolera la actitud de un hombre *supremo* en el entorno familiar; sin embargo, no podemos negar que aún sobreviven aquellas que sostienen económicamente a su pareja, esas que lloran por los rincones las infidelidades de sus maridos, las que creen indudablemente en sus mentiras y que incluso pagan sus excesos.

Así, día a día aumenta la importancia de los actos y opiniones de las mujeres, tornándose esta situación en oportunidades de desarrollo.

Estas féminas han cambiado drásticamente, están sumamente interesadas en el éxito tanto académico como profesional, pero poco en la maternidad, lo que demuestra un completo rechazo al modo de vida tradicional y un deseo vehemente de obtener el control sobre su vida.

1.2.3 Los hijos de la familia del siglo XXI

A raíz de la represión que hubo en el pasado y de los problemas que ello generó en la juventud, Jill Rigby afirma que *“Los especialistas comenzaron a decir a los padres que el secreto para educar niños sanos era cimentar la autoestima de estos últimos...”*

15. Esquivel, Rosa. *Lo extraordinario de ser mujer*. México. p 9-10.

y alentaron a los padres a ser amigos de sus hijos y dejar de ser figuras de autoridad para ellos. Se había abolido la disciplina. Los especialistas decían que los niños necesitaban tomar sus propias decisiones. Lentamente pero con paso firme, los niños comenzaron a ser el centro del universo.” 16.

Los padres tomaron esta idea como un secreto para educar a sus hijos y llevarlos a la “buena autoestima”, elogiándolos todo el tiempo, jamás negándoles nada y defendiéndolos de cualquiera que se atreviera a aplicarles algún tipo de correctivo, todo con el objetivo de hacerlos sentir a gusto con ellos mismos, pero todos estos comportamientos lejos de ayudarles, terminaron perjudicándolos seriamente.

En consecuencia de este afán por fomentar la autoestima, ahora los jóvenes regresan a la casa de sus padres en lugar de enfrentar la vida por sí mismos, como alumnos se dirigen al fracaso, al no poder lograr un buen desarrollo académico, pues no son responsables en sus actividades. Crecen sin tener una idea de cómo resolver los problemas que les presenta la vida, porque sus padres han confundido el concepto del amor con el de resolverles todo.

No hay en ellos respeto por la autoridad, pues ni sus padres lo inspiran. En el intento de reforzar la autoestima de los hijos, se han estado creando personas que fracasan en la vida, que no saben, ni tienen la menor idea de quienes son o por qué han venido al mundo, con pocas expectativas y objetivos, refugiados en la moda, son personas que piensan firmemente que los demás tienen la obligación de servirles.

El fomentarles la idea de que ellos son lo más importante, los ha convertido en seres egoístas que únicamente piensan en sí mismos y en nadie más, característica predominante en los hijos de este siglo.

Rigby afirma también que *“Los niños criados con un estilo de educación centrado en la autoestima tienen una visión desequilibrada del mundo. Viven de acuerdo con un lema:*

Quiero esto y lo quiero ahora... no demuestran autoconfianza alguna, sino que exhiben su engreimiento y una imagen de sí mismos que dice que son superiores a los demás". 17.

Los hijos de la familia actual, desean participar en el universo adulto, no les gusta que se les haga esperar en función de su edad, y quieren ejercer sus derechos sexuales, morales y sociales cuanto antes.

Se comportan de una manera irrespetuosa, no ayudan a la gente ni en su propia casa, copian en la escuela, contestan a los maestros, los enfrentan, amenazan... se aíslan.

Evelyn Prado y Jesús Amaya afirman que *"Los hijos de hoy, no en pocos casos, tienen atemorizados a sus padres. Existe un maltrato de aquellos hacia éstos que es real... Hay una clara dejación de autoridad en los hogares y los padres soportan a hijos amenazantes y provocadores que... no tienen la menor intención de marcharse del hogar paterno. Gran parte de los hijos del siglo XXI tienen muy claro cuáles son sus derechos y las obligaciones de sus padres, pero no quieren saber nada de sus propias obligaciones". 18.*

Existen muchos factores que influyen en estos comportamientos, como el tener padres débiles y permisivos y contar con abundancia de cosas materiales a comparación de los jóvenes de antes, son personas con menos atención y dedicación de sus padres.

Por otra parte, la crisis que vive la pareja, ha provocado que los jóvenes no deseen como antes, vivir la responsabilidad de un compromiso, pues no desean pasar por lo que han visto a su alrededor. Razón por la cual la cantidad de matrimonios ha disminuido en la actualidad.

De esta manera, los jóvenes al contraer matrimonio, desean vivir los beneficios de tener una pareja, manteniendo los privilegios de la soltería, sin llegar al compromiso de dar y ceder a la pareja, situación que logra reflejarse en el aumento de divorcios. Van directo al fracaso.

17. IBIDEM. p 21.

18. Maillard Prado, Evelyn y Amaya Guerra, Jesús. Op. cit. p 6.

1.2.4 Conclusiones de la familia del siglo XXI

“Conforme la crisis avanza, los padres están cada vez menos capacitados para preparar a sus hijos. Desafortunadamente, la experiencia de las primeras relaciones sociales vividas en el seno familiar es cada vez más pobre. ‘Falta de tiempo’ es el primer argumento con que se disculpan los padres. Podríamos agregar falta de ganas, falta de conocimientos, falta de cariño... Por otra parte, los valores afectivos y gratuitos contrastan con los valores utilitarios venerados por la sociedad. Por encima de la realización personal se busca una realización profesional a como dé lugar”. 19.

Los padres de familia de este siglo dedican muy poco tiempo a sus hijos, las actividades relacionadas con la compañía y la convivencia que antes eran fundamentales, desaparecen constantemente, situación que ha encaminado a los hijos a convertirse en personas frías y aisladas.

La poca atención que los padres les prestan a sus hijos y el poco tiempo que tienen para dedicarles son fatales.

Tanto el hombre como la mujer de este milenio han sido educados de tal manera que creen merecerlo todo, he ahí la raíz del fracaso al tratar de unirse, cada uno busca que el otro lo haga feliz, y si no cubre sus expectativas, se rebela, se molesta, y es precisamente cuando esa unión se convierte en un eterno conflicto que cada uno nutre con sus exigencias.

Capítulo 2 Cine Mexicano

2.1 Historia

2.1.1 Época Muda (1896-1928)

El 14 de agosto de 1896, en la calle de plateros número nueve, cobró vida la primera presentación pública en México del cinematógrafo, invento creado por los hermanos Louis y Auguste Lumière. Bon Bernard y Vayre, enviados de los Lumière, mostraron el invento al entonces presidente, Porfirio Díaz, quien en ese momento quedó complacido.

El éxito del cinematógrafo se presentó inmediatamente, dejando muy lejos a su antecesor, el kinetoscopio de Thomas Alba Edison; pronto las filas de espectadores comenzaron a crecer, con toda la disposición de pagar incluso un peso para disfrutar las “vistas” o cortos, como: *Llegada de un tren*, *El regador y el muchacho*, *Los bañadores*, *La comida del niño*, *El sombrero mágico* y *Jugadores de cartas*. Tan rápido como se fue popularizando el invento, el Centro de la Ciudad de México, se colmó de sitios dedicados a la exhibición de estas maravillas.

Ya para el 25 de agosto, Bon Bernard y Vayre, hicieron la presentación de las primeras escenas filmadas en México, en las que se incluían las dedicadas a Díaz (*El general Díaz y algunas personas de su familia*, *El general Díaz paseando por el Bosque de Chapultepec*), representativas de la ferviente colaboración entre el presidente y el cine.

El cine fue adquiriendo importancia tal, que comenzó a encontrarse en todos lados, carpas, rancherías, salones... lo que Gustavo García sintetiza en la frase:

“Lo que no incluye el encuadre no existe” ²⁰. Definitivamente el cine se convirtió en un medio de difusión por excelencia, selectivo y condicionado por los intereses estéticos, políticos y morales de quien se encontrara detrás de la cámara; por supuesto que el régimen deseaba que pudiera asimilarse un México armónico y tranquilo, turístico y pacífico... las imágenes fueron tan premeditadas, que incluso, el 30 de agosto

²⁰ García, Gustavo. *El cine mudo mexicano*. p. 17

los operadores del cinematógrafo hicieron un llamado en el periódico *Gil Blas*, para dar cita a las familias ricas en el Paseo de la Reforma y así, filmar algunas “vistas” con ellos.

Salvador Toscano, hombre que se dedicó a tan maravilloso invento, importó su proyector y trajo consigo los fantásticos cortos de Méliès (*El viaje a la Luna* y *El reino de las hadas*). En 1898 filmó una breve versión de *Don Juan Tenorio*, que resultó no únicamente la primera película mexicana con argumento, sino también el primer material de *film d’ art* local, mucho antes de que iniciara en Francia la moda de esta corriente.

Para finales de 1899, la capital contaba con veintidós locales cinematográficos y la competencia forzaba a reducir los costos, de 25 a 10 centavos por entrada. Ya para 1900, el precio era de 5 centavos y en las carpas de entre 2 y 3. Por supuesto que la proliferación le dio fin a lo elitista del espectáculo (elitismo propagado en un inicio).

Sin embargo, el mismo éxito fomentó su decadencia, pues todas las salas eran enteramente dependientes del material que enviaran las casas Edison o Pathé, por ello se repetían los mismos filmes en todas ellas. En 1900 fueron cerrados 20 de los 22 cines existentes.

Sumada a la competencia y a la limitada variedad de filmes, la Iglesia se indignó por las peleas de box o las funciones exclusivas para hombres, pues provocaban escándalos en los pueblos en los que se exhibían. Para recuperar el apoyo social de esta gente, se recorría a trucos como ofrecer fiestas o destinar el dinero de la primera función a algún tipo de obra para alguna causa noble en el mismo sitio de la exhibición. En tales condiciones se funda la cultura cinematográfica mexicana.

En 1906, Enrique Rosas elaboró el primer documental trascendente, *La visita de Díaz a Mérida*. “Ese mismo año, Enrique Rosas, empresario del teatro Riva Palacio, importó de Cuba un cinematógrafo sincronizado con un fonógrafo, ofreciendo así un cine sonoro muy rudimentario, donde cada escena tenía su música adecuada” 21.

21. IBIDEM. p. 20.

En 1907 se estrenó exitosamente *En la hacienda*, obra teatral filmada en 1921, considerada como el surgimiento del melodrama ranchero, que en años posteriores tendría gran fortuna (1936-1950).

En esta época, los ojos del cine mexicano nunca se pusieron sobre los acontecimientos sociales importantes, como las manifestaciones de crisis social de los trabajadores de Cananea y Río Blanco (1906) por ejemplo, los cinematografistas no se interesaron en la cercanía de la Revolución, preocupados, más bien, en seguir a detalle las giras de Díaz.

Para 1910, Los de Alva, Salvador Toscano y Rosas, demostraron su ingenio para filmar diferentes acontecimientos de forma simultánea, que formara la gran tradición documentalista mexicana, incluso superior a la inglesa, que se presume de pionera.

Si el cine en el porfiriato se encontraba en un panorama idealista del país, el de la Revolución se acercó a un registro veraz de la realidad; los documentalistas filmaban todo impulsados por la competencia, para “vender”. Fue la época del cine documental, misma que conservaba la tendencia de Rosas, de exhibir en forma cronológica las situaciones. Los filmes que se produjeron en esta época, largos y con orden, tuvieron mucho más éxito que el material extranjero, mientras se reforzaba el ímpetu informativo, casi periodístico del cine mexicano de ese entonces.

Sin embargo, los cines admitían a más personas de las que cabían, no había control en las edades, eran inseguros, llenos de pulgas y sucios, por ello en 1911, el ayuntamiento de la ciudad nombró inspectores para regular el funcionamiento, quienes también valoraban la moralidad de las películas.

Ya para 1913, gracias a la caída y muerte de Madero y el ascenso de Victoriano Huerta, la censura incrementó, en ella se revisaban las alusiones que desfavorecieran al nuevo régimen. Para liberarse de tal situación, el documental hizo a un lado la recién lograda imparcialidad, de esta manera, en la pantalla esa lucha entre huertistas y revolucionarios se convirtió en himnos propagandísticos en honor al usurpador.

En 1914, luego de que Huerta renunciara y se exiliara, el cine se encontraba en total desorganización. Sin embargo, ya para 1916, se crearon las primeras compañías productoras de películas y con ellas las primeras estrellas (extranjeras, por supuesto), el público estaba harto de violencia, entonces el cine europeo resultó el único escape hacia un mundo más tranquilo.

Posteriormente, el gobierno hace acto de presencia en la producción cinematográfica, por medio de la Secretaría de Guerra y Marina, con filmes de intenciones patriotas en un régimen poderosamente militarizado. Entre militares y Mimí Derba (actriz que en 1917 se convirtiera en la primer directora de cine con *La Tigresa*), la primer década de la Revolución y el final de la segunda del siglo, la visión era prometedora, se auguraba un excelente futuro en el cine mexicano, que se esperaba fuera el medio escapista por excelencia, ya lejos de los años gloriosos del documental, ahora el entorno se llenaba de mensajes repletos de optimismo, mujeres maquilladas y empolvadas como marquesas europeas del siglo XVIII.

Luego del proceso revolucionario y la constitución de 1917, las estrellas del cine fueron los personajes revolucionarios, Pancho Villa fue filmado en 1915 por Charles Rosher y Roul Walsh para *The life of Villa*, en 1920 el español Francisco Elías le propuso ser la estrella de una filmación. Para 1923 los Alva concentraron gran parte de su material sobre Villa en *Vida, hechos y hazañas de Villa*. Lo mismo sucedió con Zapata con el documental de Rosas, *Emiliano Zapata*, estrenado una semana después de que el caudillo falleciera. Sin embargo, las verdaderas estrellas seguían estando en el teatro.

Por otra parte, la comicidad era bien vista por el gobierno, pues facilitaba sus fines, Roberto Soto era el cómico preferido del régimen, un vehículo perfecto de Obregón para criticar desde escena a los enemigos del primer mandatario o ridiculizar a los colaboradores conflictivos. Las filas de comediantes crecían velozmente (Carlos López *Chaflán*, Luis G. Barreiro, Daniel *Chino* Herrera y el trío de las Garnica Asencio). También, en 1924 debutó la joven Lupe Vélez, pero el cine mexicano no se encontraba listo para atraer a estas figuras; sin tradición atendible o artesanos con un poco de habilidad,

dirigiendo mensajes tibios, inútilmente propagandísticos, sin amenazar sino únicamente en ámbitos económicos al territorio teatral invadido cada vez en mayor proporción por la apertura de salas cinematográficas nutridas con producción extranjera.

La caída del teatro de revista y del cine fue simultánea, *“hacia 1924, la producción de largometrajes de ficción decayó a niveles alarmantes (una película por año) que solo excepcionalmente se superaron, y la muerte de Obregón, la salida de Vasconcelos del gobierno y la reorganización del gabinete tras la matanza de oficiales en Huitzilac en 1928, restaron todo ánimo crítico a los comediantes”* 22.

“El país no estaba para ensueños o crítica liberadora, la guerra cristera tenía al centro del país en una barbarie mal disimulada por las proclamas en favor de la libertad religiosa o del cumplimiento de la ley, la rebelión delahuertista de 1923 había dejado ya un gabinete desconfiado...” 23. Sin duda el país se encontraba entre conflictos políticos y agitación cultural de la década, *Radio-programas*, que publicaba las programaciones de todos los cines, no anunciaba en su primer número (1° octubre de 1925) una sola cinta mexicana.

En 1927, tras el estreno de *The Jazz Singer*, de Allan Crossland, el éxito del cine con sonido óptico integrado impuso en Hollywood las dificultades del idioma, para no perder a su público hispanoparlante, contrataron artistas españoles y latinoamericanos para hacer versiones en español, fue entonces, que las primeras películas sonoras que llegaron a México, significaron un fuerte golpe a la ya debilitada producción local.

2.1.2 Época Sonora (1929-1935)

“Fueron filmadas en 1929 Dios y ley y El águila y el nopal, las dos primeras películas mexicanas sonoras de largo metraje estrenadas en la capital y otras ciudades del país. Eso suena hoy muy conmemorable; sin embargo, los estrenos de ambas cintas, en 1930, resultarían muy deslucidos.” 24.

22. IBIDEM. p 58.

23. IBIDEM. p 61.

La cinta *El águila y el nopal* fue sonorizada con discos y filmada por Contreras Torres en igual que *Abismos* de Salvador Pineda y *Alas de gloria* dirigida por Ángel E. Álvarez. Para 1930 la misma técnica de sonorización fue utilizada por Raphael J. Sevilla en el filme *Más fuerte que el deber*, exhibida con enorme éxito, de esta manera encontró su final el cine mudo mexicano, que difícilmente podría considerarse cuna del que le sucedería.

“Casi la totalidad de la producción cinematográfica muda ha desaparecido en incendios, por descuido o necesidad: lotes enteros de largometrajes mudos fueron vendidos por sus empobrecidos realizadores a las fábricas de pinturas, que les aprovecharon el nitrato de plata de la emulsión” 25.

Si bien los primeros largometrajes hollywoodenses sonoros son los dirigidos por Alan Crossland para la Warner (*Don Juan*, 1926 y *El cantante de jazz* <*The jazz singer*>, 1927), el primero que vio la luz en México el 26 de abril de 1929, fue *Submarino* (*Submarine*, 1929), una cinta de la Columbia, cuya dirección estuvo a cargo de Frank Carpa (únicamente podían escucharse ruidos y música). La presentación resultó intolerable para muchos de los espectadores que pagaron incluso, dos pesos, pese a ello el filme contó con éxito.

Si bien muchos, como Diego Rivera, estaban interesados en el séptimo arte, para muchos otros, como Vasconcelos, el cine era un simple fenómeno norteamericano; la actitud general se reflejaba en un verdadero desdén por ver las cintas nacionales. En tanto Hollywood realizó en los años veinte aproximadamente 660 largometrajes en forma anual, el cine mudo mexicano realizó entre 1916 y 1929 aproximadamente noventa largometrajes de ficción, es decir, unas 6 películas por año, menos de una centésima parte de la cifra del país vecino.

Algunos mexicanos se dedicaron a trabajar sobre cintas que modificaran la mala imagen del país impuesta por Hollywood, al tiempo que deseaban generar una verdadera industria, sin embargo, el país se mostró frío y burlón ante tal proyecto.

24. García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Vol. 1. p 11.

25. García, Gustavo. Op. Cit p. 74.

“Los primeros diálogos –en inglés, traducidos por subtítulos- oídos en México fueron los de otra película Warner con Al Jolson: Su última canción <The singing fool, 1928> de Lloyd Baycon, estrenada el 23 de mayo de 1929 en el cine Olimpia” 26. A colación de esta presentación el escritor mexicano Alfonso Junco, alertó contra lo que para él era “una invasión pacífica”, representada por el cine hablado, parte de la “plaga yanqui”.

A finales de 1929 se presentó en México una extrañeza: una película doblada, es decir, con imágenes de algunas personas y las voces de otras (*Broadway*, de Paul Fejos), fue tardado afirmar esta técnica, que prosperó casi en todo el mundo, excepto en nuestro país, donde para salvaguardar el cine nacional, el doblaje fue prohibido.

Sin embargo, la producción tanto en España como en toda América Latina, no lograba responder a la demanda de cien millones de posibles espectadores. Así también, las películas sonoras subtituladas no satisfacían al público de este continente, pues existía un porcentaje importante de analfabetismo en estos espectadores. A tal situación se sumó un decreto del gobierno de Portes Gil: *“absoluta pureza castellana del lenguaje en los títulos de las películas extranjeras’. Pero, sobre todo, México quería y exigía cintas en español. (En 1930 se iniciaría en México una campaña contra las películas en inglés y se intentaría grabarlas con dobles impuestos y otras medidas).”* 27.

La solución para Hollywood fue la de crear cintas en castellano y otros idiomas, para satisfacer la demanda que otros no podían. Entonces, los filmes en castellano fueron versiones de las habladas en inglés, valiéndose de figuras del talento de habla hispana. Ese fue el origen del cine híbrido, un cine hollywoodense hablado en castellano (“hispano”), creado igualmente para otras lenguas. Este cine vivió por algún tiempo y creó entre 1929 y 1940 aproximadamente 175 cintas antes de morir una década después.

26. García Riera, Emilio. Op. Cit. p. 15.

27. IBIDEM. p 13.

30 mil dólares nada más, costó traer a México el primer aparato “vitafónico” (sonoro, con discos), solicitado por el gobierno, esta maravilla enviada por Jesse L. Lasky, de la Paramount, fue utilizada para grabar los discursos del entonces primer mandatario Emilio Portes Gil y de su sucesor Pascual Ortiz Rubio, en la transmisión de poderes en 1930 ante 50 mil espectadores en el Estadio Nacional de la capital mexicana. De esta manera se le comenzó a dar preferencia al cine sonoro, que comenzó a enaltecerse mundialmente pese al descontento de muchos protectores del “arte mudo” (Charles Chaplin, Serguéi M. Einstein y Fritz Lang).

En nuestro país, de las 244 cintas estrenadas en 1930, solo 23 pertenecían al cine mudo. Fue en noviembre del mismo año, cuando se presentaron los estrenos finales de este cine. Luego de esto, y pesé a que todo pintaba para que el cine nacional se asentara más que nunca, este no terminaba aún de nacer.

A finales de 1930, entre las nuevas expectativas en México y el interés de cineastas extranjeros por el folclor, la sociedad y el ambiente mexicanos, provocaron la llegada de Serguéi M. Eisenstein, un joven soviético, excelente y original creador de cine socialista, con la firme convicción de rodar *¡Que viva México!* (sin sonido), su presencia provocaba indicios de un cine mexicano con gran belleza plástica con causas populares, lejos por fin, del sistema impuesto en el país por Hollywood. Eisenstein creaba cine donde las masas eran las protagonistas, no los actores. *¡Que viva México!* se filmó a lo largo de 1931, sin embargo, rumores llegados al escritor socialista norteamericano Upton Sinclair, (cuya esposa costaba el filme) sobre el despilfarro económico del realizador, hicieron que el escritor ordenara la suspensión del trabajo, quedando inconcluso.

En noviembre de 1931 (mientras Eisenstein continuaba filmando *¡Que viva México!*) comenzó a realizarse *Santa*, “... la piedra inaugural de la industria del cine mexicano” ²⁸.

28. IBIDEM. p 47.

Dirigida por Antonio Moreno, “Filmada del 3 de noviembre de 1931 al 5 de enero de 1932 en los estudios de la Nacional Productora y en locaciones del D.F. (entre ellas, Chimalistac y la plaza Popocatépetl), con un costo de 45 mil pesos. Estrenada el 30 de marzo de 1932 en el cine Palacio (tres semanas). Duración: 81 minutos” 29.

El estreno de *Santa* fue espectacular, pues tres semanas de exhibición en el país era un gran logro.

El mismo año, se creó el primer cine club mexicano, años después su revista sintetizó el inicio formal de la lucha sistemática a favor de un buen cine: procurar la exhibición de buenas películas, implantación del sistema educativo, exhibición de la historia del cine, conferencias de propaganda, creación de ambiente propicio, su fin debía ser social y no lucrativo. La programación del cine club de cintas de Eisenstein, por ejemplo, mostraba la tendencia de sus animadores a la izquierda, que encima, tenía el respaldo de la cultura latina que rechazó la esencia anglosajona que buscaba el éxito monetario, sin embargo, *Santa* sí fue formada para llenar satisfacciones económicas, así se forman dos historias: la de las buenas intenciones y la de la industria mexicana.

En los mismos años, la nueva Compañía Nacional Productora de Películas, con Juan de la Cruz Alarcón al frente, creó su base técnica y financiera, la primera con la venta de acciones y para la segunda obtuvo y puso a su nombre a los estudios México Cine o Chapultepec, que dieron servicio hasta el año 1938, en ellos se realizaron más de treinta filmes, incluyendo el de *Santa*.

Para 1932 el cineasta Jorge Stal, creó los nuevos estudios cinematográficos México Films, sin embargo, en este año solo hubieron seis películas mexicanas, el séptimo arte aún no lograba mostrar convicciones, ni una sola de estas cintas se mantuvo más de una semana en la sala en la que fue estrenada.

Gloriosamente, el siguiente año se produjeron 21 cintas, número sin precedente hasta ese momento, incluso, una de ellas logró permanecer seis semanas en la sala donde se estrenó (*Juárez y Maximiliano*), aumentaron temas urbanos a comparación de los de provincia que se habían tocado ya, hasta el cansancio, sin embargo, no lograron del todo dar esa imagen de modernidad, pues la falta de dinero y algunas fallas en la creación entorpecían la labor de limpiar la imagen de México ya muy percutida gracias a sus ya sabidos años de fuertes riñas... las tradiciones, las costumbres, emergían solo de manera sutil.

Las 21 películas fueron creadas por trece directores, solo ocho mexicanos, entre ellos Manuel R. Ojeda, Guillermo Calles, Jorge Bell, Rubén Navarro y Chano Urueta, este último fue el más prolífico; y realizadas en los estudios de la Nacional Productora, los México Films y los de la Industria Cinematográfica.

El monto necesario para realizar un filme de máximo veinte días era de hasta treinta mil pesos, donde el pago para el actor principal era de hasta mil pesos y el del director de mil quinientos.

A la par, comenzó a cobrar vida el periodismo cinematográfico, parte de la misma industria; los escritores que formaron esta bella labor en estos tiempos, fueron Carlos García Hope, Rafael Bermúdez, Esteban V. Escalante (Hugo de Mar), Roberto Cantú y Carlos Bravo y Fernández, que escribieron para las publicaciones *Filmográfico* y *El cine gráfico*.

1934 fue marcado por sus 25 producciones mexicanas, largometrajes de ficción, que lograron posicionarse al frente de los países que producían cine en castellano, sin embargo, el cine mexicano aún no lograba solidez, cada filme representaba solo un acercamiento sutil. Fernando de Fuentes, por ejemplo, realizó una producción de calidad (*El compadre Mendoza*, 1933), sin embargo, en cuanto al aspecto monetario, surtió mayor efecto *El Tigre de Yautepec* (1933). Si bien De Fuentes, Gabriel Soria y Raphael J. Sevilla, lograron obtener en 1934 una preciada inversión para *Cruz Diablo*, *Chucho el roto* y *Corazón bandolero*, otros debutantes, como Carlos Navarro, Julián S. González, Carlos

Nájera, José Castellot y Manuel G. Gómez, dejaron obras definitivamente carentes, con la escasez notoria que abatía al cine mexicano.

Había poca seriedad en la realización cinematográfica, pues las compañías productoras (16 hasta ese momento) no realizaban la siguiente producción sino hasta que obtenían la mayor cantidad de ganancias posibles a la anterior.

Un articulista escribía en una publicación de *Traspunte*: “*En México hay muchos productores de películas que no se dedican a ello sino por vanidad de ver en cinta un argumento ramplón y cursi que se les ocurrió a ellos mismos, y la crítica no llega a censurar a estos señores como debía...*” ³⁰, obviamente los capitalistas temían arriesgar su dinero en algo tan vistoso, pero con tan poca fortaleza, a causa de la reciente revolución.

Para 1935 la nueva compañía CLASA (Cinematográfica Latinoamericana, S.A.), finaliza la construcción de sus estudios (similares a los hollywoodenses), al tiempo que produce *Vámonos con Pancho Villa*, este filme, junto con *El tesoro de Pancho Villa* trataron de igualar el éxito de Hollywood *¡Viva villa!*, donde invirtieron un millón de pesos. “*La productora realizó los primeros cortos documentales ‘de interés nacional’ ...*” ³¹.

Si bien en este mismo año el gobierno expidió un decreto en donde el federal hacía un compromiso para prestar apoyo a la industria cinematográfica y se crearon tres cintas al hilo (*Rosario, ¿Qué hago con la criatura?*, y *Más allá de la muerte*) producidas por cooperativas, en este sexenio cardenista a través de éstas solo se hicieron unas cuantas cintas más.

30 IBIDEM. p 120.

31 IBIDEM. p 163.

2.1.3 Época de Oro del cine mexicano (1936-1957)

1936 fue el año en el que se temió la desaparición del cine nacional, pues el público de habla hispana, en general, rechazaba las realizaciones mexicanas, sin embargo, *Allá en el Rancho Grande*, la mejor cinta de las 24 realizadas ese año, significó un parteaguas en este sentido, pues mientras la mayoría seguían la línea de madres y esposas abnegadas hasta el hartazgo, este filme hizo la diferencia.

El éxito de *Allá en el Rancho Grande*, melodrama ranchero de Fernando de Fuentes, radicó en la temática, era una película que hablaba de lo que los espectadores querían, de lo nacional, de lo propio, era una película mexicana hablando de México, y fue la primera película (del todo mexicana) que mereció ser subtitulada y exhibida en EUA.

Para el siguiente año (1937) se hicieron 38 películas, en las que se veía un contundente cambio al nacionalismo traído por el éxito de *Allá en el Rancho Grande*. Fue este año en el que la encarnación ya más creíble del macho mexicano debutaría en el cine: Jorge Negrete, sin embargo, en cuanto a las actrices, simplemente no había una sola que pudiera despuntar como se hubiera deseado, era un cine sin estrellas.

Siete fueron los directores debutantes: Adolfo Best Maugard, Ramón Pereda, Antonio Helú, Adela Sequeyro, Guillermo Hernández Gómez, René Cardona y Alejandro Galindo, este último se convertiría en uno de los más prolíferos directores mexicanos.

Ya para 1938, México logró producir 58 películas, veinte más que el año anterior, en este momento el país logró posicionarse al frente del cine en castellano, sin embargo, los temas principales seguían siendo los de nacionalismo y folclor, situación de resultó hartante para los espectadores de ese momento. Aquí surgieron 18 nuevos directores, sin embargo, las producciones estrenadas este año no lograron tener la calidad deseada, a excepción de *Mientras México duerme*, de Alejandro Galindo y *Perjuria* de Salvador Novo.

Sin embargo, y a pesar del aparente despunte, para 1939 únicamente se realizaron 39 películas, 19 menos que el año anterior, era la primera vez en el cine mexicano (sonoro) vivía un franco descenso en la producción. Por otra parte, “... pareció buscarse en ese año

ya no tanto el halago del gusto popular por el folclor como la satisfacción de una clase media nostálgica...” 32

Fue justo gracias a la nostalgia misma que resultó de éxito la cinta de Juan Bustillo de Oro *En tiempos de don Porfirio*; Chano Urueta dirigió *La noche de los mayas* y *Los de abajo*, mientras que otros, con inspiración extranjera, crearon *Papacito Lindo* (Fernando de Fuentes) y *Corazón de niño* (Alejandro Galindo).

Para el año siguiente (1940), fueron 27 las cintas filmadas, doce menos que el año anterior, aquí surgieron tan solo tres éxitos en taquilla: *El charro negro* de Raúl de Anda y dos de Bustillo de Oro, *Al son de la marimba* y *Ahí está el detalle* (que consagrara a nuestro querido *Cantinflas*). Mientras tanto, Vicente Oróná, Fernando Soler y Joselito Rodríguez, debutaron como directores.

Por su parte, 1941 superó en once el número de cintas producidas el año anterior, con 38 filmes (una menos que en 1939). Justo en este año, la 2da Guerra Mundial y el inicio de los roces entre Japón y EUA dejaron un mercado abierto, lleno de posibilidades para llenar el hueco que el país vecino dejaría a causa de atender otras prioridades en cuanto al conflicto armado. Al mismo tiempo, el gobierno del primer año del presidente Manuel Ávila Camacho pintó los primeros trazos para la creación del Banco Cinematográfico, S.A., “... institución única –hasta hoy- en el mundo: en ningún otro país se ha fundado nunca un banco dedicado exclusivamente al cine. El banco, que sustituiría a la Financiera de Películas, S.A., filial del Banco de México, vendría a respaldar las actividades del cine nacional con un crédito de dos millones de pesos amortizables en diez años”.³³

32. García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano Vol. 2. p 89.

33. IBIDEM. p 181.

También, en cima del aliento económico, la calidad fue mejorada, debutando dos de los directores más prolíferos de la década de los cuarenta, Emilio *El Indio* Fernández y Julio Bracho, este último dirigió comedias como *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!*, mientras que el primero dirigió *La isla de la Pasión*. La diversidad de géneros también fue de gran ayuda para la reconstrucción del cine de ésta época (melodrama, aventura y comedia).

Entre otras, se estrenaron *Seda, sangre y sol*, de Fernando A. Rivero, *La isla de la pasión* del “Indio” Fernández, *La vuelta del charro negro* de Raúl de Anda y *Ni sangre ni arena* de Alejandro Galindo.

El 1° de abril se fundó el departamento de supervisión cinematográfica, por consecuencia, el gobierno creó la clasificación cinematográfica en cuatro categorías: a) permitidas para niños, adolescentes y adultos, b) películas permitidas para adolescentes y adultos, c) películas permitidas únicamente para adultos, y d) películas permitidas para adultos en exhibiciones especialmente autorizadas.

Para el segundo año de la década de los cuarentas, México creó 47 cintas, y dio luz a diez nuevos directores, entre ellos Ismael Rodríguez, mientras que de igual forma surgieron nuevos intérpretes que jugarían papeles importantísimos en lo sucesivo: María Félix y Pedro Infante.

En el mismo año, el 14 de abril, se surgió oficialmente el Banco Cinematográfico S.A., creado por Grovas S.A. de C.V., Compañía Productora y Distribuidora de Películas Nacionales. “Esta empresa debía realizar, bajo la gerencia general de Jesús Grovas, un mínimo de veinte películas anuales supervisadas por ‘los seis más famosos productores mexicanos’ (según la propaganda), Bustillo Oro, Miguel Contreras Torres, De Fuentes, De la Serna, Saisó Piquer y Zacarías (a quienes se añadiría Raphael J. Sevilla)” 34.

De igual forma, este año observó al cine de nuestro país crear una cantidad de melodramas, encima de los patriotas y religiosos: maternos, pintorescos, infantiles, taurinos...

34. IBIDEM. p 237.

Por su parte, 1943 fue testigo de que el cine mexicano había alcanzado el estatus de una industria en forma, con sus 70 creaciones (23 más que 1942), hacer un cambio en las temáticas había funcionado, estaban más adecuados a las necesidades populares, se formó una sensación de pertenencia en el espectador al mostrarle situaciones más en orden de su forma de vida. El Banco cinematográfico por supuesto que tenía que ver con el triunfo, junto con el apoyo de celuloide por parte de Estados Unidos.

Digamos que este fue el año en el que los directores con mayor ambición decidieron hacer mayores esfuerzos en sus obras, Fernando de Fuentes, por ejemplo, creó *Doña Bárbara*, Miguel Contreras Torres, *La vida inútil de Pito Pérez*, Miguel Zacarías, *Una carta de amor* y Juan Bustillo Oro, *México de mis recuerdos*, consideradas grandes obras. Alejandro Galindo realizó *Tribunal de justicia* y Gilberto Martínez Solares, *El globo de Cantolla*. De igual forma los novatos Julio Bracho y Emilio Fernández se lucieron en sus realizaciones, Bracho con *Distinto amanecer* (considerada su mejor cinta), *El "Indio"* Fernández se reveló con *Flor silvestre* y *María Candelaria*, estas últimas fueron las cintas para las que se creó un grupo de calidad constituido por el mismo Fernández, el argumentista Mauricio Magdaleno, el fotógrafo Gabriel Figueroa y los actores Pedro Armendáriz y la importada de Hollywood, Dolores del Río.

Ya para 1944, mientras la Segunda Guerra Mundial continuaba, el cine mexicano seguía beneficiándose de la situación, este año se lograron 74 cintas, un número al que no se había llegado antes, sin embargo, la calidad no fue la misma que en el año anterior, pese a que Emilio Fernández utilizara el mismo equipo que en sus excelentes realizaciones del año anterior, para hacer *Las abandonadas* y *Bugambilia*, no lograron la importancia de las de 1943. Julio Bracho, por ejemplo, realizó *Crepúsculo*, donde a pesar de ser su película con mayores expectativas, mostró sus propias limitaciones. Emilio García Riera nos comparte las que se pueden considerar como las mejores realizaciones de este año: *La barranca*, del debutante Roberto Gavaldón y *La hora de la verdad* de Norman Foster.

"... se cuenta... con realidades tan efectivas como Cantinflas, actor cómico de primerísimo orden; Dolores del Río, maravillosa actriz dramática; Fernando Soler, excelente actor de

carácter, María Félix, asombrosa belleza de indudable personalidad, Mapy Cortés, deliciosa intérprete del género frívolo; José Cibrián, quien pese a su juventud ha demostrado ya una versatilidad muy prometedora, y Jorge Negrete, insustituible charro cantor” 35.

Sin embargo, es en 1955 que el conflicto armado que había favorecido al cine mexicano termina, y por ello comienzan las inquietudes de los realizadores de nuestro país y por supuesto, el miedo a que sobretodo EUA, volviera a tomar las riendas de la industria, como lo había hecho ya, en años anteriores. Sin embargo, sorprendentemente el país produjo 82 cintas, muchas más que en cualquier año.

Entre ellas, lograron destacar *Canaina* de Juan Bustillo Oro, uno de sus filmes más ambiciosos, Ismael Rodríguez se lució con *Cuando lloran los valientes*, Julio Bracho siguió en el camino impactando a los espectadores con *El monje blanco* y *Cantaclaro*; Fernández por su parte, realizó *La perla*, una coproducción norteamericana y mexicana, con excelente proyección internacional.

Pero para desgracia de la cinematografía nacional, 1946 se tradujo políticamente en una baja en los costos de producción, entre los realizadores que se vieron más afectados fueron Miguel Contreras Torres, Juan Bustillo de Oro y Miguel Zacarías. Buñuel, de igual manera tuvo que enfrentar dificultades en su primer trabajo mexicano (*En el viejo Tampico*, y después en *Gran Casino*).

Este mismo año las producciones sobresalientes fueron *Enamora* de Emilio Fernández, *Los tres García* y *Vuelven los García* de Ismael Rodríguez, *Su última aventura* de Gilberto Martínez Solares y *La otra*, de Roberto Gavaldón.

Un año más tarde, durante la presidencia de Miguel Alemán, el desarrollo (económico) de México se tradujo en una población acrecentada en la urbe, y a su vez, en la extensión del

35 García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. Vol. 3, p 113.*

mundo arrabalero, lo que no tardó en reflejarse en el cine, en el año se produjeron once películas en torno a este ambiente, en donde siete de ellas giraban alrededor de una cabaretera. Si bien las películas con temática cómica (18), ranchera o folclórica (14) y melodramas (13) dominaron la producción este año, la sazón de la época fue bien marcado con cintas como *La bien pagada*, *Pecadora*, *Ángel o demonio*, *Señora tentación*, *Cortesana*, *La hermana impura* y *La sin ventura*. Para realizar cine de este tipo, por supuesto no había necesidad de nuevos directores.

Fueron consideradas las mejores cintas *Río Escondido* de Emilio Fernández y *Nosotros los pobres* y *Los huastecos* de Ismael Rodríguez, mientras tanto, Julio Bracho realizó *Rosenda*.

Para fortuna del cine en nuestro país, el siguiente año (1948) lograron realizarse 81 películas... “pero lo que podía parecer un espectacular boom similar al de 1938 o al de 1943 no impedía que se hablara de crisis, como ya era obligatorio. La pérdida relativa de mercados, invadidos al fin de la guerra por películas de muy diversas procedencias, y la tendencia inflacionaria de los costos eran a simple vista las principales causas de esa situación. El dato de que se produjeran en un solo año 81 películas no era muy indicativo; lo era mucho más el que esas cintas fueran en su gran mayoría bastante menos ambiciosas que las hechas en 1943 o en 1945” 36.

Las películas más sobresalientes en este año fueron *Una familia de tantas* de Alejandro Galindo (quien en el mismo año también hizo *Esquina bajan*, y *Hay lugar para dos*), *Pueblerina* de Emilio Fernández y *El dolor de los hijos* de Miguel Zacarías.

En 1949, México realizó 108 cintas, 27 más que el año anterior. Hubo algunas películas con algún interés, fueron justamente las cintas marcadas por estilos característicos de sus realizadores, *La malquerida*, de Emilio Fernández, *La oveja negra*, de Ismael Rodríguez, *Cuatro contra el mundo* y *Confidencias de un ruletero* de Alejandro Galindo. Un bloque genérico firme fue el ranchero, del que se realizaron aproximadamente 25 películas, mientras que las tocantes al tema del cabaret fueron más de 30.

36. García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano Vol. 4.

Al siguiente año, Luis Buñuel realizó la película *Los olvidados* (representante de la calidad en este momento), el filme en castellano más importante creado hasta entonces, a la par, el cine de nuestro país creció, y aumentó a 123 películas a lo largo del año. Esta cantidad se llenó de cintas baratas por lógica, no todo fue malo, igualmente hubo intentos de hacer algo fuera de lo cotidiano: *Doña Perfecta*, de Alejandro Galindo, *Un día sin vida*, *Islas Marías*, *Víctimas del pecado* y *Siempre tuya*, de Emilio Fernández, *Sobre las olas*, de Ismael Rodríguez, *El hombre sin rostro* y *La loca de la casa*, de Juan Bustillo Oro, *Por la puerta falsa* y *Crimen y castigo*, de Fernando de Fuentes, *Tierra baja*, de Miguel Zacarías, *Rosaura Castro*, *En la palma de tu mano* y *Deseada*, de Roberto Gavaldón, *Sensualidad*, de Alberto Gout, *Muchachas de uniforme*, de Alfredo B. Crevenna, *El gavilán pollero* y *Amar fue su pecado*, del debutante Rogelio A. González, y el documental *Memorias de un mexicano*, de Carmen Toscano, intentando todos realizar algo distinto.

De las realizaciones poco ambiciosas estuvieron *¡Ay amor... cómo me has puesto!*, de Gilberto Martínez Solares y *El suavecito*, de Fernando Méndez. Entre las cintas del año, 40 (de bajos fondos) hablaron de cabareteras, mostrando un género ya agotado; sin embargo, tres cintas con títulos marcados con la música de moda, mostraron el comienzo de un nuevo atractivo para los espectadores (*Al son del mambo*, *La reina del mambo* y *Una gallega baila mambo*).

No obstante, en 1951 el número de películas bajó a 101, junto a esta decadencia, ninguna cinta resultó especial o sobresaliente, Emilio Fernández no logró mucho con su *Bienamada*, tampoco con *Acapulco* y *El mar y tú*; Julio Bracho por su parte, realizó un par de melodramas sin gran triunfo, *Paraíso robado* y *La ausente*; por lo que respecta a Roberto Gavaldón, con *La noche avanza* logró una de sus mejores películas, pero no hubo más.

Algunos “taquillazos” con fines comerciales con Pedro Infante, fueron: *ATM* y secuela, de Ismael Rodríguez; *Necesito dinero* y *Ahí viene Martín Corona* y secuela, de Miguel Zacarías; dos comedias con Tin-Tan: *El revoltoso* y *El ceniciento*; las aceptables de Miguel M. Delgado, *Cárcel de mujeres* y *Ella y yo*; así como *Mi esposa* y *La otra* de Alfredo B.

Crevenna. Todas eran cintas que mostraban solvencia técnica pero ningún cambio en la temática.

Las cintas consideradas como las mejores del año fueron *En la palma de tu mano* de Roberto Gavaldón, *Paraíso robado* de Julio Bracho y *Doña perfecta* de Alejandro Galindo.

Ya para 1952 fueron producidas igual que en 1951, 101 cintas, como directores debutantes surgieron el prolífero Rafael Baledón, el editor Rafael Portillo y el escritor Luis Spota.

Por su parte, Emilio Fernández dirigió *Cuando levanta la niebla*; Ismael Rodríguez, *Dos tipos de cuidado*; Rogelio A. González, *Tal para cual*, *Un rincón cerca del cielo* y su secuela: *Ahora soy rico*. En este año tan decadente, despuntaron con facilidad tres buenas cintas de Buñuel: *El bruto*, *Robinson Crusoe* y la excelente *Él*.

Mientras tanto, *El rebozo de la soledad* de Roberto Gavaldón, *Subida al cielo* de Luis Buñuel y *Mi esposa y la otra* de Alfredo B. Crevenna fueron consideradas las mejores cintas del año.

Mientras que en el 1953 fueron *El niño y la niebla*, de Roberto Gavaldón, *Pepe el Toro* de Ismael Rodríguez (secuela de *Nosotros los pobres y ustedes los ricos*) y *Un divorcio* de Emilio Gómez Muriel.

Posteriormente, 1954 pintaba al alza con 121 películas, hasta ese momento dos menos que el record establecido en 1950.

Claro, la clase media exigía que se eliminara del cine tanto vicio, lo que se vio reflejado en realizaciones más tranquilas en ese sentido, lo menos arrabalero posible; de pronto el cine se inundó de catrines e hijos que tenían que sentar cabeza. Los temas de treinta realizaciones fueron comedias, cha cha cha, y súper mercados que se colaron velozmente en las producciones.

Un extraño en la escalera de Tulio Demicheli consagró al ideal femenino con Silvia Pinal; *El joven Juárez* de Emilio Gómez Muriel fue un marcado ejemplo del cine histórico.

Algunas otras realizaciones menos afortunadas, fueron *Historia de un abrigo de Mink* de Gómez Muriel, *La rebelión de los colgados* de Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna; *María la Voz* de Julio Bracho y *Mañana serán mujeres* de Alejandro Galindo, *Sombra verde* y *De carne somos* de Roberto Gavaldón, *El río y la muerte* de Luis Buñuel. *Los Fernández de Peralvillo* de Alejandro Galindo fue considerada la mejor película del año.

Tres años más tarde, en 1957 (año en el que muere tanto Pedro Infante como el Cine de Oro mexicano), México aumentó la producción a 104 películas, sin embargo eso no detuvo el decaimiento del cine nacional: “*La producción del año resultó floja (Luis Buñuel, Emilio Fernández y Julio Bracho no filmaron) y bastante paradójica: las películas más ambiciosas no fueron las mejores*” 37.

Sin embargo, pueden rescatarse algunas bondades de cintas baratas y en blanco y negro como *El vampiro*, de Fernando de Méndez, *Manos arriba* de Alejandro Galindo, *Viaje a la Luna* de Fernando Cortés, las tres de Roberto Gavaldón sobre Heraclio Bernal, *Misterios de la magia* de Miguel M. Delgado, *La mujer marcada* de Miguel Morayta, *Las tres pelonas* de René Cardona, *El misterio del látigo negro* de Vicente Oróná y *Cabaret trágico* de Alfonso Corona Blake.

En cuanto a las de presupuesto medio resultan rescatables dos en blanco y negro, *Desnúdate Lucrecia*, una comedia de Tulio Demicheli, y *El Boxeador* de Gilberto Gascón, quien fuera el único debutante en este año; así como un par a colores, *La torre de marfil*, de Corona Blake, y *Así era Pancho Villa*, de Ismael Rodríguez. Las que tenían mayores expectativas no resultaron aceptables, tanto *Manicomio*, una cinta en blanco y negro de José Díaz Morales como otras a color, *El caso de una adolescente*, de Emilio Gómez Muriel y *Pulgarcito* de René Cardona. En tanto la película más cara del año, por mucho del resto, *Flor de Mayo*, de Gavaldón, fue un enorme fracaso en taquilla.

37. García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano Vol. 9.* p 9.

2.1.4 Década de los 60s

Ya en 1960 se realizaron 114 películas a color divididas en cuatro bloques: 23 comedias rancheras, 22 cómicas, 22 westerns, trece melodramas y cuatro de horror.

Buñuel realizó *La joven*, una excelente cinta, Gilberto Gascón *La carcel de Cananea*, Miguel Zacarías aumentó la lista de súper producciones dedicadas al ensalzamiento de la revolución con *Juana Gallo*, Alfonso Corona Blake realizó *El pecado de una madre*, y Mauricio de la Serna, *Rumbo a Brasilia*. *Teresa* de Alfredo B. Crevenna y *Mañana serán hombres*, de Alejandro Galindo tenían cierta similitud en sus propuestas para regañar a la juventud, mientras que, por el mismo sendero, *Los jóvenes* de Luis Alcoriza (único debutante “industrial” del año) dejó ver su talento.

El Siete copas, de Roberto Gavaldón, sobresalió en el cine ranchero, junto con *El Buena Suerte* y, sobre todo, con *El jinete negro*, de Rogelio A. González. Federico Curiel mostró sus capacidades con *Cazadores de cabezas*, *Secuestro en Acapulco* y *Neutrón contra el doctor Caronte*, y Rafael Baledón las suyas con *Frankenstein*, mientras tanto, Julio Bracho dirigió la ambiciosa cinta *La sombra del caudillo*.

Pesé a ello, para 1961, la disminución en el número de producciones mostraba claramente la crisis en la que el cine nacional se encontraba, pues se realizaron 74 cintas (14 de ellas a colores), la producción regular no había sido nunca tan escasa y de baja calidad.

La comedia ranchera se vio disminuida con 6 cintas a comparación de las 23 del año anterior, las películas “de cómico” se redujeron a la mitad igualmente a comparación del año precedente (11), lo mismo pasó con los westerns, ahora eran 13, los melodramas 14. Sin embargo, hubo una novedad, el cine de luchadores, del que surgieron 11 filmes. Las películas que significaron “un aliento” para el cine de este momento, por ambiciosas, fueron aquellas que presentaron en común el medio rural o provinciano: *Los hermanos Del Hierro* y *Ánimas Trujano* de Ismael Rodríguez, *Rosa Blanca* de Roberto Gavaldón, *Tlayucan* de Luis Alcoriza, *Cielo Rojo* de Gilberto Gascón, y *El tejedor de milagros* del debutante Francisco del Villar.

Dos cintas menos ambiciosas se salvaron de la mediocridad general: *Se alquila marido*, de Miguel M. Delgado y *La última lucha*, de Tito Davison, sin embargo, por mucho, la mejor cinta del año fue la excelente *Viridiana*, de Luis Buñuel, haciéndole segunda *En el balcón vacío*, de Jomí García Ascot, una cinta independiente al igual que *Volatín*, el primer largometraje de Sergio Véjar, y *La muerte y el crimen*, de Alejandro Galindo.

A causa de esta crisis, en 1962, a falta de capital, los productores optaron por el cine más económico, sin riesgos. En total, se hicieron 81 películas, solo siete más que el año anterior, con 20 westerns y aventuras rancheras, aproximadamente 13 melodramas, una docena correspondientes al género “de cómico”, una docena más de comedias del tipo ranchero, y una decena de cintas de horror y luchadores enmascarados.

Ruletero a toda marcha, de Rafael Baledón, es de las pocas rescatables de entre la mediocre producción de este año, nos dice Emilio García Riera, quien también consideró provechosa *La bandida*, de Roberto Rodríguez. Por otro lado, Sergio Véjar, uno de los debutantes del año, realizó *Los signos del zodiaco* sin gran éxito, Roberto Gavaldón, *Días de Otoño* y Julio Bracho una que bien se puede omitir, *Corazón de niño*.

Las mejores películas del año, fueron, por mucho, *Tiburoneros*, de Luis Alcoriza, y la increíble *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel.

El siguiente año (1963) se realizaron 86 cintas, solo cinco más que el año anterior, unos 25 melodramas, 23 de aventura, cinco que mezclaba a los luchadores con el horror, diez comedias rancheras, siete comedias musicales... Luis Alcoriza realizó *Amor y sexo*, Ismael Rodríguez, *El hombre de papel*, Juan Bustillo de Oro realizó una segunda versión de *México de mis recuerdos*, también estuvo *Cri-cri el grillito cantor*, de Tito Davison y *La vida de Pedro Infante*, de Miguel Zacarías y *Así era Pedro Infante*, de Ismael Rodríguez. En cuanto al género “de cómico” estuvo *El bracero del año*, de Rafael Baledón.

Fue en este mismo año en que fue fundado el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), la primera escuela seria de cine en México.

“Dentro de la Universidad el movimiento cinematográfico se inició en 1954 cuando un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Arquitectura y de la Escuela Nacional de Economía organizaron el primer cineclub universitario”. 38 -(De un folleto editado en 1971 por el propio CUEC).

Unido a este interés de la UNAM por el cine, y gracias a la iniciativa de Manuel González Casanova, hermano menor de Pablo (futuro rector de la UNAM) y Henríque, figuras importantes de la vida universitaria y cultural, a partir del mes de junio se iniciaron los cursos en la institución.

El año que le sucedió (1964), se hicieron 112 películas, 26 más que el año anterior, y la convocatoria al I Concurso de Cine Experimental (creado para la obtención de directores, productores, guionistas y actores que el hermetismo del monopolio del sindicato no permitía) ayudó por mucho a llegar a esta cifra, incluyendo a los medimétrajes *Simón del Desierto*, de Luis Buñuel, y *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, que ganó el primer premio del concurso. La producción de este año se compuso más o menos de la siguiente manera: 9 comedias, 33 melodramas urbanos, 11 comedias rancheras, 11 de aventuras rancheras, 17 westerns, 10 “de cómicos” y 11 de enmascarados.

En cuanto a los directores debutantes estuvieron Carlos Enrique Taboada, con *La recta final*, Servando González con *Viento negro*, Alberto Mariscal, con *El pícaro* y Ramón Obón con *Cien gritos de terror*. Algunas de las cintas ambiciosas fueron *El gallo de oro*, de Roberto Gavaldón, *Guadalajara en verano*, de Julio Bracho, *El niño y el muro*, de Ismael Rodríguez y *Viento negro* y *Tarahumara* de Luis Alcoriza, además, realizó también *El gangster*. *Simón del desierto*, de Buñuel hizo un buen papel en festivales internacionales.

Pudieron salvarse de la burla *Escuela para solteras* y *Los cuatro Juanes*, ambas de Miguel Zacarías, *Los tales por cuales*, de Gilberto Martínez Solares, *El Piporro* y *El alazán*, y *el Rosillo* de René Cardona.

38. García Riera, Emilio. Vol. 11. p 253.

Posteriormente, 1965 presencié doce películas en el I Concurso Experimental, de las cuales destacó *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez.

Este mismo año debutaron Arturo Ripstein, con *Tiempo de morir* e Ícaro Cisneros con la comedia *Tirando a gol*. Se realizaron 97 cintas, a diferencia de las 112 del año pasado, que contemplaban aproximadamente 20 westerns, 23 comedias, 20 películas de aventura, 11 melodramas, y cintas “de cómico”, con solo 17 rancheras, entre ellas dos comedias: *Los tres salvajes*, de Gilberto Martínez Solares, y *Los dos rivales*, de Miguel Zacarías. Algunas no tan agraciadas fueron las comedias *Despedida de solera*, de Julián Soler, y *Cuernavaca en primavera* de Julio Bracho, *Esta noche no* y *¿Qué haremos con papá?* de Rafael Baledón, *El mal* de Gilberto Gazcón, *Los cuervos están de luto* de Francisco del Villar, *La Valentina* de Rogelio A. González, y *El proceso de Cristo* de Julio Bracho.

Ya para 1966 se produjeron 98 largometrajes, con más películas a color, y debutaron como directores Carlos Velo con *Pedro Páramo*, José Bolaños con *La soldadera*, Alfredo Zacarías con *Ven a cantar conmigo*, Fernando Orozco con *Réquiem por un canalla*, y Juan de Orduña con *Despedida de casada*, con series debutaron Juan Ibañez con *Los caifanes* y José María Fernández Unsaín con *El mundo loco de los jóvenes*, Manuel Zeceña Diéguez con *Amor en las nubes*, en dos cintas independientes, Raúl Fernández con *La cucarachita*, y José Elías Moreno con *Una noche bajo la tormenta*.

Entre los westerns de interés estuvieron *El silencioso* de Alberto Mariscal, y *Alma grande en el desierto* de Rogelio A. González; mientras que en la farsa cómica estuvo *El pistolero desconocido* de Miguel M. Delgado. También la revolución estuvo presente en varias cintas, como *La soldadera*, de Bolaños y *Pedro Páramo* de Carlos Velo, aunque el filme revolucionario más ambicioso del año resultó frustrante, pues Emilio Fernández intentó en vano un retorno al éxito con *Un dorado de Pancho Villa*; Servando González tampoco logró total calidad con *El escapulario*.

Por otra parte, la temática erótica se mostró con películas como *Damiana y los hombres* de Julio Bracho, y *Domingo Salvaje* de Francisco del Villar, este último también filmó con tono turístico *Los ángeles de Puebla*. En cuanto al mundo cosmopolita, lo más acertado

fue *Estrategia de matrimonio*, de Alberto Gout, *Don Juan 67*, de Carlos Velo y *Los caifanes* (mejor película del año), un filme de Juan Ibañez, que triunfó en taquilla y confirmó que en los espectadores había un verdadero interés por el nuevo cine mexicano, que ya había confirmado, sobre todo, *Viento distante*, producto del I Concurso de Cine Experimental, que se mantuvo 21 semanas en cartelera.

Para marzo de este mismo año, se notificó la organización del II Concurso de Cine Experimental.

Posteriormente, en 1967 se hicieron 93 largometrajes, siete de ellos para el II Concurso Experimental, este año todo el cine profesional fue filmado en colores, debutaron dos de los realizadores del I concurso de cine experimental, Alberto Isaac, con *Las visitaciones del diablo*, y Juan Guerrero con *Mariana*, y tres más que ya habían hecho cine, Federico Curiel con *María Isabel*, Raúl de Anda, Jr. con *Persíguelas y alcánzalas*, y José María Fernández Unsaín, con *Un largo viaje hacia la muerte*, mientras tanto, Abel Salazar debutó como director con *Los adolescentes*.

Algunas obras interesantes fueron *Juego de mentiras* de Burns, *Arruza* de Boetticher, *Hasta el viento tiene miedo* de Carlos Enrique Taboada, *El caudillo* y *La Chamuscada* de Alberto Mariscal, *Cinco de chocolate y uno de fresa* de Carlos Velo, *Corona de lágrimas* de Alejandro Galindo, y *Corazón salvaje* de Tito Davison.

Y fue en este mismo año en el que Miguel Zacarías vio suspendida su cinta *El pecado de Adán*, por sus ya acostumbradas versiones distintas para México y el extranjero, algunas con más desnudos que otras.

“Sin embargo, el mayor número de frustraciones fue provocado en el año por el II Concurso de Cine Experimental, que fue convocado con gran tardanza y tuvo resultados mucho más pobres que los del primero. De las muchas películas proyectadas para el segundo concurso... solo se filmaron siete...” 39.

Después de esta frustración, en definitiva, tanto los Juegos Olímpicos de 1968, cuya sede sería nuestro país, como el movimiento estudiantil, marcarían el cine nacional, con cintas como *Olimpiada de México* de Alberto Isaac y *El grito*, un documental independiente de producción universitaria, de Leobardo López Aretche (debutante).

Este año se filmaron 103 películas; *La manzana de la discordia* de Felipe Cazals, fue la película más interesante en todo el año, mientras que no se puede decir lo mismo de *Los recuerdos del porvenir* de Arturo Ripstein ni de *Narda o el verano* de Juan Guerrero, ni de *Patsy mi amor* de Manuel Michel (debutante).

Debutaron también Miguel Ángel Mendoza, con *Un toro me llama* y Tito Novaro y Jorge Fons, que dirigieron *Trampas de amor*.

2.1.5 Década de los 70s

Luego de esto, 1970 vio nacer 95 cintas, junto con los debutantes Mauricio Walerstein (*Las reglas del juego*), José Estrada (*Para servir a usted*), Julio Almada (*Furias bajo el cielo*), Alberto Bojórquez (*Los meses y los días*), José Delfos (*Chico Ramos*), Guillermo Murray (*Una vez, un hombre*), Alfredo Joskowicz (*Crates*), Toni Sbert (*sin salida*), Fernando Durán (*Los perturbados*), José Agustín (*Ya sé quién eres*), Salomón Laiter (*Las puertas del paraíso*), Julián Pastor (*La justicia tiene doce años*), Paul Leduc (*Reed México Insurgente*), Tin Tan (*El capitán Mantarraya*), y Federico Weingartshofer (*Quizá siempre sí me muera*).

La producción de este año se compuso de *La fuerza inútil*, *El negocio del odio*, *El arte de engañar* y *El deseo de otoño*, de Carlos Enrique Taboada, el western *Arde baby arde* de José Bolaños, la bien realizada *Kalimán el hombre increíble* de Alberto Mariscal, *Reed México* de Paul Leduc, *La Generala* de Juan Ibañez, y *Sucedió en Jalisco* de Raúl de Anda.

Para 1971 se hicieron 88 cintas, y los nuevos directores fueron: Rafael Corkidi (*Ángeles y querubines*), Rodolfo de Anda (*Indio*), Juan López Moctezuma (*La mansión de la locura*), José Gálvez (*Azul*), Rubén Broido (*Vals sin fin*), Carlos González Morantes (*Tómalo como quieras*), Julio Castillo (*Apolinar*) y Pancho Córdova (*Los destrampados*), José Luis Ibañez

(*Victoria y Las cautivas*) Sergio Olhovich (*Muñeca reina*), y Juan Manuel Torres (*Diamantes, oro y amor*).

También Jaime Humberto Hermosillo realizó *La verdadera vocación de Magdalena* y Carlos Lozano *Dana, Nadie te querrá como yo*. Una cinta con marcados tintes de renovación fue *Mecánica Nacional*, de Luis Alcoriza (en ese momento considerado por muchos el más veterano entre los nuevos directores), que se mantuvo 39 semanas en su estreno, *El muro del silencio*, también de Alcoriza, 21 semanas, *Los cachorros* de Jorge Fons, veinte semanas, *Los días del amor* de Alberto Isaac, 14 semanas, *El jardín de tía Isabel* de Felipe Cazals, doce, y una nueva versión de *María*, de Tito Davison, 14.

Otras películas realizadas en el año fueron *El jardín de la tía Isabel* de Cazals y *Doña macabra* de Roberto Gavaldón. Los dos largometrajes universitarios del año fueron *El cambio* de Alfredo Joskowicz y *Tómalo como quieras* de Carlos González Morantes.

Mientras tanto, *Las puertas del paraíso*, de Salomón Laiter, junto con *El águila descalza* de Alfonso Arau, y *Tú, yo y nosotros* de Jorge Fons, fueron consideradas las mejores cintas del año.

En 1972 solo hubo dos casos que mostraron interés en calidad: *Don Quijote cabalga de nuevo* de Roberto Gavaldón y *Cuando quiero llorar no lloro* de Mauricio Walerstein. Por su parte, entre las creaciones documentales estuvieron René Rebetez, con *La magia*, Eduardo Maldonado, con *Reflexiones*, y José Barberena, con *En Almoloya de Juárez*; y en las creaciones de ficción Rubén Moreno Verduzco, con *Todo en el juego*.

Los debutantes del año fueron Jaime Jiménez Pons y Aldo Monti, con *Aventuras del Santo*, y Juan Andrés Bueno, con *Mulato*. Por su parte, *El principio* de Gonzalo Martínez, logró mantenerse 21 semanas en su estreno, otras taquilleras fueron *Fé, esperanza y caridad* de Jorge Fons, y *El castillo de la pureza* (18 semanas en cartelera, considerada la mejor película hasta ese momento), de Arturo Ripstein; también *El rincón de las vírgenes* de Alberto Isaac y *El profeta Mimí* de José Estrada, resultaron importantes, no así *El señor de Osanto* de Jaime Humberto Hermosillo y *Aquellos años* de Felipe Cazals. Por otra parte,

Jorge Fons realizó *Cinco mil dólares de recompensa* y Alejandro Jodorowsky, *La montaña sagrada*.

Sin embargo, 1973 presencié 71 películas, 19 menos que el año anterior; se hicieron *Los que viven donde sopla el viento suave*, documental de Felipe Cazals, *El encuentro de un hombre solo* de Sergio Olhovich, *El santo oficio* de Arturo Ripstein, *El amor tiene cara de mujer* de Tito Davison, *Las víboras cambian de piel* de René Cardona, *Celestina* de Miguel Sabido (único director debutante del año), *Satánico pandemónium*, producida por Jorge Barragán y dirigida por Gilberto Martínez Solares, *El hombre desnudo* de Rogelio A. González, *El tigre de Santa Julia* de Arturo Martínez, *El santo oficio* (una de las mejores cintas del año), de Arturo Ripstein, *Calzonzin inspector* de Alfonso Arau, *El encuentro de un hombre solo* de Olhovich, *La choca*, interesante cinta de Emilio Fernández, *En busca de un muro* de Julio Bracho, *El juicio* de Martín Cortés y *Ante el cadáver de un líder* de Alejandro Galindo.

Algunas interesantes fueron *El perro y la calentura* (producida por la UNAM), de Raúl Kamffer y *Juan Pérez Jolote* de Archibaldo Burns, no así *Derrota* de Carlos González Morantes. También Gustavo Alatriste realizó *Victorino*, *Entre violetas* y *Los privilegiados*.

El principio de Gonzalo Martínez, *El cambio* de Alfredo Joskowics, y *Fe, esperanza y caridad* de Jorge Fons, fueron consideradas las mejores cintas del año.

El siguiente año (1974) se crea en México la Cineteca Nacional, y se funda la Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine).

En este mismo año, México produjo 67 largometrajes, de entre ellos *Tívoli* de Alberto Isaac, *El cumpleaños del perro* de Jaime Humberto Hermosillo, *La casa del sur* de Sergio Olhovich, *La venida del rey Olmos* de Julián Pastor, *La otra virginidad* de Juan Manuel Torres, *Meridiano 100* de Alfredo Joskowics, y *Apuntes* de Ariel Zúñiga, *Chihuahua, un pueblo en la lucha*, documental de Trinidad Langarica, Armando Lazo, Abel Sánchez y Ángel Madrigal, *Descenso del país de la noche* de Alfredo Gurrola, *De todos modos Juan te llamas* de Marcela Fernández Violante, *Presagio* de Luis Alcoriza, *Auáandar Anapu* de

Rafael Corkidi, *La lucha con la pantera* de Alberto Bojórques, *La bestia acorralada* de Alberto Mariscal, *El valle de los miserables*, un éxito de René Cardona, Jr., *El albañil* de José Estrada, *La ley del monte* de Simón Blanco, la comedia *Yo amo, tu amas, nosotros...* de Rafael Baledón, la cinta de horror *Más negro que la noche* de Carlos Enrique Taboada, el melodrama *Un amor extraño* de Tito Davison, y la erótica *La india* de Rogelio A. González.

Como mejores películas, fueron consideradas *La choca* de Emilio Fernández, *La otra virginidad* de Juan Manuel Torres, y *Presagio* de Luis Alcoriza.

Para 1975 el estado funda el Centro de Capacitación Cinematográfica, con excelentes instalaciones frente a la Cineteca Nacional, con Carlos Velo como su director. Así también, Conacine uno y Conacine dos, filiales de Conacine, con el objetivo de hacer cine de menores costos.

De las 60 cintas elaboradas en este año, dos exaltadas fueron *Canoa* y *El apando* de Felipe Cazals y *La pasión según Berenice* de Humberto Hermosillo, otras no tan acertadas fueron *Chin Chin el teporocho* de Gabriel Retes, *La vida cambia* de Juan Manuel Torres, y *El esperado amor desesperado* de Julián Pastor, entre otras más se encuentran *Actas de Marusia*, del chileno Miguel Littín, *Foxtrot* de Arturo Ripstein, *Maten al león* de José Estrada, *Las fuerzas vivas* de Luis Alcoriza, y *Longitud de guerra* de Gonzalo Martínez, *Coronación*, cinta sin pena ni gloria de Sergio Olhovich, *Supervivientes de los Andes* de René Cardona (padre e hijo), la comedia *Tiempo y destiempo* de Rafael Baledón, *El hombre de los hongos* de Roberto Gavaldón, *Zona roja* de Emilio Fernández, y *Espejismo de la ciudad* de Julio Bracho, *Somos del otro Laredo*, western de Ismael Rodríguez, *Hermanos del viento*, otro western de Alberto Bojórquez, *Chicano*, del debutante Jaime Casillas, *Deportados* de Arturo Martínez, y *Los desarraigados* de Rubén Galindo.

Aproximadamente la mitad de las producciones de este año consistieron en melodramas, entre las cintas de horror estuvo *Alucarda* de Juan López Moctezuma. Archivaldo Burns realizó la no muy aplaudida *El reventón*, Rafael Montero (con apoyo de la UNAM, por

medio del CUEC) realizó *El infierno tan temido*, Eduardo Maldonado, el buen documental *Una y otra vez*; Gustavo Alatríste, *México, México, ra, ra, ra*; y Jaime Casillas, *Chicano*.

Un año más tarde, 1976, fue el último en el que el estado a través del Banco Nacional Cinematográfico intervino en el desarrollo de la industria...

Este sexenio significó por primera vez, pese a la censura, que los personajes del cine mexicano no fueran los mismos: el típico macho mandón, el padre autoritario, la madre que no podía derrumbarse, el joven al que se puede regañar fácilmente... estos personajes no recobrarían jamás la fortaleza que tuvieron antes.

Fue en este año donde se produjeron 61 largometrajes, entre ellos: *Una noche embarazosa*, del italiano Lando Buzzanca, el increíble documental *Lecumberri* de Arturo Ripstein, *Etnocidio*, otro documental de Paul Leduc, algunas realizaciones de novatos, como *Tango* de Víctor Kurí, *Crónica íntima* de Claudio Isaac, *Cuando Pizarro, Cortés y Orellana eran amigos*, de Gilberto Macedo, y *Viaje por una larga noche* de Adrián Palomeque.

Los albañiles de Jorge Fons, y *Las Poquianchis* de Felipe Cazals, fueron dos de las mejores cintas ese año; por otra parte, también se realizaron *Mina, viento y libertad*, del vasco Antonio Eceiza.

En cuanto a los debutantes, surgieron con más pena que gloria Jomí García Ascot con *El viaje*, y Giovanni Korporaal con *El diabólico*. Fueron de mayor predilección *Raíces de sangre* del chicano Jesús Salvador Treviño, *Mil caminos tiene la muerte* de Rafael Villaseñor Kurí, *Fantoche* de Jorge de la Rosa y sobretodo, *Cascabel* de Raúl Araiza.

“Junto con Las Poquianchis, Los albañiles y la impresionante Cascabel, debe figurar entre las mejores películas del año Matinée, de Jaime Humberto Hermosillo; más merecen elogios que reparos, a mi juicio, Lo mejor de Teresa, de Alberto Bojórquez, y Nuevo Mundo, de Gabriel Retes, y por lo menos respeto los buenos empeños puestos en Cuartelazo, de Alberto Isaac, El mar, de Juan Manuel Torres, Pedro Páramo, de José Bolaños, Pafnucio santo, de Rafael Corkidi, y Cananea, de Marcela López Violante.” 40.

La pasión según Berenice, de Jaime Humberto Hermosillo, *Cuartelazo*, de Alberto Isaac, y *Longitud de guerra*, de Gonzalo Martínez, fueron las mejores películas del año.

Ya para 1977, el gobierno de José López Portillo eliminó por completo el Banco Nacional Cinematográfico, mismo año que presenció la jefatura de Margarita López Portillo (hermana del primer mandatario) en el cine mexicano, al tomar posesión del cargo directivo del fuerte organismo RTC (Radio, Televisión y cinematografía).

Durante la administración de López Portillo, éste delegó a su hermana la anulación de la industria; fue la destrucción de la Cineteca una prueba de ello.

2.1.6 Década de los 80s

Ya con Miguel de la Madrid como presidente (1982-1988), se creó el IMCINE, Instituto Mexicano de Cinematografía. Entre los realizadores de esta administración se encuentran José Luis García Agraz, quien mostró su talento con *Nocaut* en 1983; Arturo Ripstein, quien dirigió en 1985 la muy atinada cinta *Desde el imperio de la fortuna*, con ayuda de la guionista

Paz Alicia Garcíadiego (su pareja); y Alejandro Pelayo, quien hizo su debut independiente y realizó dos de las películas de su interesante trilogía basada en la política,

La Víspera (1982) y *Días Difíciles* (1987), la restante, *Morir en el Golfo*, la realizó hasta 1989.

Para 1988 Rafael Montero dirigió *El Costo de la Vida* y Javier Durán *Día de Madres* o *Día de Mártires*, dos años después Luis Estrada realizó *Camino largo a Tijuana*.

40. García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano, Vol. 17. p 230.

Si bien la industria estaba a punto del colapso, y nadie daba un quinto por el despunte del cine en nuestro país, es justo a finales de la década de los ochentas, en 1989, cuando surge *Rojo Amanecer* de Jorge Fons, la cinta que marcó la gran diferencia en esta

depresión continua, pues logró romper con la censura del movimiento del 68, la primera en resultar atractiva para una clase que ya se había olvidado del cine de su país, la clase media.

De igual forma, este año atestiguó el éxito de las realizaciones de María Novaro: *“De las diversas directoras que debutaron en la industria con largometrajes desde 1988, la más conocida y prolífica ha sido María Novaro, con Lola (1989), Danzón (1991), El jardín del Edén (1994)”* 41.

Así, la época se vuelve un semillero artístico en el campo cinematográfico mexicano, fortalecido, por supuesto, en gran medida por el IMCINE:

“Sin duda, uno de los aciertos de la política del IMCINE bajo la administración de Ignacio Durán, fue fomentar el ingreso a la industria de los jóvenes cineastas. Quizá sea una cifra récord el número de óperas primas que se produjeron en dichos años. Esa sangre nueva fue, en buena medida, la responsable de la ya mencionada variedad de estilos y géneros” 42.

2.1.7 Década de los 90s

A consecuencia del semillero que se menciona al final de la década anterior y que permanece en la presente, podemos citar un caso que logra ilustrarlo, el de Carlos Herrera, con su debut en *La Mujer de Benjamín* en 1990, una cinta con notada ironía, en donde retrata los valores de la provincia; este mismo año Alfonso Cuarón debuta con *Sólo con tu pareja*.

Así mismo, Juan Antonio De la Riva, que resultó tal vez el más arriesgado de esta época en cuanto a cine tradicional se trata, filmó *Pueblo de Madera* (1990), su tercer trabajo de largometraje.

41. González Vargas, Carla. *Rutas del cine mexicano*. p 16.

42. IBIDEM. p 14.

El mismo año Nicolás Echeverría dirigió su primer largometraje de ficción, *Cabeza de Vaca*, recreando ritos y ceremonias; para 1991 Luis Estrada realiza *Bandidos*, dos años antes de *Ámbar*.

Al siguiente año, en 1992, Alejandro Pelayo finaliza su trilogía basada en temas políticos, con *Morir en el Golfo*; el ya citado Carlos Herrera realiza *La Vida Conyugal* (mismo año en el que Francisco Athié crea *Lolo*, su primer largometraje), y para 1994, *Sin remitente*.

De igual forma podemos citar al prolífico Jaime Humberto Hermosillo, caracterizado por su tendencia hacia un cine personal. Entre sus obras destacaron en este sexenio, *Intimidades en un cuarto de baño* (1989) y *La tarea* (1991), que significaron su plena entrega a lo arriesgado, por tratarse de experimentos que resolvió desde un punto de vista único; el espectador logra ver la primera desde un espejo de baño, mientras que la segunda, una comedia erótica que se desenvuelve frente a una cámara de video; de igual forma y contra las críticas, realizó *La tarea prohibida* en 1992, que más allá de una secuela, resulta todo un melodrama.

Así, de la misma forma que *Intimidades en un cuarto de baño*, en 1989 Dana Rotberg, con su tendencia feminista debutó con *Intimidad*, una comedia dedicada a la crisis de pareja, cambiando totalmente en la tragedia *Ángel de Fuego* (1992). Por su parte, Busi Cortés también captó algunas miradas con su trabajo: “Busi Cortés fue la primera egresada del CCC en llamar la atención con su trabajo de tesis, *Hotel Villa Goerne* y sus subsecuentes largometrajes, *El Secreto de Romelia* (1988) y *Serpientes y Escaleras* (1991)”. 43.

Por otra parte, el Instituto Mexicano de Cinematografía, que fue creado en la administración de Miguel de la Madrid (1988-1992), fue efectivo hasta este sexenio, uno de los factores definitivos para el impulso del cine en esta época, al tomar el papel de instancia coproductora, con Ignacio Durán como administrador; otro factor tan importante como este, fue el artístico, pues era la primera vez que se unían cineastas de

43. IBIDEM. p 17.

tres generaciones distintas, entre guionistas, directores, fotógrafos, editores y muchos más técnicos, lo que favoreció la producción de una manera sorprendente.

Fue en este momento donde la tendencia era no tenerla, no había alguna que marcara este instante cinematográfico, la esencia radicaba precisamente en la variedad de estilos, situación que ayudó y enriqueció el despunte del cine nacional, dado por el trabajo conjunto de diferentes realizadores.

Se encontraban activos tanto aquellos realizadores que iniciaron su carrera a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, y vivieron algún privilegio de las bondades de la administración de Luis Echeverría, como la siguiente generación, la “perdida”, que vivió la decadencia de los siguientes dos sexenios, así también los jóvenes que habían egresado de las escuelas de cine, con su debut profesional.

En cuanto al grupo de los que iniciaron su carrera entre finales de los sesenta y principios de los setenta, estaba Arturo Ripstein, con una carrera magnífica, desde *El imperio de la fortuna*, dirigió 12 largometrajes (hasta 2006, fecha de publicación de *Rutas del cine mexicano*, de Carla González Vargas), que significan una trayectoria especial en el cine nacional, cada uno resulta una exaltación de su personalidad y perspectiva, de gran valor estético, su fuerte es el encierro y el entorno sombrío. Entre algunas de sus obras se encuentran *Mujer del puerto*, en 1991 (una nueva versión del cuento de Maupassant), donde separa elementos del melodrama, y *La reina de la noche* (1994), donde retoma la desdichada vida de la cantante ranchera Lucha Reyes para narrar un tejido de amores en condena y relaciones destructivas.

Gabriel Retes, también activo desde la década de los setentas, en 1991 logró su mejor obra con *El Bulto*, donde narra la historia de un hombre que despierta del estado de coma en el que se encontraba, representando de esta forma, la cantidad de cambios sociales que abordaban a nuestro país, mismo año en el que Matilde Landeta (pionera entre las directoras mexicanas) dirige su último largometraje, *Nocturno a Rosario*. Para 1994 el mismo Retes dirige una nueva cinta, *Bienvenido/Welcome*, en donde se hace una reflexión sobre los vaivenes del cine nacional.

Sin embargo, es *Como Agua para chocolate*, de Alfonso Arau (1991), cinta que conmueve e impulsa entre otras (*Principio y fin* de Ripstein, 1993; *El callejón de los Milagros* de Fons en 1995), al cine mexicano, uno de los más grandes logros financieros en la cinematografía nacional.

Para 1992 Felipe Cazals anuncia su retiro del ambiente cinematográfico, hecho que muchos lamentaron, el mismo año Guillermo del Toro dirige *Cronos*, un espécimen del cine vampiresco, una aportación al cine fantástico; y para 1993, *Mimic*.

Un año más tarde, en 1993, José Luis García Agraz dirigió *Desiertos Mares*, tres años más tarde, en 1996, *Cilantro y Perejil*, una cinta de Rafael Montero, que anticipa a la gama de comedias que cobrarían fama el siguiente milenio.

La década de los noventas, bien conocida como la etapa en la que el cine mexicano levantó la cabeza, gracias a la importante alza en su producción, le dio al país tremenda fortuna. Fue en su cuarto año o el primero del sexenio de Ernesto Zedillo, cuando Fernando Sariñana crea la cinta *Hasta Morir*, un drama en torno a la urbe.

A estas alturas, las salas de exhibición en mal estado comenzaron a ser sustituidas por complejos de multisalas, con un nivel mejorado en la exhibición; en tanto el cine con temática de violencia en las fronteras y de ficheras, fue desapareciendo de a poco.

Aquí, Arturo Ripstein hace de las suyas con cintas como *El evangelio de las maravillas* (1998), una creativa comparación sobre el fatal deceso del cine en un entorno religioso, así como *Profundo carmesí* (1999), una nueva versión de los crímenes del filme *Amantes Sanguinarios* (Leonard Kastle, 1969); sus temas preferidos son la devastación de la institución de la familia, las consecuencias que el destino depara al amor, y cómo lo devasta. Llegó a incursionar incluso, en la comedia, con *La pérdida de los hombres* (2000), ambientada en un decadente campo mexicano. Ya con el nuevo formato digital, Ripstein dejó huella personal en sus realizaciones.

Por otro lado, Jaime Humberto Hermosillo dirigió *De noche viernes, Esmeralda* (1996) y *Escrito en el cuerpo de la noche*, que pese a estar bien elaboradas, no tuvieron el mismo

impacto que sus películas anteriores (*Intimidades en un cuarto de baño* en 1989 y *La tarea* en 1991).

Jorge Fons, por ejemplo, dirigió *El Callejón de los Milagros* en 1994, luego del gran éxito que tuvo con *Rojo Amanecer* en 1989, donde describe situaciones de la vida cotidiana de los lugareños en un barrio de la ciudad; así también, Sabina Berman, en 1995, dirige *Entre Villa y una Mujer Desnuda*.

También podemos citar a *Fibra Óptica*, de 1997, un curioso thriller político dirigido por Francisco Athié.

Para 1998, antes de morir, Alberto Isaac logró dirigir su último filme, *Mujeres Insumisas*, en donde pudo plasmar sus verdaderos intereses, y concluir su obra con broche de oro. Este mismo año Juan Antonio De la Riva dirigió *El Último Profeta*; Luis Estrada *La ley de Herodes* (una de las cintas que marcaran el término de la censura política en el país), y Carlos Carrera *Un embrujo*, dos años después de *Elisa... antes del fin del mundo*, ambas con objetivos comerciales. Carlos Bolado (antes editor) debuta como realizador con *Bajo California: El límite del Tiempo*.

Por su parte, *Sexo, pudor y lágrimas* (1999), ópera prima de Antonio Serrano, resultó la cinta nacional con más ganancias hasta ese momento, “Este suceso demostró el interés de un nuevo tipo de espectador, básicamente joven, que asiste a las salas múltiples de los centros comerciales y está interesado en un cine que le hable de su propia historia” **44**. De igual forma, *La segunda vez*, de Alejandro Gamboa, también pertenece a 1999, junto con *Ave María*, de Eduardo Rossoff.

44. IBIDEM. p 18.

2.1.8 Siglo XXI

Un personaje importante, Felipe Cazals, anunció su retirada en 1992, sin embargo, para el 2000 volvió a las andadas cinematográficas con *Su alteza serenísima*, un drama que engloba los últimos días de Antonio López de Santa Anna, cinta que provee de dramáticos espacios cerrados. Para 2004 realiza el documental *Digna... hasta el último aliento*, un acertado trabajo de denuncia al asesinato de Digna Ochoa, la defensora de derechos humanos, donde combina entrevistas y reconstrucciones de lo sucedido.

En cuanto a Fernando Sariñana, sin duda fue uno de los precursores de las comedias del nuevo milenio, atrayendo a los espectadores con cintas como *Todo el Poder* (1999) y *El segundo Aire* (2000); al igual que esta última, fue en el 2000 donde Marisa Sistach dirigió *Nadie te Oye*, cinta en la que desarrolló a plenitud su potencial.

El caso de Amores Perros (2000), fue una obra que tuvo alcances incluso internacionales, ópera prima de Alejandro González Iñárritu, la primera película “chilanga”; en 2003, en compañía del escritor Guillermo Arriaga (mismo escritor de *Amores Perros*), creó *21 gramos*; y tres años más tarde, en 2006, con la misma colaboración de Arriaga, dirigió *Babel*.

En 2000 también, Juan Antonio De la Riva logra virar nuevamente a un estilo propio con *El Gavilán de la Sierra*, donde narra los altercados de un “salteador de caminos”; año en el que Salvador Aguirre dirige su ópera prima *De ida y vuelta*; así mismo, *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón logra mucho más éxito del esperado, una comedia particularmente popular en México; también Fernando Sariñana plantea la denuncia del crimen en *Todo el Poder*, año compartido con *Demasiado Amor* de Ernesto Rímo.

Un año más tarde, en 2001, el oaxaqueño Ignacio Ortiz Cruz dirigió un interesante largometraje llamado *Cuento de Hadas para Dormir cocodrilos*, mismo año en el que Armando de Casas dirige *Un mundo raro* y Francisco Athié, *Vera*, una recreación del estado mental de un hombre.

Para el 2002, Fernando Sariñana siguió la línea de un nuevo estilo del que fuera precursor con *Amarte Duele*, mismo año en el que Carlos Carrera consigue su mayor éxito comercial con *El crimen del Padre Amaro*, que desatara campañas realizadas por grupos conservadores pugnando por su prohibición. Nicolás Echeverría dirigió su segundo largometraje (el primero fue *Cabeza de Vaca* en 1990) *Vivir Mata*, una cinta de comedia urbana; este mismo año, José Luis García Agraz dirige *El Misterio del Trinidad*.

El siguiente año, en 2003, uno de los títulos más representativos de nuevas temáticas en el cine, es *Nicotina*, el segundo largometraje de Hugo Rodríguez. Es en este mismo año donde también se encuentra parte de lo más destacado de las mujeres cineastas con *La Pasión de María Elena*, de Mercedes Moncada, de igual forma vieron la luz *Recuerdos* dirigida por Marcela Arteaga y *Matando Cabos* de Alejandro Lozano. En 2004 debuta Fernando Eimbcke con *Temporada de Patos*, un caso de comedia juvenil, nada convencional, año en que resultó taquillera la cinta *Ladies Night* de la directora Gabriela Tagliavini.

Un año después, en 2005, Busi Cortés, regresa a la comedia plasmada en la provincia con *Las Buenrostro*; Paul Leduc por su parte, filmó la cinta *El Cobrador* este mismo año, en su ya esperado regreso al largometraje de ficción, luego de haberse dedicado a cortos de animación. Y en 2006, Felipe Cazals realiza *Las vueltas del citrillo*, donde vuelve a exponer temas como la cotidianidad que representaron algunas de sus obras anteriores, la cinta resulta un complemento de *La manzana de la discordia* (1968) y *El apando* (1975), del mismo director, que hacían referencia al indigno entorno del mexicano, donde la lucha por sexo y dinero está a la orden del día, con el gran atino narrativo que caracteriza a Cazals. El mismo 2006 Ignacio Ortíz Cruz logra cambiar su rutina acostumbrada con *Mezcal*.

Sin duda alguna, muchos comenzaron a crear buscando algo diferente:

“... buscan un cine de expresión personal, bajo una mayor influencia del cine europeo. Películas como Adán y Eva (2004) de Iván Ávila; Crónica de un Desayuno (2000) de Benjamín Cann; Japón (2002) y Batalla en el Cielo (2005) de Carlos Raygadas; Mil Nubes de

Paz Cercan el Cielo, Amor, Jamás Acabarás de Ser Amor (2002) de Julián Hernández; o Sangre (2005) de Amat Escalante, denotan una preocupación por temas y recursos formales que se apartan de lo tradicional” refiriéndose a las producciones independientes.

45.

Y lo lograron:

“Al ver los recientes logros de nuestro cine contemporáneo, resulta evidente que en tan sólo una década la industria cinematográfica mexicana se haya transformado de manera radical, porque el cine producido durante los ochenta es diametralmente opuesto al que ahora vemos en nuestras carteleras...” 46.

Poco a poco se fueron produciendo menos cintas a comparación, por ejemplo, de la década de los ochenta, pero con mayor inversión y calidad, razón por la cual han obtenido mucho mayor éxito dentro y fuera del país.

En 2011 logró ver la luz el filme de Patricia Martínez de Velasco, *Aquí entre nos*, cuya calidad representativa de la realidad en la familia mexicana, la caracteriza.

2.2 Lenguaje Cinematográfico

2.2.1 Unidades

a) Plano

El plano es la unidad mínima en el cine, aquello que aparece en pantalla, esta es la que marca sus límites.

45. IBIDEM. p 22.

46. IBIDEM. p 29.

b) Toma

La toma, de igual forma nombrada *plano de registro*, es una expresión que se usa para denominar la captación de imágenes a través de un medio técnico.

Tanto en el cine como en el vídeo, la captación debe ser diacrónica, mientras relaciona a la toma con todo aquello que ha sido captado por la cámara desde que comienza hasta que termina de registrar la imagen.

La manera en la que se tipifique a la toma depende del encuadre inicial, de los movimientos tanto de los personajes como de la cámara, así como del encuadre final.

No es necesario que la imagen sea grabada para su captura. Es factible que se hagan tomas en vídeo o cine para probar, sin que se registren, hablamos de *tomas mecánicas*, o bien transmitir imágenes sin que se hayan grabado, esto logra hacerse con circuito cerrado o televisión en directo. En algunas otras situaciones el objetivo de la toma es ser registrada sobre un soporte, ya sea en cinta de vídeo o película cinematográfica.

Es posible montar las tomas registradas o fragmentos de ellas, o sea, se pueden combinar o seleccionar mediante la edición, es decir, en vídeo, o la combinación, es decir, en cine.

Al fragmento de toma utilizada en el montaje es llamada *plano de edición*, y es a lo que los realizadores cinematográficos se refieren como *plano*, expresión que sirve también para describir la parte del sujeto tomada en el encuadre.

No es otra cosa que el tiempo entre un corte y otro, el espacio de captura de imagen, y puede tener varios planos.

c) Escena

La escena es un fragmento del discurso visual que se lleva a cabo en un solo escenario y que por ella misma no logra tener un completo sentido dramático.

Si bien se refiere al escenario, es todo aquello que permanece cierto tiempo en un mismo lugar, puede contener varios planos y tomas.

d) Secuencia

La secuencia es una unidad de división del relato visual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. Sin ser necesario que dicha estructura se lleve a cabo

de manera explícita, sin embargo, es necesario que exista en forma implícita para así mostrarse al espectador.

La secuencia se puede desarrollar en un escenario único y puede incluir una o más escenas, o en escenarios distintos. De igual forma, puede desenvolverse en forma ininterrumpida desde el inicio y hasta el final, o también dividirse en fragmentos combinándose con otras secuencias mezcladas.

Es decir, es el tiempo que dura una anécdota completa, en un tiempo fílmico real, puede ser el mismo lapso de tiempo en distintos lugares.

Ya en la práctica dentro del ámbito televisivo, el término de secuencia se utiliza la mayor parte del tiempo como un sinónimo de *escena*, incluso es empleado para nombrar a cualquier parte de la acción que deba ser representada y asentada en algún espacio en específico.

2.2.2 Planos

2.2.2.1 Plano de encuadre

Al inicio, el tamaño y el formato son factores externos al encuadre, y es común no darles su merecida importancia. Estos componentes tienen un gran valor mediatizador, ya que interfieren enormemente en la percepción de que en realidad contiene la imagen. Al ver una imagen es de suma importancia el tamaño. Si los espectadores de la cinta *La Llegada de un tren (Arrivé d' un train, 1895)* de los Lumière, sintieron pavor ante la enormidad de la sala de exhibición, podemos decir que no hubiera generado la misma reacción un pequeño televisor de cocina, la ilusión de realidad no habría generado el mismo efecto.

Las imágenes son específicas para cada medio. En el cine las imágenes se crean y conciben para su goce en una gran pantalla, de esta manera, un plano como el general, se pierde en una pantalla de televisión, así, no solo se modifica la fortaleza del plano sino también los detalles construidos con fines expresivos, perdiendo su valor emotivo y descriptivo en una proyección por televisión.

El encuadre, de igual forma, se encuentra íntimamente unido al formato de trabajo o relación entre ancho y largo, sin tener nada que ver con el tamaño de la imagen que se proyecta.

“En la elección de uno u otro formato se producen importantes variaciones estéticas, especialmente en aquellos medios como el cine en el que se puede, con mayor facilidad,

optar por uno u otro formato. El equilibrio compositivo de la imagen puede verse sustancialmente alterado en esta elección... ”47.

47. Fernández Diez Federico. José Martínez Abadía. Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. p 31.

A) Plano 1: Primerísimo Primer Plano o Big Close UP

Este primerísimo primer plano encuadra una parte del rostro (labios, ojos...)



B) Gran Primer Plano

El gran primer plano encuadra una parte de la cara del sujeto, donde se logra observar tanto la mirada como la boca, elementos que muestran la expresión de su rostro. Dicho plano es el de mayor concreción para mostrar la expresión.



C) Primer Plano o Close Up

Este plano corta hasta los hombros al sujeto y sitúa al espectador a una distancia que genera intimidad con el personaje, se puede observar únicamente su rostro. Es un plano por excelencia expresivo y permite que el espectador acceda con gran precisión al estado emocional del personaje.



D) Plano Medio o Medium Shot

El plano medio muestra a los personajes hasta la cintura.



E) Plano Americano (hasta las rodillas)

Este tipo de plano se refiere al encuadre que corta al sujeto por la rodilla o bien, debajo de ella, dicho plano muestra acciones físicas de los personajes, sin embargo, es también suficiente su cercanía como para que logren visualizarse rasgos en el rostro de los mismos.



F) Plano General (persona y entorno)

El plano general presenta al sujeto de cuerpo entero dentro del escenario en donde es desarrollada la acción.



G) Plano Panorámico

Encuadra un paisaje extenso en donde el protagonista es el escenario antes que el sujeto (contempla a la naturaleza, independientemente de que se encuentre o no el sujeto en ella).



H) Plano Total o Full Shot (Cuerpo entero)

Este plano contempla al sujeto de cuerpo entero.



I) Plano Detalle

Este tipo de plano se posiciona en alguna parte específica del sujeto distinta a la cara (mano, corbata, zapato, collar...)



2.2.2.2 Plano 2: Movimientos de Cámara

A) Paneo. - Se lleva a cabo cuando el conjunto de cámara se encuentra en un solo sitio y se mueve únicamente el eje del tripié.

B) Traveling. - Se realiza cuando el conjunto de cámara se desplaza de izquierda a derecha o de derecha a izquierda.

C) Dolly in. - Este movimiento se lleva a cabo cuando el conjunto de cámaras se acerca al sujeto (desplazamiento hacia adelante).

D) Dolly back. - Se crea cuando el conjunto de cámaras se aleja del sujeto (desplazamiento hacia atrás).

E) Tilt down. - Este tipo de movimiento cobra vida cuando el conjunto de cámaras se desplaza de arriba hacia abajo.

F) Tilt up. - Se lleva a cabo cuando el conjunto de cámaras se desplaza de abajo hacia arriba (generalmente en grúas).

G) Profundidad de campo. - En este movimiento la cámara enfoca a dos sujetos u objetos en la misma toma, pero con diferentes distancias entre ellos.

Campo y contracampo. - Es un tipo de toma que muestra a dos personas conversando, enfocando primero a una y luego a la otra.

Plano de Cenit. - Se refiere a la posición de la cámara sobre las personas.

Plano de Gusano. - Este plano se realiza cuando la cámara se arrastra sobre el piso para hacer la toma.

Zoom in. - Se trata de un acercamiento de la cámara hacia el objeto con la lente (zoom).

Zoom back. - Se realiza cuando la cámara se aleja del objeto con la lente (zoom).

Picada. - Es donde la cámara se encuentra arriba y enfoca a los personajes hacia abajo.

Contrapicada. - Es cuando la cámara se encuentra abajo, y enfoca a los personajes hacia arriba.

2.2.3 Tipos de visiones

- 1.- Visión Real: Es cuando todo lo que pasa en la pantalla es independiente al espectador.
- 2.- Visión Subjetiva: Este tipo de visión se realiza cuando la cámara es la mirada (los ojos) de algún personaje.
- 3.- Visión Interactiva: Aquí el personaje ve a la cámara, dirigiéndose al espectador.
- 4.- Visión Irreal: En este punto, la cámara muestra lo que los ojos no logran ver en la vida real (un virus, el universo...).

2.2.4 Elección de películas

Las películas elegidas para ser analizadas, me funcionarán de auxiliar para observar el cambio a través del tiempo, de la mentalidad del mexicano dentro de la familia.

2.2.4.1 Una familia de tantas

La “tranquilidad” de la familia Cataño es quebrantada cuando Maru se enamora de un vendedor de modernas aspiradoras y asume la postura de confrontar a su padre, Rodrigo, con un discurso que incluye a la mujer en las decisiones de su cónyuge, rompiendo el esquema tradicionalista de su familia.

Ficha técnica:

Título: Una familia de tantas.

Director: Alejandro Galindo.

País: México.

Año: 1948.

Actores principales: Fernando Soler, David Silva, Martha Roth, Eugenia Galindo, Felipe De Alba, Isabel Del Puerto, Alma Delia Fuentes.

2.2.4.2 Tiburoneros

Aurelio, hombre originario de la capital, ha pasado ya tres años comopescador, residiendo en la costa tabasqueña. Atrás quedaron los recuerdos de su familia (quien queda al mando de su esposa y su hijo mayor) y de una vida muy distinta, en la gran ciudad de México. Para Aurelio el presente es la costa, su Tabasco, en donde ha dedicado los últimos años de su vida a la pesca del tiburón. También, hay alguien que lo ancla a su nueva vida: Manela, una joven lugareña que vive en un silencioso romance con este hombre.

Ficha técnica:

Título: Tiburoneros.

Director: Luis Alcoriza.

País: México.

Año: 1962.

Actores principales: Julio Almada, Dacia González, Amanda del Llano, Conchita Gentil Arcos, Yolanda Ortíz, Sady Dupeyrón.

2.2.4.3 El Castillo de la Pureza

En su vieja casa del centro de la Ciudad de México, Gabriel Lima encierra a su familia para impedir que el mundo la corrompa. Gabriel, que tiene delirios de grandeza y cree que un día los hombres reconocerán su genio, se gana la vida vendiendo raticidas que elabora con ayuda de sus hijos. A éstos les ha dado los extraños nombres de Utopía, Voluntad y Porvenir. Beatriz, su mujer, acepta el encierro y finge ayudarlo a mantener el orden establecido, pero cuando Gabriel está ausente, revive con sus vástagos los juegos de su infancia y les habla del misterioso mundo exterior.

Ficha técnica:

Título: El Castillo de la Pureza.

Director: Arturo Ripstein.

País: México.

Año: 1972.

Actores principales: Diana Bracho, Arturo Beristain, Gladys Bermejo, Rita Macedo, Claudio Brook.

2.2.4.4 Día de Madres

El día de las madres se reúnen los hijos de una mujer que desde el día anterior se prepara para recibirlos. Ellos aprovechan la reunión para emborracharse, uno seduce a una invitada y uno de los nietos termina incendiando la casa.

Ficha técnica:

Título: Día de madres.

Director: Javier Durán.

País: México.

Año: 1988.

Actores principales: Evita Muñoz “Chachita”, Pedro Weber “Chatanuga”, Toño Infante, Mirra Saavedra, Diana Ferreti, Alejandra Guse, Jorge Noble, Lucy Cantú, Guillermo Lagues, Michel Grayeb, Salvador Saucedo, Fidel Abrego, Inés Murillo, Héctor Reynoso, Cahrlly Valentino, Guillermo de Alvarado, María Prado, Abril Campillo, Clarisa Ahuet, Elsa Nava, Rafael de Quevedo.

2.2.4.5 Aquí entre nos

La historia comienza el día en que Rodolfo Guerra decide no ir a trabajar; está harto de que su mujer y sus tres hijas los traten sólo como el proveedor de su casa. Basta con ese día, en el que se rompe la rutina familiar, para que Rodolfo se dé cuenta que es un extraño en su propia casa. Rodolfo decide desentrañar el mundo de intrigas y mentiras en el que vive y llegar a descubrir la verdad con todas sus consecuencias.

Ficha técnica:

Título: Aquí entre nos.

Director: Patricia Martínez de Velasco.

País: México.

Año: 2011.

Actores principales: Jesús Ochoa, Carmen Beato, Diana García, Giovanna Fuentes, Camila Risser.

Capítulo 3 Marco Teórico

3.1 Funcionalismo

Basándonos en el concepto de Antonio Paoli sobre el funcionalismo, plasmado en su publicación *La Comunicación*, encontramos las siguientes definiciones:

El funcionalismo es un conjunto de teorías, con sus respectivas corrientes (pensamientos de distintos autores), que con diversos criterios forman:

- a) **Funciones e instituciones.** Se piensa que cualquier sociedad humana tiene un conjunto de necesidades, y al mismo tiempo, un conjunto de instituciones para satisfacerlas; así que la función de una institución (gubernamental o no) es satisfacer necesidades.

El funcionalismo o funcionalista, debe encontrar constantes en todas las sociedades humanas y elaborar un conjunto de leyes generales, que le den una teoría científica.

Por eso, el científico funcionalista elabora una serie de problemas funcionales comunes para toda la sociedad, ya que bajo la apariencia de una gran diversidad de necesidades se ocultan los mismos problemas.

El funcionalismo, partiendo de una concepción “instrumentalista” de las reglas sociales, busca tras la diversidad de costumbres, la identidad de la función (Eliseo Veron).

Los medios masivos de comunicación o los modos de comunicación estandarizan los fenómenos sociales. Por lo cual cumplen una función.

Por eso se deben establecer las funciones y disfunciones que pueden atribuirse a cada medio y la manera en la que pueden aislarse a través de la investigación.

También se pretende ver la organización institucional de los medios masivos de comunicación examinando las funciones de algunas operaciones repetidas, dentro de alguna organización.

Por lo anterior, los medios masivos de comunicación se convierten en instituciones que cubren ciertas necesidades. El funcionalista debe estudiar cómo cubrir esas necesidades adecuadamente. Si hay problemas, se tiene que refuncionalizar todo el organismo para prever reacciones sociales.

- b) **Equilibrio y conflicto.** Las sociedades humanas tienden al equilibrio. Poseen mecanismos para regular sus conflictos, sus “disfunciones”. Las reglas con las que

se conducen las personas están fijadas y podrán cambiar según los nuevos medios con los que cuenta una sociedad para relacionarse, pero podrán hacerlo sin necesidad de una irrupción violenta. La sociedad humana se autorregula.

Los elementos que tienden al equilibrio en una sociedad son de gran importancia para las teorías funcionalistas de la comunicación.

“Los funcionalistas... tratan de encontrar algo acerca del porqué los humanos se comportan en la forma que lo hacen y cómo puede la comunicación hacer posible que vivan juntos más feliz y reproductivamente” (W. Schramm).

El funcionalismo no se centra en la problemática del hombre, sino en el conflicto que afecta a los hombres, por lo cual la sociedad puede guardar cierto equilibrio, mientras los medios nos transforman y se transforman.

Las sociedades se tienen que renovar cada cierto periodo de tiempo, para que la sociedad esté equilibrada, aunque haya pugnas, pero éstas no necesariamente serán entre los hombres, sino entre los medios.

c) Estructura social. La sociedad humana es un organismo interrelacionado, cuyos elementos forman una estructura donde cada uno de ellos se afecta si uno de ellos deja de funcionar.

La interrelación está en cualquier nivel: el cuerpo humano, un individuo dentro de una institución, las instituciones entre sí, etc. Y todos prestamos servicios o funciones vitales para la sociedad, cuando alguien o algo deja de funcionar, la sociedad entra en crisis.

La relación entre los individuos forma una estructura: la familia, los sistemas bancarios, el transporte..., que se enlazan dentro de un sistema.

Por lo anterior, entendemos por Estructura Social a un conjunto de variables interrelacionadas y cada una de estas variables puede formar escalas.

Pueden analizarse las variables como causantes unas (independientes) y como causadas otras (dependientes), dentro del todo estructural.

d) Historia. El funcionalista debe tomar la historia de una manera sincrónica; es decir, sólo en un momento histórico dado. Se trata de ver las necesidades satisfechas por las instituciones y si existen conflictos, saber dónde están fallando sus funciones.

El funcionalista no necesita ver la línea del tiempo, porque lo que le interesa es ver cómo se interrelacionan las instituciones o la sociedad para funcionar.

Al funcionalista no le interesa el qué y cómo la sociedad llegó a funcionar así.

3.2 Bernard Berelson

De las múltiples definiciones que existen sobre el Análisis de Contenido, Bernard Berelson afirma:

El análisis de contenido es una técnica de investigación que sirve para describir objetiva, sistemática y cuantitativamente el contenido de la comunicación.

- a) El Análisis de Contenido sistemático trata de refinar más las descripciones causales del contenido, de tal manera que muestra objetivamente la naturaleza y la fuerza relativa de los estímulos aplicados al lector o a quien escucha.
- b) El Análisis de Contenido debe satisfacer las características sintácticas o semánticas de los símbolos, también debe indicar frecuencias de estos símbolos, con alto grado de precisión y exactitud, asignando valores numéricos a esas frecuencias; además referirse a esas características de manera general, con proposiciones universales muy precisas.
- c) El análisis de contenido aspira a realizar una clasificación cuantitativa de un trozo de contenido, de acuerdo con un sistema de categorías ideado para producir datos apropiados a las hipótesis específicas concernientes a ese contenido.
- d) El análisis de contenido sirve para la clasificación de los portadores de signos. La técnica depende de los juicios de un analista o grupos de analistas en relación a tipos de categorías, dichos juicios pueden variar discriminando conjeturas, simplemente atenerse a reglas explícitamente formuladas, para que tengan un valor científico.

Los resultados de un análisis de contenido describen la frecuencia en la que ocurren los signos o grupos de signos, en relación a cada categoría del esquema de clasificación.

Los requisitos para un análisis de contenido son tres:

- 1.- **Objetividad:** las categorías de contenido deben ser definidas con precisión, de tal manera que otros analistas puedan aplicar su método a la misma información y obtener los mismos resultados.
- 2.- **Sistema:** debe ser analizado en términos de totalidad de categorías adecuadas para el problema respectivo y el sistema debe estar diseñado para asegurar la obtención de datos

para un problema o hipótesis científico. Los resultados del análisis de contenido deben tener una medida de aplicación general.

3.- Cuantificación: es el grado en que las categorías analíticas aparecen en el contenido, que son números, pero también no necesariamente se asignan valores numéricos, también es posible asignar valores cuantitativos de “más” o “siempre” o “incrementos” o “frecuentemente”, sólo que son menos exactos y precisos.

3.2.1 Características del contenido

El contenido cuenta con dos características: sustancia y forma.

a) Sustancia

1.- Describir las tendencias del contenido de comunicación: estos estudios proporcionan una perspectiva histórica válida en comparación con la cual se puede comprender mucho mejor el contenido de la comunicación colectiva.

2.- Describir el desarrollo del conocimiento académico: describen la tendencia de una disciplina y proporciona la composición de la especialidad en una época determinada.

3.- Revelar las diferencias internacionales en el contenido de la comunicación: descubrir la comunicación en varios países.

4.- Comparar los medios o niveles de comunicación: el tratamiento de la información y/o comparación de dos medios de comunicación.

5.- Examinar el contenido de la comunicación con respecto a sus objetivos: la comunicación tiene objetivos, implícita o explícitamente, y se puede evaluar la calidad del contenido.

6- Construir y aplicar modelos de comunicación: se describen las comunicaciones, y para evaluarlas se necesitan modelos para comparar.

7.- Ayuda en las operaciones técnicas de la investigación: se trata de hacer uso de la entrevista, intensiva o abierta, para proporcionar información y lograr los objetivos.

b) Forma

- 1.- Exponer técnicas de propaganda: características que pertenecen a las intenciones y a los efectos de la comunicación.
- 2.- Medir la “legibilidad”: es aplicar el análisis de contenido a los libros de texto, para saber si se comprende o no.
- 3.- Descubrir rasgos estilísticos: es distinguir los estilos literarios, según sus estilos poéticos o artificios retóricos.
- 4.- Lenguaje y literatura: para diferenciar los patrones estilísticos: a) la totalidad del lenguaje, b) los patrones estilísticos de varios periodos, c) los tipos de discurso y d) el autor individual.

3.2.2 Emisores del contenido

- 1.- Identificar las intenciones y otras características de los comunicadores: todo contenido tiene características y los comunicadores tienen intenciones. En el análisis de correspondencia en el contenido se deben hacer *inferencias* y se pueden medir de varias formas.
- 2.- Determinar el estado psicológico de personas y grupos: se trabaja con materiales simbólicos producidos por las personas. Quedan involucrados el trabajo social, la entrevista terapéutica, pruebas de personalidad, creaciones narrativas, cartas, diarios y otros documentos personales.
- 3.- Detectar la existencia de propaganda (para fines legales): se hace la comparación del contenido en estudio con otro contenido explícitamente identificado con cierta posición propagandística.
- 4.- Apoyar el espionaje político y militar: sirve para saber... ¿cómo reacciona la población enemiga con nuestra propaganda?, ¿cuál es el estado de su cohesión moral?, ¿cuáles son las expectativas del enemigo en cuanto a nuestras próximas operaciones militares?, ¿cómo evalúa nuestra situación militar? etc.

3.2.3 Públicos perceptores del contenido

1.- Reflejar las actitudes, intereses y valores (“pautas culturales”) de los diferentes grupos de población: el contenido de la comunicación expresa el índice de las actitudes, intereses, valores y costumbres de la población (religión, películas, programas radiofónicos, etc.).

3.2.4 Efectos del contenido

1.- Revelar los focos de atención: se hacen estudios de análisis de lo que llama la atención de la gente, que se relaciona con la aparición de algunos símbolos políticos seleccionados en cualquier medio de comunicación. También para saber la distribución del tema en los medios masivos de comunicación.

2.- Describir las respuestas en actitud y en conducta que se dan a las comunicaciones para estudiar los efectos de la comunicación: a) estudiar el material que constituyen las respuestas a los estímulos, b) es la correlación directa que existe entre los datos del contenido y los datos de la respuesta y c) es encontrar la inferencia directa de los efectos a partir de los datos del contenido.

3.2.5 Unidades del análisis de contenido

El análisis de contenido exige la cuantificación de los elementos del contenido.

Hay que señalar tres distinciones técnicas:

1.- Unidad de Registro y Unidad de Contexto: a) la Unidad de Registro, es la porción más pequeña del contenido, dentro de la cual se cuantifica la aparición de una referencia (una referencia es la aparición única de un elemento del contenido), b) la Unidad de Contexto, es la porción más grande del contenido para caracterizar la unidad de registro. Ejemplo: palabra-oración; oración-párrafo.

2.- Unidad de Clasificación y Unidad de Enumeración: a) la unidad de clasificación es saber qué tipo de contenido es, y b) la unidad de enumeración es la contabilidad que se hace de esa clasificación.

3.- Distinción entre niveles de análisis: un análisis de unidades secundarias sirve para caracterizar unidades más amplias y análisis posteriores.

Se distinguen cinco principales Unidades de Análisis:

1.- Palabras

2.- Temas

3.- Personajes

4.- Ítem

5.- Medidas de espacio y tiempo

1. Palabras

Es la unidad más pequeña que se aplica al análisis. Incluye palabras, composiciones de palabras en forma de frase. Su aplicación tiene como resultado una lista de frecuencias relativas de palabras seleccionadas.

Ejemplos en cine: encuadres, ángulos, personajes, expresión, arte, emoción, género, actores, tomas, etc. Ejemplos en estilos literarios: poético, imágenes descriptivas, lenguaje altisonante, culto, prosaico, etc. Ejemplos en legibilidad del texto: verbos, sustantivos, prefijos, sufijos, frases subordinadas, etc.

2.- Temas

Es una oración simple, con sujeto y predicado. Es una afirmación de un asunto determinado y se emplea una oración breve o resumida, bajo la cual se puede incluir una clase amplia de formulaciones específicas.

Ejemplos en cine: la pantalla grande te sumerge en sus historias, el cine es un espejo de la sociedad. Ejemplos en publicidad: soy totalmente palacio, compra la chispa de la vida. Ejemplos en discursos: optimismo social, bienestar para tu familia, buscamos la felicidad de los mexicanos, etc.

3.- Personajes

Las narraciones giran en torno a personajes particulares y debe leerse la totalidad de la obra que se quiera analizar. Son idóneas para personajes históricos o de ficción.

Ejemplos de personajes históricos: Jesús, Napoleón, Moctezuma, etc. Ejemplos de personajes de Ficción: cualquier protagonista de una película, novela, telenovela, serie policiaca, cómic, etc.

4.- Ítem

Es la unidad que se usa más en el análisis de contenido, es la unidad “natural” total empleada por los productores del material simbólico, por lo tanto, no se pueden agregar categorías adyacentes porque esas variaciones dañan los ítems.

Ejemplos: libros, artículos, discursos, reportajes, mensajes por e-mail. Se utilizan palabras que aparecen en los textos.

5.- Medidas de espacio-tiempo

Es medir el espacio físico (en centímetros) o las columnas, las páginas, las líneas, los párrafos, en un medio impreso. El minuto en la radio, los segundos en la televisión, la duración de tomas en el cine, escenas, etc.

3.2.6 Categorías del análisis de contenido

El análisis de contenido se sostiene o se derrumba por sus categorías, por eso las investigaciones hechas a tuestas, con categorías vagamente definidas o pobremente articuladas, tendrán una baja calidad de investigación.

Las categorías se diseñan más apropiadamente en términos del problema particular que estamos investigando, entonces hacemos una revisión de los principales tipos de categorías e ilustramos su aplicación con diferentes clases de materiales.

Hay que tener en cuenta una distinción entre el *qué* y el *cómo*, es decir, entre la *sustancia* y la *forma*; entre *lo que se expresa* y *cómo se expresa*, pues corresponden a categorías distintas.

Categorías relativas a la esencia del contenido:

1.- Asunto

2.- Tendencia

3.- Pauta

4.- Valores

5.- Métodos

6.- Rasgos

7.- Actor

8.- Autoridad

9.- Origen

10.- Grupo Receptor

1.- Asunto

Es el *qué* de la comunicación. Es la categoría más general y responde a la pregunta: ¿de qué trata la comunicación? Sirve para determinar los énfasis relativos dados a diferentes tópicos en cierta porción del contenido de la comunicación.

Los tópicos son las categorías del asunto, de la misma manera que el sujeto de una oración activa es su asunto.

2.- Tendencia

Es el tratamiento que se hace en pro o en contra de un asunto:

La cuestión es la siguiente: ¿está la comunicación a favor o en contra de un asunto en particular o es neutral?

En esencia, la categoría de *tendencia* se refiere a saber si es *positivo* o *negativo* el contenido en relación a un tópico.

3.- Pauta

Se refiere a la base sobre la cual se realiza la clasificación por orientación. Caracteriza la naturaleza de la satisfacción-privación, averiguando en qué términos se hace la evaluación.

Las pautas más generales son: consistencia-debilidad y moralidad-inmoralidad.

Las subdivisiones que se han tratado en la categoría de consistencia-debilidad son: seguridad, eficiencia, poder, bienes.

La moralidad-inmoralidad son: verdad, misericordia, heroísmo y lealtad.

4.- Valores

También llamados *metas* o *deseos*. Se refiere a saber qué quiere o desea obtener la gente, por eso sus categorías pueden ser: amor, posición social, progreso profesional o salud, por ejemplo, por eso son llamados valores.

Otras subdivisiones pueden ser: ingreso (dinero o bienes materiales), seguridad, integridad corporal, supervivencia, poder, fama, reputación, prestigio, rectitud, afecto.

5.- Método

Son los valores que tienen que ver con la finalidad de la conducta. También son los medios empleados para realizar finalidades.

Se utiliza en cine: análisis, investigación, contenido...

6.- Rasgos

Son categorías llamadas aptitudes, estados subjetivos, que incluyen características de rasgos comunes, rasgos psicológicos, para describir a la gente, a las instituciones y a la política.

Se han utilizado en series de radio, películas y novelas, para describir edad, sexo, estado civil, ocupación, lugar de residencia, religión, nacionalidad, etc.

7.- Actor

Se refiere a la persona, grupo o sujeto que aparece en posición central como iniciador de una acción, los personajes involucrados en la trama de una película, son un excelente ejemplo.

8.- Autoridad

Es la persona, grupo u objeto, en cuyo nombre se hace una declaración. Algunas categorías tienen que ver con las fuentes específicas de las referencias documentales; por ejemplo, declaraciones de Barack Obama respecto a las bombas nucleares de Irán, La Reina Isabel II respalda las reformas de Peña Nieto, Kenia quema 15 toneladas de marfil, el GDF y Telmex lanzan wi-fi en parque y jardines de Iztapalapa o la visión de un director de cine, como Guillermo del Toro, respecto a la violencia en México, por ejemplo.

9.- Origen

Es para identificar el lugar de origen de la comunicación. Es útil para indicar con qué amplitud o estrechez se está orientando la atención del público.

Ejemplos: la tendencia de periódicos, revistas, programas de radio, películas, telenovelas, mensajes por internet, etc.

10.- Grupo Receptor

Se refiere al grupo destinatario al cual se orienta, particularmente, la comunicación.

Encontramos frases como: “al pueblo de México le gusta...”, “los del PRI no nos vamos a dejar que...”, “los trabajadores están hartos de las injusticias que...”, “hemos perdido, pero nuestros aficionados nunca nos abandonan en...”, “el cine que le gusta a la raza mexicana...”, etc.

3.2.7 Pensamiento de Berelson

El pensamiento de Berelson ha girado en torno al conocimiento de las relaciones entre medios de comunicación y política, pero también mostró su interés por el desarrollo específico de las ciencias de la comunicación y la experimentación metodológica en este ámbito. En sus últimos años de trabajo, sus planteamientos estuvieron cercanos a la corriente de los que difunden e innovan los medios de comunicación.

La teoría funcionalista básicamente ve a la sociedad como una totalidad a su vez marcada por un equilibrio, esto quiere decir, que la sociedad no debe salir del funcionamiento ya establecido, que cualquier disfuncionalidad sería romper con el equilibrio del sistema, donde los medios de comunicación son de gran importancia.

Berelson decía que dentro del proceso de la comunicación, el contenido ocupa una posición central. Por contenido de la comunicación se entiende el conjunto de significados expresados a través de los símbolos (verbales, musicales, pictóricos, plásticos, gesticulares, etc.), que constituyen la comunicación misma.

Afirmó que el contenido representa el conjunto de medios a través de los cuales, personas o grupos se comunican entre sí. Es importante que en la investigación se describa con exactitud y se interprete con agudeza.

El contenido de la comunicación es tan variado como la experiencia humana y sus causas y efectos son muy variados. Se ha desarrollado un método científico, todavía en perfeccionamiento, cuyo objetivo es describir diversas facetas del contenido de la comunicación en una forma concisa.

3.3 Harold Dwight Lasswell

3.3.1 Teoría

Para Lasswell, el proceso de la comunicación en la sociedad realiza cuatro funciones:

- a) Vigilancia del entorno, revelando amenazas y oportunidades que afecten a la posición de valor de la comunidad y de las partes que la componen.
- b) Correlación de los componentes de la sociedad en cuanto a dar una respuesta al entorno.
- c) Transmisión del legado social.
- d) Entretenimiento.

Los medios de comunicación se convierten en un elemento de equilibrio en la biología social, por lo que el conocimiento de las técnicas persuasivas y de información permite desplegar con eficacia las funciones inductivas sobre los individuos, creando pautas de conducta, actitudes y comportamientos.

Entre las funciones de la comunicación, Lasswell destaca la de vigilancia y control del entorno, la transmisión de los valores de identidad de una cultura, la cohesión social, etcétera.

Entiende la persuasión informativa y la propaganda, como la inducción de aquellos valores que permiten a los gestores de una sociedad conducir a sus ciudadanos hacia los mejores objetivos de progreso y libertad.

3.3.2 Paradigma de Laswell

El paradigma de Lasswell				
¿Quién?	¿Dice qué?	¿Por qué canal?	¿A quién?	¿Con qué efecto?
Comunicador	Mensaje	Canal	Audiencia	Efecto
Análisis de Control	Análisis de Contenido	Análisis del medio	Análisis de audiencia	Análisis de efectos

Principios teóricos en los que se basa el paradigma de Laswell:

Un quién, que es un sujeto que genera un estímulo.

El estímulo se convierte en contenido.

Para ello se habilitan canales que facilitan la llegada del estímulo a la sociedad en su conjunto.

El objeto es pasivo, sobre él se experimenta.

El sujeto es activo ya que manda un mensaje al receptor, sobre el cual se experimentan los estudios.

No se explican las relaciones entre los campos de análisis, sino que se delimitan.

Para Lasswell la comunicación es intencional y con un fin; los procesos de comunicación de masas son asimétricos entre un emisor activo y una masa pasiva.

El modelo parte de las propuestas de la aguja hipodérmica y se convierte en su contraposición: "en efecto, si para la teoría conductista el individuo sometido a los estímulos de la propaganda sólo podía responder sin resistencia, los sucesivos estudios de la "communication research" coinciden en explicitar que la influencia de las comunicaciones de masas está mediatizada por las resistencias que los destinatarios ponen en juego de distintas formas, y sin embargo, el paradigma lasswelliano de la comunicación ha logrado proponerse como paradigma para estas dos tendencias opuestas de investigación.

El de Lasswell es el modelo de las preguntas, interrogar es su modo de explicar, o por lo menos de exigir y buscar una explicación.

Su reflexión sobre la comunicación, acusada de concentrarse en los efectos es, a la vez, una reflexión amplia que abre caminos hacia el desarrollo de la reflexión e investigación en comunicación.

En este caso se trata de propuesta y método en simultaneidad; pregunta y explicación, búsqueda y encuentro; sus limitaciones son las de la comunicación misma, y hasta la fecha sorprende a muchos su vigencia.

3.4 Klaus Krippendorff

3.4.1 Concepto

Krippendorff dice que el Análisis de Contenido es una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto.

Como técnica de investigación, el análisis de contenido comprende procedimientos especiales para el procesamiento de datos científicos. Al igual que todas las restantes técnicas de investigación, su finalidad consiste en proporcionar conocimientos, nuevas intelecciones, una representación de los “hechos” y una guía práctica para la acción. Es una herramienta.

3.4.2 Teoría

3.4.2.1 Inferencias

Son los mecanismos lógicos empleados para relacionar los datos con su contexto, se examinan en función de los sistemas, normas, índices, representaciones lingüísticas, comunicaciones y procesos institucionales.

El Análisis de Contenido (AN) es un instrumento de investigación que acepta datos comunicacionales simbólicos y analiza fenómenos no observados directamente, independientes del lenguaje.

Formas de inferencias

- 1.- Sistemas
- 2.- Normas
- 3.- Índices y síntomas
- 4.- Representaciones lingüísticas
- 5.- Comunicaciones
- 6.- Procesos institucionales

1.- Sistemas

Es un artificio conceptual que describe una porción de la realidad. Permite explorar los datos existentes a otros estados de cosas aún desconocidos que ofrecen explicaciones autónomas.

- a) *Tendencias*: observar en periódicos, televisión, radio, etc.
- b) *Pautas*: observar declaraciones, citas, redes de comunicación, expresiones, valores, etc.
- c) *Diferencias*: observar dos enfoques distintos a un mismo fenómeno.

3.4.2.2- Normas

Los procesos de identificación, evaluación y verificación tienen en común un patrón o norma con la que se compara un objeto para establecer de qué clase es y en qué medida es bueno.

- a) *Evaluaciones*: medir la actuación de los medios masivos.
- b) *Identificaciones*: conocer los datos de lo que se va a investigar.
- c) *Verificaciones*: es emitir un juicio sobre los datos con respecto a una norma, cuando ésta es legitimada por una Institución.

3.4.2.3.- Índices

El Índice es una variable cuya importancia en una investigación, depende del grado en que pueda considerarse correlato de otros fenómenos.

- a) *Frecuencia*: la reiteración de símbolos, ideas o temas en el interior de una corriente de mensajes.
- b) *Equilibrio*: atributos favorables o desfavorables de un símbolo, idea o tema.
- c) *Intensidad*: fuerza de una creencia, convicción o motivación.

3.4.2.4.- Representaciones lingüísticas

Es el análisis de todo discurso, ya sea argumentativo o expositivo. Es analizar un corpus textual para establecer las relaciones entre dos o más oraciones siempre y cuando estas oraciones estén vinculadas al conocimiento de la realidad que dichos corpus representa.

- a) *Secuencia de artículos*
- b) *Intercambios internacionales de carácter oficial*
- c) *Documentos personales*
- d) *Transcripciones de entrevista*
- e) *Interacción social*

3.4.2.5.- Comunicaciones

Las comunicaciones pueden contribuir a explicar causas y efectos entre los cuales existe una mediación simbólica y puede servir para explicar la dinámica del comportamiento, las consecuencias individuales y colectivas del intercambio de información, diversas psicopatologías, la aparición del conflicto y del consenso y la transformación de una cultura material.

3.4.2.6.- Procesos Institucionales

Toda sociedad posee instituciones que se especializan en el periodismo, la política, la educación, la literatura y las bellas artes, etc., la comunicación de masas puede desempeñar todos estos propósitos simultáneamente, de manera más o menos adecuada, efectuando así los ordenamientos institucionales dentro de la sociedad.

- a) *Jurídicas*
- b) *Económicas*
- c) *Sociopolíticas*
- d) *Técnico estructurales*

3.4.3 Lógica del proyecto del análisis de contenido

3.4.3.1 Procesamiento de la información científica:

El investigador es el responsable del proceso que conduce al descubrimiento de información:

- a) Describir las condiciones en que obtiene los datos
- b) Justificar los pasos analíticos imparcialmente

A esto último se denomina: “proyecto o diseño de la investigación”.

El Análisis de Contenido debe contener un informe de investigación que tenga una descripción del proyecto de investigación (los proyectos de investigación para el análisis de contenido tienen que ser sensibles al contexto).

3.4.3.2 Tipos de proyectos

Se distinguen tres tipos, pero dependen en gran medida de la manera en que los resultados de un análisis de contenido se inserten en trabajos de investigación más amplios.

a) El básico se refiere a proyectos para evaluar ciertos fenómenos con datos ya existentes: inferencia sobre el nivel de angustia de un paciente psiquiátrico en una entrevista, evaluación de las actitudes de un orador o de posiciones o valores ideológicos, calibrar el criterio de la población al escuchar un programa radiofónico, la tendencia del televidente ante un programa de televisión, etc.

b) Los proyectos para poner a prueba la posibilidad de sustituir un método a través de un análisis de contenido. En este caso es aconsejable aplicar dos o más métodos a los mismos datos, para verificar si ambos proporcionan resultados comparables: verificar varias entrevistas al mismo sujeto o establecer correlaciones entre diversos métodos de medición de la atención pública.

c) Proyectos para poner a prueba hipótesis, se trata de comparar los resultados de un análisis de contenido con datos obtenidos de manera independiente: programas de televisión para ver la estratificación social con las características del programa; la correlación entre la cantidad de hijos de las familias que protagonizan las obras de ficción, con los índices de natalidad; la cobertura periodística de temas económicos con los índices de precio al consumidor, las tasas de desempleo, la opinión pública y las cifras reales.

3.4.3.3 Componentes del análisis de contenido

Son varios componentes o pasos en este proceso:

1.- Formulación de los datos

- a) Determinación de las unidades.
- b) Muestreo
- c) Registro

2.- Reducción de los datos

3.- Inferencia

4.- Análisis

Para los cual se recurre a:

- Validación directa.
- Verificación de la correspondencia con otros métodos.
- Verificación de las hipótesis respecto de otros datos.

5.- Elaboración de los datos

Un dato es una unidad de información registrada en un medio duradero, que se distingue de otros datos, que puede analizarse mediante técnicas explícitas y es pertinente con respecto a un problema determinado.

Los datos deben transportar información, en el sentido de suministrar el nexo entre las fuentes de información y las formas simbólicas espontáneas, por un lado, y las teorías, modelos y conocimientos concernientes a su contexto, por el otro.

Los datos emergen por lo general a partir de formas simbólicas complejas, enunciadas en un lenguaje espontáneo: las historietas, apuntes privados o diarios íntimos, obras literarias y teatrales, telenovelas, anuncios publicitarios y propagandísticos, películas, discursos políticos, documentos históricos, entrevistas... todos tienen su propia sintaxis y semántica.

- Los fenómenos de interés deben distinguirse y dividirse en unidades de análisis separadas, lo cual plantea el problema de la **determinación de las unidades**.
- Estas unidades pueden presentarse en una cantidad tan grande que no permita el manejo fácil, lo cual plantea el problema de **muestreo**.
- Cada unidad debe codificarse y describirse en formas analizables, lo cual plantea problemas de **registro**.

Las unidades, el muestreo y el registro están interconectados.

6.- Reducción de los datos

Es la facilidad de los cálculos y procurar adecuar las formas de los datos disponibles a la exigida por la técnica analítica. La reducción puede ser estadística, algebraica o tener como única finalidad la omisión de los detalles irrelevantes.

7.- Inferencia

Es todo el saber acerca del modo en que los datos se relacionan con su contexto, saber que se verá fortalecido por el éxito de cada inferencia.

8.- Análisis

Se ocupa de los procesos más convencionales de identificación y representación de las pautas más notables, estadísticamente significativas o que por algún otro motivo dan cuenta de los resultados del análisis de contenido o los describe.

3.4.4 Determinación de las unidades

La determinación de las unidades comprende su definición, su separación teniendo en cuenta sus respectivos límites y su identificación para los demás análisis.

3.4.4.1 Tipos de unidades de análisis

Las unidades nunca son absolutas: surgen de la interacción entre la realidad y su observador, son una función de los hechos empíricos, de las finalidades de la investigación y de las exigencias que plantean las técnicas disponibles.

Se distinguen tres clases de unidades: unidades de muestreo, unidades de registro y unidades de contexto.

a) Unidades de Muestreo

Son aquella porción de la realidad observada o de la secuencia de expresiones de la lengua fuente, que se consideran independientes unas de otras.

b) Unidades de Registro

Son parte de una unidad de muestreo que es posible analizar de forma aislada. Aunque las unidades de muestreo tienden a poseer límites físicamente discernibles, las distinciones entre las unidades de registro, en cambio, son el resultado de un trabajo descriptivo. (Segmento específico de contenido que se caracteriza al situarlo en una categoría determinada).

c) Unidades de Contexto

Fijan límites a la información contextual que puede incorporarse a la descripción de una unidad de registro. Demarcan aquella porción del material simbólico que debe examinarse para caracterizar la unidad de registro.

3.4.4.2 Procedimiento para definir unidades

El análisis de contenido aplica uno o más de cinco procedimientos distintos para fijar e identificar estas unidades:

- Unidades físicas: un libro, un informe, un poster, una programación, una película, etc., todo aquello medible.
- Unidades sintácticas: la palabra, los diálogos, los medios no verbales, los planos en una película, etc.
- Unidades referenciales: a partir de determinados objetos, sucesos, personas, actos, países, ideas, etc.
- Unidades proposicionales (y núcleo de significado): es la descomposición de las oraciones para establecer el núcleo de significado dividiéndola en unidades proposicionales.
- Unidades Temáticas: Es hablar de cosas muy amplias: discriminación, racismo, feminismo, democracia, narcotráfico, etc.

4.- Marco Pragmático

4.1 ANÁLISIS DE CONTENIDO DEL FILME *UNA FAMILIA DE TANTAS*

4.1.1 ANÁLISIS CUALITATIVO

SECUENCIA	CATEGORÍA	DESCRIPCIÓN	CALIFICACIÓN
#1 Presentación de la familia	Rodrigo Gracia Héctor Estela Maru Lupita Ángel FAMILIA	Comienza mostrando un panorama del país (México) seguida de una mañana cotidiana y atareada de la familia; Maru apresura a sus hermanos, el hermano varón abusa de sus privilegios, el padre es la máxima autoridad y ordena a todos qué hacer, en la mesa regaña a su hija por entrar 10 minutos tarde la noche anterior, Gracia, su esposa, le da toda la preferencia y lo apoya incondicionalmente. Maru le sube un pan a Lupita, su hermana menor, luego de que su padre le prohibiera desayunar por bajar tarde.	Define los roles de la familia de las décadas de los 40s y 50s, con actitudes marcadas en cada uno de ellos. El padre ejerce total autoridad sobre toda la familia, guiándolos hacia objetivos que él desea en tanto no le interesa lo que piensen o quieran, en cada situación la madre lo apoya indudablemente, para él existe un respeto absoluto, el hermano varón mayor, es tratado distinto al resto de los hermanos, él tiene privilegios y abusa de ello.
#2 Luego del desayuno	Gracia Estela Lupita	Gracia les da la bendición a Estela y a Lupita y le dice a ésta última que eso le pasa por atarantada “ya sabes que a tu papá no le gusta el desorden y las prisas” (Rodrigo le pidió a la niña una constancia	Gracia sigue dándole la razón y apoyando a Rodrigo frente a sus hijos, en cambio lastima a su pequeña llamándola “atarantada”, nunca le

	Maru	de la directora con la hora en la que llegara). Maru le muestra las zapatillas que usará en su fiesta de XV años a Guadalupe, la señora que les ayuda con los quehaceres de la casa, esta llora porque ya no le va a poder decir niña. Gracia le pide a Maru que tenga la casa lista cuando llegue, al final, Maru toma sus zapatillas y con mucha ilusión las presiona contra su pecho y suspirando dice “voy a ser mujer”.	pregunta por qué se le hizo tarde, y tampoco le interesa. Maru, a diferencia de sus hermanos, no trabaja ni estudia, en cambio, ayuda en la casa. Le ilusiona crecer.
#3 Demostración de la aspiradora	Maru Gracia Ángel	Maru, le abre la puerta al vendedor de una aspiradora, que entra de una manera intempestiva; nerviosa, ella presencia la expresiva demostración que él hace. La madre también logra ver la presentación. “Se ve decente” (Maru), “¿decente?, pues vas a ver el entusiasmo de tu padre cuando se entere de que ha estado un hombre en la casa no estando él presente”, triste, Maru baja la mirada.	Al entrar este vendedor a la casa, trastoca la monotonía del hogar con sus actitudes y comentarios modernistas. La madre demuestra el miedo hacia su marido “... no soy yo quien resuelve estas cosas”, se percibe la angustia y al mismo tiempo la emoción de la hija por Roberto, el vendedor. Gracia le produce tristeza a su hija con sus comentarios, en lugar de brindarle seguridad, le siembra miedo hacia su padre.
#4 La hora de la comida	Rodrigo Gracia Héctor Estela Maru Lupita Ángel FAMILIA	Rodrigo tiene ideas conservadoras, no le agradan las máquinas, la modernidad. Se altera cuando Gracia y Maru le enteran sobre la visita del vendedor, tanto la madre como la hija actúan con miedo.	Gracia disfraza de propiedad el miedo a su marido y permite que él se comporte autoritario con ella y con su hija, es una sumisa. Maru le explica con temor, ella refleja los frutos de ambos padres, los comportamientos y las imposiciones.
#5 2da demostración de	Rodrigo Gracia	Gracia cuida a Estela en la visita de su novio. Se vive una revolución para esperar al vendedor, el padre corre a las mujeres, pero	La imagen todo poderosa del padre es rasguñada por primera vez dentro del hogar,

la aspiradora	Héctor Estela Maru Lupita Ángel FAMILIA	permite que Héctor se quede, éste recibe a Roberto de una manera déspota “yo no fumo en frente de mis padres”. Rodrigo pelea con Roberto por haber entrado a su casa, defiende su “honorabilidad”, Roberto le pide respeto y termina vendiéndole el aparato de limpieza luego de una nueva demostración.	cuando Roberto lo enfrenta pidiéndole respeto, el ambiente presencia el primer llamado de justicia, Estela y Maru escuchan escondidas y emocionadas, la gracia de Roberto, que sutil e inteligentemente logra su cometido (vender una aspiradora) y gira totalmente las reacciones groseras de Rodrigo.
#6 Preparativos para la fiesta de XV años	Rodrigo Gracia Estela Maru Lupita	Maru le pide a su padre permiso para invitar a Roberto a su fiesta, éste se niega y menciona que vendrá su primo Ricardo, el de <i>buena familia y principios</i> .	Roberto le hace ver a su hija lo que para él es importante, lo que quiere que ella le dé importancia, sin interesarle lo que Maru realmente desea.
#7 Fiesta de XV años	Rodrigo Gracia Héctor Estela Maru Lupita FAMILIA	Rodrigo y Maru reciben a Ricardo, Rodrigo hace que Maru presente a su primo a toda la gente de su fiesta, y presume sobre los bienes del joven, “desde niños se han querido mucho”. Maru está muy emocionada de bailar con su padre, Gracia llora de emoción, pero esconde las lágrimas, Rodrigo le pide a Maru que baile con Ricardo antes que con ningún otro, Héctor busca intimididad con su novia, y ésta se molesta. Al final Rodrigo le recuerda a su hija que debe ser “buena y pura, pudorosa y cristiana, obediente y respetuosa...”. La novia de Héctor termina poniéndole fecha a su “encuentro”.	La fiesta presencia la visión interesada y la presunción de Rodrigo en su máximo esplendor, con su sermón frente a todos los invitados le hace saber a Maru que tiene que atenerse a sus reglas. Mientras tanto, Maru muestra el gran cariño que le tiene a sus padres y los obedece en todo.
#8 Término de la fiesta	Rodrigo Gracia Héctor	Rodrigo hace que Maru invite a su primo a cenar, se lo pide en frente de él y al irse la regaña frente a todos por quitarse los zapatos. Maru agradece a sus padres la fiesta y feliz le dice a su	El final del día refleja perfecto lo que Maru siente a causa del comportamiento de sus padres, Rodrigo la lastima al cuestionar su

	Estela Maru FAMILIA	madre que ya pueden ser amigas, a lo que su padre responde “!¿De dónde sacas esas ideas?i”, luce feliz por haber cumplido XV pero triste por todo lo que pasó en su fiesta, al final , termina llorando en su almohada.	idea de amistad con su madre, es muy estricto e injusto con ella.
#9 La hora del té con Ricardo	Rodrigo Gracia Héctor Estela Maru Lupita Ángel FAMILIA	Las mujeres sirven a los hombres (Gracia y Maru), Rodrigo vuelca la atención en Ricardo, quien presume sobre su negocio en distintos países de forma altanera. Héctor se comporta extraño, preocupado y ausente. Al final, luego de que Ricardo se ha ido, Rodrigo vuelve a regañar a Maru por no poner la atención debida a su primo (ella le contesta), y a Estela por llegar tarde, ella le dice que no volverá a pasar.	Maru muestra desesperación por la actitud de su padre y se rebela por primera vez, pero termina obedeciéndolo. Estela le teme y Gracia también.
#10 La cena en familia	Rodrigo Gracia Héctor Estela Maru FAMILIA	Rodrigo hace que Maru ore (sola, por llegar tarde) antes de cenar, y regaña a su esposa por pensar que Héctor está preocupado por situaciones distintas al trabajo, la calla cuando trata de cuestionarlo.	Rodrigo humilla a su mujer frente a todos sin importarle lo que pueda sentir, se aferra en hacer valer su autoridad a como dé lugar, Gracia le soporta todo, la familia se cuadra ante su autoridad.
#11 Accidente de Ángel con la aspiradora	Maru Ángel	Muy contenta, Maru usa la aspiradora que su padre le compró a Roberto, accidentalmente el pequeño Ángel mete el dedo en ella, entonces Maru manda llamar a Roberto para solucionar la situación.	Maru luce como la más angustiada, expresa muy bien su forma de vivir con la responsabilidad a costas de lo que sucede en la casa en la ausencia de su madre, es muy aprensiva.
#12 La confesión de Maru a	Maru	Roberto llega al rescate y Maru apenada se disculpa “... qué pena Dios mío, irlo a molestar a usted por esta tontería” ... Maru le	Maru es una adolescente con mucho miedo, sobre todo, a su padre, observa en Roberto un

Roberto		confiesa que quisiera que la visitara en su casa, que es su único amigo (sin mirarlo a los ojos, sollozando sobre el sillón), y le cuenta lo que piensa sobre los tratos de su padre, dice que él tiene todo el derecho de pegarle, porque el padre siempre manda, Roberto le cuenta la relación que lleva con su madre (son amigos), dice que ella le deja hacer lo que sea mientras no sea algo malo, angustiada, Maru le suplica que se vaya porque su madre está a punto de llegar, quedan de verse a escondidas por la noche.	rayo de luz que la puede sacar de la calamidad que vive a diario, quiere estar con él, pero teme a las represalias de su padre. Por primera vez le cuenta su dramática historia a alguien, este hombre significa algo distinto en su vida, un cambio.
#13 Roberto y Maru: el primer encuentro fuera de la casa	Maru Estela	Leopoldo, novio de Estela le insiste que estén juntos más tiempo, ella se niega por temor a ser regañada de nuevo (por su padre). Roberto espera a Maru en la noche como quedaron, ella angustiada, sale rápido por el pan, él la tranquiliza. Roberto se sincera sobre sus cosas personales: “mi mamá es muy sentimental... hay que pensar en uno”, Roberto le cuenta a Maru su inquietud sobre cambiar de empleo, le pide consejo, “soy tan tonta Dios mío”, ella no sabe qué responderle y se va luego de que Roberto le sacara una cita más al siguiente día.	Roberto comienza a volverse un detonante de cambio en la vida de Maru, mostrándole nuevas ideas sobre los padres, la toma en cuenta para tomar una decisión importante, demostrándole una manera nueva de trato, de respeto e interés en su opinión, eso la desconcierta y sale huyendo.
#14 Maru cuestiona a Estela	Rodrigo Estela Maru	Maru le pregunta a Estela sobre lo que habla con su novio, ¿te pide consejo?, ¿te habla sobre su mamá?... ¿Qué tonterías estás diciendo?, Estela termina mandándola a dormir, “ya deja de estar quebrándote la cabeza y duérmete, te gusta, ¿no? pues ay deja que Dios diga”.	Maru inquieta, comienza a cuestionarse sobre lo que puede decirle a Roberto, no sabe cómo actuar, le interesa saber qué decir en la siguiente conversación, su hermana no es de mucha ayuda, su rostro no habla sobre tener una relación de mucha confianza con su pareja.
#15 Desayuno con Ricardo	Rodrigo Gracia	Héctor y Maru lucen distraídos en la mesa, Rodrigo regaña de nuevo a Maru por no ponerle atención a su primo (Ricardo), quien	Rodrigo sigue marcando el machismo del que es portador y lo propaga en su casa, le da

	Héctor Estela Maru Lupita Ángel FAMILIA	le pregunta sobre temas de matrimonio, Rodrigo cuestiona a Héctor sobre lo que le sucede, a lo que Héctor responde “no se preocupe, son cosas de uno”, su padre le sugiere llegar más tarde si lo desea, “a veces los padres tenemos que ser más tolerantes”.	permiso a su hijo de irse “a divertirse”, mientras que le golpea las emociones a Maru, finalmente le dice a su mujer que ya ha hablado con Héctor, dándole a entender que ya ha arreglado el asunto por el que se encontraba distraído, que él ha logrado resolver el problema como el todo poderoso que es.
#16 Roberto y Maru, la segunda salida	Maru Estela	Maru sale de nuevo con Roberto, le repite que es una tonta, pero sobre la plática él le dice “la mujer debe pensar”, ella interesada le pide que siga hablando “¡siga, siga!”, ¿por qué cree usted que debe ser así?, le dice que en una relación ambos deben opinar, apoyarse, tener mutuo agradecimiento, sentir confianza, platicar, al final ella vuelve a casa al sonar el reloj. El novio de Estela vuelve a insistirle que lo bese, pero ella lo vuelve a rechazar y se mete a su casa.	Las palabras de Roberto son música para los oídos de Maru, ella entusiasmada quiere saber más de lo que siempre ha deseado escuchar y vivir, él abre su corazón y le dice todo lo que piensa, mostrándose muy interesado por Maru.
#17 Héctor embaraza a su novia	Rodrigo Gracia Héctor	Héctor dice: “Estábamos tomados, no sabía lo que hacía, ella misma fue la que me dijo que nos fuéramos a la cabaña”, Gracia le pregunta: “¿pero tú la quieres, hijo?”, Rodrigo interrumpe: “¡aunque no la quisieraj, el hombre debe ser responsable de sus actos!..., llevas mi nombre y no quiero que mañana se diga que mi hijo no supo reparar sus propios errores... y no creas que no me doy cuenta de mi responsabilidad en esto, desde mañana hay una boca más en esta casa”	Héctor niega su responsabilidad y Rodrigo vuelve a callar a su esposa negándole cualquier derecho a opinar, Gracia por supuesto, calla y obedece como de costumbre. A Rodrigo le interesa más lo que vayan a decir y salvar su “honorabilidad”.
#18 Rodrigo golpea a Estela	Rodrigo Gracia	Maru tiene actitudes de madre, apura a Lupita, regaña a Héctor. Estela se mete corriendo a la casa luego de que su padre la	El clímax de la agresión y el autoritarismo se presenta, “y que esto te sirva de escarmiento,

	Héctor Estela Maru Lupita FAMILIA	encontrara besándose con su novio, Rodrigo la golpea, nadie la defiende, Maru la encuentra en el suelo y trata de consolarla sin lograrlo, Estela luce una mirada distinta, de hartazgo, odio, decisión.	en un mes no habré de dirigirte la palabra ni contarás con mi bendición” Rodrigo sentencia a Estela.
#19 Estela se va de la casa	Rodrigo Gracia Maru	Amanece y Maru se da cuenta de que Estela se ha ido de la casa, entera a sus padres. “Estela ha muerto para esta casa... que te sirva de ejemplo, lo mejor que puedes hacer es cultivar tus relaciones con tu primo Ricardo...” Rodrigo nuevamente aplica una de sus sentencias, pero ahora con Maru.	Las consecuencias lucen terribles para Maru, Rodrigo la llena de miedo (aún mas), es aquí donde se refuerza gravemente en ella, la idea de que no es posible hacer lo que desea.
#20 Maru decide cortar su relación con Roberto		Maru manda a Lupita con Roberto, le dice en una carta que no puede volver a verlo ni hacerlo feliz como merece, Lupita lo entera del plan que tiene Rodrigo de casar a Maru con Ricardo: “si yo estuviera en el lugar de usted, yo no dejaría que me quitaran a la muchacha...”, entonces, Roberto le pide a Lupe que lo ayude en ese asunto, “yo haré todo lo que usted me diga”, responde.	La justicia comienza a obrar, Lupita se convierte en la mejor cómplice para lograr la felicidad de Maru y Roberto, pese a la carta, las cosas comienzan a tomar forma y Roberto se decide a emprender la lucha para estar con Maru.
# 21 Desayuno en familia	Rodrigo Gracia Maru	Lupe le avisa a la familia que ha llegado una refrigeradora, Rodrigo responde alterado que él no ha pedido nada, Lupe sigue actuando como si no supiera nada, Maru luce angustiada. “Que el señor Del Hierro (nombre del vendedor) vendrá a las nueve a hablar con usted”, le dice Lupita.	Maru se llena de ilusión al escuchar todo el alboroto, sin embargo, la angustia por la manera de actuar de su padre, la mantiene nerviosa.

	Héctor Lupita Ángel		
#22 Maru confiesa que no quiere a Ricardo	Rodrigo Gracia Maru	<p>Roberto llega a la casa de la familia de Maru y hábilmente le explica la razón por la que ha mandado la refrigeradora.</p> <p>Maru luce en una situación incómoda cuando Roberto le sugiere a Ricardo comprar uno para su matrimonio, ella aprueba la idea ante todos (enojada), nuevamente con suma inteligencia, Roberto le vende una refrigeradora no solo a Ricardo sino también a Rodrigo.</p> <p>Maru explota y grita que no quiere a Ricardo, Rodrigo termina regañándola y disculpándola con Ricardo, argumentando que su hija es una niña.</p>	Rodrigo no muestra ningún interés en lo que Maru desea realmente, él desea a como dé lugar que una persona adinerada entre en su familia, sin importarle que Ricardo sea altanero y presuntuoso.
#23 Roberto y Maru deciden luchar por su amor	Rodrigo Gracia Héctor Maru FAMILIA	<p>Lupita le pregunta a Maru si no va a ir por el pan, “El joven Roberto la está esperando allá afuera...”, ella (enojada) no responde, “le advierto que me dijo que la esperaba hasta el cuarto (para las ocho), que si no salía usted para esa hora, que él se iba”, insiste Lupita.</p> <p>Maru termina saliendo por el pan, “Aquí te espero” le grita Roberto, “...a mí me da igual” le responde ella, Roberto se frota las manos (nervioso) mientras la espera. Cuando regresa, Roberto le cambia la jugada, le dice que lo ha dejado por su pretendiente adinerado, que siente decepción, le dice que pensó que era valiente para luchar junto a él, la hace pensar, “la vida es una serie</p>	<p>Maru termina haciendo lo que jamás nadie en la familia ha logrado: enfrentar a Rodrigo, decirle lo que piensa y siente, actúa valiente e inteligentemente al defender por fin, lo que ella desea.</p> <p>Por primera vez, Maru no desea conseguir la aprobación de su padre sino ser feliz a pesar de lo que piense.</p> <p>Roberto es un gran impulso para que Maru tome decisiones.</p>

		<p>de pequeñas decisiones”, le dice que no se ha atrevido siquiera a darle una campechana (un pan), entonces, Maru le ofrece una, Roberto le responde que no es la campechana lo que quiere sino a ella, ¿cuándo puedo hablar con tu papá?, ¡vamos! le dice Maru enseguida.</p> <p>Ya frente a Rodrigo, éste le pide a Maru que se vaya, y de inmediato Roberto le pide que se quede y entera a Rodrigo de la relación que su hija y él sostienen, discuten mientras Maru observa asustada. Roberto promete regresar por Maru, y al quedarse ésta con sus padres, le explica a Rodrigo cómo desea una vida de comprensión al lado de Roberto, que no quiere vivir en soledad igual a su madre, luego de que Maru le explica que esperará a Roberto para casarse, Rodrigo le afirma que saldrá sola de esa casa. Ella termina en una posición erguida ante él.</p>	
#24 Maru se casa con Roberto	Rodrigo Gracia Héctor Maru Lupita Ángel FAMILIA	<p>Guadalupe y la mujer de Héctor le arreglan el vestido a Maru, su madre entra, y luego de que Maru la salude efusiva, ésta le pide que no la abrace para que no llore y se desarregle, “no debes llorar sino hasta después y a solas, debes mostrarte fuerte, contigo van las esperanzas de muchas muchachas como tú... vete tranquila, sé que serás feliz, te llevas mi bendición”.</p> <p>Al bajar las escaleras Héctor le dice que es muy bonita y le besa la mano, “anda, te están esperando”.</p> <p>Roberto luce nervioso, los hermanos pequeños de Maru (Lupita y Ángel) le llevan la cola, “cuando yo me case, me casaré de blanco, y así como Maru, tú me llevarás la cola” (Lupita le dice a Ángel), “¡Lupe y Ángel!” les grita su padre.</p> <p>Lupita triste, le dice a su madre que Maru también ya se ha ido</p>	La fortaleza de Maru llega a su clímax al cumplir con su palabra, al irse de la casa con la frente en alto y sin rogarle a su padre para obtener su aprobación, detona que el comportamiento de su madre cambie con Rodrigo, que busque justicia en la educación del resto de sus hijos.

		(igual que Estela), ella la abraza y frente a los dos pequeños le dice a su esposo que ya no habrá más prohibiciones. “Solo hemos sido instrumentos de Dios para dar la vida, pero no tenemos derecho a encadenarla”.	
--	--	--	--

4.1.2 Interpretación de la tabla

Gracia actúa como mera extensión de Rodrigo, se asegura de que se ejecuten sus órdenes, toda la familia debe actuar conforme a la voluntad de éste, las hijas son educadas en una represión total, sin libertad para opinar ni actuar, pues si se dan el lujo de hacerlo, ocurre una desgracia, o en el mejor de los casos, la cabeza de familia aplica una fuerte llamada de atención. Mientras tanto, el hijo varón es tratado muy diferente, tiene privilegios por el simple hecho de haber nacido hombre, él puede salir, divertirse, quedarse en asuntos de interés común, o utilizar espacios privados en el hogar, cuando el resto de las mujeres no puede hacerlo.

En una imposición y represión tal, como lo demuestra el filme, es comprensible que la madre de familia se note triste o neurótica (dependiendo de la circunstancia en la que se encuentre), pero raramente alegre, resultado de actuar como esclava, dominada por su marido (situación que ella permite). En cuanto a los hijos, viven una eterna tortura, impregnados de miedo, y con el temor eterno de lo que pueda llegar a suceder si desobedecen en algo; comienzan a perder la confianza en sus padres y resuelven en mentir para no salir lastimados y poder vivir lo que les agrada en la medida de lo posible, como salir con una pareja.

Al final, el resultado de tal opresión, tanto en el caso de la madre como en el de los hijos, es la rebeldía ante una autoridad dominante; finalmente, Gracia defiende los derechos de sus pequeños con una entereza impulsada por la tristeza de los errores cometidos con los mayores, un aprendizaje que el ser humano vive al darse cuenta de sus fallas, al ver que la manera en la que se ha conducido no es la correcta, y que ésta ha producido consecuencias graves en los seres queridos, en este caso, los hijos, quienes terminan en vicios (Héctor se vuelve alcohólico) o huyendo de la casa (Estela escapa sin dejar rastro). El hecho de que el padre de familia acepte su error, al no pelear los sabios argumentos con los que finaliza la trama de boca de su mujer, representa el giro hacia

una nueva generación que comprende mejor que las antiguas costumbres no siempre son lo más eficaz para la vida. Habla de una necesidad de cambios y respeto mutuo.

Hablando específicamente de los hijos, los dos más grandes ocupan una posición similar, y son quienes representan principalmente las consecuencias de la educación desequilibrada que imparten Rodrigo y Gracia, son cada uno, muestra de lo que ocurre tanto del lado de los hijos varones como en el de las mujeres; Héctor, luego de tanta permisividad y consentimientos, se vuelve un ser inmaduro, quien busca que los padres resuelvan sus conflictos, incluso ya teniendo una familia; Estela, por su parte, se vuelve una mujer temerosa, que no puede hacer lo que desea libremente, quien prefiere huir, llena de dolor, por la tremenda golpiza que le propina su padre.

4.1.3 ANÁLISIS CUANTITATIVO

PERSONAJE	APARICIÓN	PORCENTAJE
RODRIGO (PADRE)	17	14.78
GRACIA (MADRE)	18	15.65
HÉCTOR (HIJO)	13	11.30
ESTELA (HIJA)	14	12.17
MARU (HIJA)	22	19.13
LUPITA (HIJA)	11	9.56
ÁNGEL (HIJO)	9	7.82
FAMILIA	11	9.56
TOTAL	115	99.97

4.1.4 Interpretación de la tabla

Rodrigo y Gracia tienen un número casi idéntico de apariciones en la trama (17 y 18 respectivamente), lo que refuerza el argumento de la interpretación del análisis cualitativo, respecto a que, si bien Rodrigo es la cabeza de la familia, y es quien da las órdenes de lo que debe y no hacerse, Gracia es una parte fundamental en la ejecución de las mismas, es la encargada de verificar que la forma de

vida que Rodrigo cree correcta, se lleve a cabo en cada uno de sus hijos (“respeto”, “buenas costumbres”, “obediencia a los padres” ...).

En cuanto a los hijos, es obvio que el personaje de Maru es quien tiene el mayor número de apariciones, y sobre quien recae el peso de las modificaciones que deban hacerse en un futuro en la familia, se convierte dentro de la trama en un enorme símbolo de todo aquello que a la postre encuentra un cambio, respecto a las ideas arraigadas y antiguas dentro de la familia; es quien lleva al interior de la casa la resistencia ante la imposición de un padre aferrado, quien da ánimos a su madre (a través de su actitud) para decirle a su esposo aquello que no le gusta, y el medio por el cual entra el hombre que también simboliza la justicia ante las calamidades que padece ella misma (su pretendiente y posteriormente, su marido), justicia que se va esparciendo de a poco durante el recorrido del filme.

Lupita y Ángel, los hijos menores, aparecen un número menor de veces, sin embargo, en Lupita ya pueden verse consecuencias de la mano dura en la educación que se vive en esta familia, pues a su corta edad y llena de miedo a su padre, comienza a mentir para no salir lastimada (le dice a Rodrigo que ya se va a la escuela, cuando no es así), y sufre el maltrato de sus hermanos mayores (Maru tira de su trenza, Héctor no la ayuda cuando cae a la tina de baño...).

Es de esta manera, que podemos asimilar la trama como una exposición de causas y consecuencias de las actitudes tanto de hijos consentidos, como en las de los reprimidos.

4.1.5 Conclusiones

En este filme existe una marcada mentalidad patriarcal, posterior a la revolución mexicana, donde el hombre siempre tiene la razón, y nadie lo puede contradecir. La esposa se somete, los hijos obedecen y el padre toma todas las decisiones, incluso le busca un novio a su hija, un hombre que él cree conveniente.

Es una familia cuyas características orillan a llenar de privilegios al hijo mayor, quien es apoyado (a diferencia de sus hermanas) en decisiones irresponsables, como la de embarazar a su novia, aquí su padre lo regaña pero lo respalda incondicionalmente, teniendo como siempre la última palabra: “desde este momento hay una boca más en esta casa”, mientras que a su hija mayor la golpea al

encontrarla besándose con su novio a media calle; existe una clara diferencia en el trato entre hombres y mujeres, comenzando por Gracia, la madre que se debe a la pureza y perpetuidad de su matrimonio, aguantando órdenes, malos tratos y humillaciones de su marido.

El contraste entre los dos hombres tradicionales, que son el padre y el hijo mayor, con el del personaje moderno del vendedor, crea una atmósfera de lucha por el cambio de los roles antiguos, una necesidad del hombre de dejar de ser ese energúmeno enojón sin sentimientos y optar por actitudes más de un ser humano normal. Así, también existe un choque entre los personajes de Gracia, la mujer tradicional y su hija Maru, quien, a pesar de haber sido educada de la misma manera, decide modificar su forma de vida y rebelarse ante las agresiones de su padre y denunciar la desgracia de su madre, esta joven representa la necesidad de la mujer por ser escuchada y valorada.

De igual forma, el filme muestra las consecuencias de la mala educación impartida al hijo mayor, que de tan consentido, no sabe afrontar la vida por sí mismo, siendo un irresponsable que espera a que el padre resuelva sus conflictos, alguien que termina en el fracaso, mientras que el joven vendedor, con ideas nuevas en mente y educación más equilibrada, logra cumplir sus principales objetivos que son casarse con la mujer que ama, y despuntar en su empleo, enfrentando los obstáculos que se le presentan.

Así, el filme representa, tanto una necesidad de cambio en la educación de los hijos, como en la ideología en general, de la familia tradicional, que resulta tan agresiva como impositiva.

4.2 ANÁLISIS DE CONTENIDO DEL FILME *TIBURONEROS*

4.2.1 ANÁLISIS CUALITATIVO

SECUENCIA	CATEGORÍA	DESCRIPCIÓN	CALIFICACIÓN
#1 La primer pesca	AURELIO	Se muestra la manera de trabajar de tres pescadores, Aurelio, Chilo y Pigua, este último es un niño.	Se expone la complejidad del arte de la pesca.
#2 Pigua emocionado	AURELIO	Aurelio llega a un acuerdo con su acreedor, Piwa luce emocionado al relatar sus anécdotas en el mar, Aurelio lo calla, y finalmente, Chilo describe con gusto la manera en la que cocinará un pescado.	Aurelio se muestra responsable, Piwa feliz e interesado por la pesca y la convivencia. Todos se llevan bien.
#3 Aurelio hace labor para conseguir a su mujer	AURELIO MANELA HERMANO DE MANELA (ROMÁN)	Se presenta a Manela, una mujer que puede curarse una herida con telarañas y tierra, y trepar árboles. Aurelio convence a la familia de Manela, hace negocio con redes de pesca a cambio de llevársela; les hace ver los beneficios que obtendrán con ellas, la familia termina accediendo y ella se va con él. Al caminar, la chica	Manela es una mujer fuerte y no teme al trabajo pesado, pero permite que la vendan y que un hombre la agreda. Se muestra una clara actitud machista de Aurelio.

	CUÑADA DE MANELA (ROSA) PAPÁ DE MANELA FAMILIA (DE MANELA)	tropieza pero él no hace nada, “ya eres alguien” (Aurelio le dice a Manela), la jala agresivamente del hombro... “!qué traes!, ¡¿que no sabes que lo que te he dado vale como cinco mil pesos?!” (Aurelio). Cuando Manela entra al mar, él la jala de nuevo en forma agresiva.	
#4 Un día de pesca	AURELIO	Aurelio le da a guardar a don Raúl, su jefe, el dinero de Pigua; se queja con Chilo, su amigo, de no tener dinero para él y le dice que lo de Manela solo es un negocio. Pigua acompañado de su pequeño amigo, le dice que quieren ir a comer y al cine, Aurelio le da dinero. El Zorro, un viejo amigo alcohólico, en forma graciosa convence a Aurelio de que le dé dinero para seguir tomando.	Se muestra la personalidad de Aurelio, responsable por una parte al apartar el dinero de Pigua, y desalmado por otra, al enterar a Chilo de que su relación con Manela es un mero negocio.
#5 Pigua vive situaciones de niño por primera vez en toda la trama		Emocionados, Pigua y su pequeño amigo, van a la tienda del pueblo a comprar una lata de sardinas y otra de “leche dulce”, con el dinero que Aurelio les ha dado. Después se ve cómo disfrutaban de la leche condensada; la dejan caer en su rostro, la chupan y ríen.	Se ve cómo Pigua disfruta, junto con su amigo, de ser niño; luce su inocencia.
#6 Aurelio		Pigua y su amigo duermen, Manela le lleva a su nuevo	Manela lo trata bien y busca

recibe un café en la cama, en manos de Manela	AURELIO MANELA	compañero, un café a la cama, “¿tiene bastante azúcar?” (Manela), “está perfecto” (Aurelio), ella se recuesta junto a él. Pigua los espía y Aurelio lo corre a gritos. Pigua se va.	estar con él, Aurelio también busca estar en intimidad con ella.
#7 Aurelio usa el servicio de giros telegráficos	AURELIO	Se ve cómo Aurelio envía dinero en un giro telegráfico. “Manda más que de costumbre” (sr. telegrafista), “pa libros, viejo, valen como si fueran de oro”, “aquí tiene, 1,800 y lo del giro”, “este mes ha sido duro”, “¡va! Mientras la mar no se seque...” (Aurelio).	Aurelio se ve en aprietos de dinero, pero optimista. Manda dinero, pero aún no se sabe a quién.
#8 Manela sabe defenderse	AURELIO MANELA CUÑADA DE MANELA (ROSA) HERMANO DE MANELA (ROMÁN) PAPÁ DE MANELA	Manela regresa a la que era su casa por sus cosas, Rosa, su cuñada, la agrede para que no se lleve el calendario: “¡oye tú!, ¡deja eso donde está!”, “¿por qué, si es mío?”, Manela se defiende del jaloneo que le hace esta mujer y la avienta contra la pared antes de irse, Rosa continúa insultándola: “...tenía que salirte la méndiga sangre que traes”. El padre de Manela le da una bofetada a su hijo (Román)	Manela sabe defenderse perfectamente; en su antigua casa se respira un ambiente de hostilidad, pobreza, hastío, tristeza y rabia. Ella se emociona al saber que Aurelio viene, pero él no le pone mucha

	FAMILIA (DE MANELA)	<p>luego de que ambos presenciaran la escena, “como han ofendido la sangre de tu madre, de algún modo te tiene que doler”.</p> <p>Román, golpea sin piedad a Rosa. Su padre le pide que pare porque ha llegado Aurelio. Manela se arregla para verlo, éste le deja un bulto y se vuelve a ir.</p>	atención.
#9 Otro día de pesca	AURELIO	Aurelio, Chilo y Pigua, están de pesca, encuentran al compadre del primero y <i>éste</i> se queja de la situación económica “el mar es como una vieja caprichosa, a mí me lo niega todo, y a usted le da hasta pa’ comprar querida” (compadre), “es una cosa comercial” (Aurelio).	A pesar de los apuros económicos de Aurelio, a comparación de su compadre, él está muy bien; sigue negando tener algo serio con Manela.
#10 El collar empeñado	MANELA	Manela va a ver su collar empeñado a la joyería, “¿puedo verlo?” (Manela) “¿otra vez?” (vendedor), ella se va feliz luego de haber visto su collar: “ya pronto vendrán por él” (Manela).	Manela está esperanzada en que Aurelio vaya a recoger su collar.
#11 Término de	AURELIO	Chilo y Pigua se burlan del compadre de Aurelio, este último lo defiende, “ta salao, salao, no sabe pescar...”	Aurelio, Pigua y Chilo conviven al terminar el día

la pesca del día		(Pigua).	de pesca.
#12 Aurelio le pide su dinero a Manela	AURELIO MANELA	<p>Manela le dice a Aurelio que el próximo mes cumple años, no está segura de cuantos (cree que 18), que su collar ya la estaba esperando, “pues dile que se espere otro ratito” (Aurelio). Éste último le pide a Manela su dinero para pagar las cosas de la casa en la que viven, “... ya me enteré que todo se lo dieron fiao’...” (Manela), “tas mal chiquita” (Aurelio le sacude la cabeza a Manela), le explica que tiene que mandarle dinero a sus hijos, le pide que le dé el dinero de buena gana.</p> <p>Ella le pide que se quede a dormir, él le dice que es imposible; lo sigue y lo convence de darle el collar de regalo para su fiesta.</p> <p>Chilo: deberías de quedarte de una vez, viejo, la gozas, duermes bien, mañana temprano paso por ti.</p> <p>Aurelio: (ríe) ¿tas loco tú?, ¡he!, luego se acostumbran y te toman por marido y te exigen, no... para esposa, con la que tengo ya me basta... (ambos ríen).</p>	Se afirma que Aurelio no quiere nada serio con Manela, tiene mujer e hijos, le pide su parte del dinero para pagar las cuentas, y decide no dormir con ella para que no le exija nada. Aurelio se muestra convenenciero y sin sentimientos.

#13 Dificultades en la pesca	AURELIO	Aurelio, Chilo y Pigua consiguen más carnada.	Vuelven a mostrarse las dificultades que este trío tiene en la pesca.
#14 Manela es grosera con su sobrina	MANELA CUÑADA DE MANELA (ROSA)	Manela, en casa de su familia, se encuentra con Rosa, su cuñada, Manela pellizca a la bebé, “¡Rosa!, no quiere estar conmigo”, ¡ay!, déjala por ahí (Rosa). Manela deja a la bebé llorando sola y se va.	Manela se comporta grosera con su sobrina, no muestra aprecio por ella. Rosa tampoco le pone atención. Es una representación del maltrato y desinterés que han vivido y que siguen repitiendo.
#15 Aurelio no acepta beber	AURELIO	Aurelio se encuentra con algunos borrachos en el pueblo, uno de ellos, El Costeño, lo invita a beber, Aurelio se niega y le da dinero al Zorro para que vaya a sacar su ojo empeñado. ¡Qué crecido está ese, como es el protegido del patrón! (El costeño, refiriéndose a Aurelio), Chilo trata de defenderlo, pero El Costeño lo intimida con un jaloneo ¡¿y a ti qué diablos te importa, infeliz?!	A pesar de todo, Aurelio sigue apoyando al Zorro. Se muestra el coraje que le tiene El Costeño, al primero, Chilo es un agachón.

#16 El ojo del Zorro		El Zorro recoge su ojo con el dinero que le dio Aurelio, al lugar donde lo empeñó por bebida, le sopla, lo limpia con saliva y se va.	Al Zorro no le importa qué empeña con tal de beber, es un alcohólico.
#17 Aurelio recibe una carta de su familia	AURELIO	Aurelio recibe una carta y una foto de su familia, donde su mujer le pide que regrese, si no por ella, por sus hijos, le muestra ambas a don Raúl. ¡Allá está mi padrino! (ahijada de Aurelio), ¡déjalo!, pa' lo que hace por ti... (comadre de Aurelio). Don Raúl invita a Aurelio a platicar a su oficina en cuanto esté libre. Aurelio va a pegar la foto a su dormitorio.	Aurelio luce preocupado, triste y melancólico. Don Raúl lo apoya claramente, mientras su comadre se encuentra molesta por no hacerse cargo de su hija.
#18 Aurelio y sus redes	AURELIO MANELA PAPÁ DE MANELA HERMANO DE MANELA (ROMÁN)	Pigua se queja con Manela del trato que les da Aurelio, "¡no nos deja vivir!, ¡... jala pa' fuera y dale pa' tras!" (Pigua lo arremeda). Aurelio le muestra los agujeros que tienen sus redes al hombre al que se las compró, y enojado reniega de la situación: ¡¿por qué se nos tienen que ir a nosotros?!, ¡¿por qué?!	Aurelio está angustiado porque los agujeros en las redes merman su trabajo y él necesita dinero.
#19 Aurelio le	AURELIO	Manela visita a Aurelio y le coquetea.	Aurelio tiene una

echa el bote encima a un pescador	MANELA	<p>Pigua y su amigo van al cine.</p> <p>Aurelio y Manela encuentran a un hombre pescando en el mismo sitio que ellos, Aurelio le echa el bote encima y el hombre tiene que arreglárselas para regresar.</p>	personalidad violenta, teme mucho perder su pesca y se enoja con facilidad.
#20 Aurelio perdona a su compadre	<p>AURELIO</p> <p>HERMANO DE MANELA (ROMÁN)</p> <p>PAPÁ DE MANELA</p>	<p>Aurelio se entera que es su compadre el que le ha querido robar la pesca, su comadre intenta detenerlo, pero Aurelio le propina tremenda golpiza a éste frente a la familia de su compadre y a la de Manela.</p> <p>Aurelio lo levanta y le pide a Román (hermano de Manela) y a Chilo que vayan por un doctor.</p> <p>Su compadre le pide perdón, Aurelio le pide que olviden el incidente, “ay que olvidarnos de todo esto, ¿no?, ay que mirar pal’ frente, ora’ que se ponga uste’ bueno, ya bucascaremo’ el modo pa’ que no la pase tan dura”.</p>	Aurelio demuestra que a pesar de la rabia que siente hacia su compadre, sabe perdonar y apoyar.
#21 Aurelio rechaza la propuesta de Don Raúl	AURELIO	<p>“Tú sabes que el único interés que tengo contigo es ayudarte...” don Raúl quiere que Aurelio se quede con el barco que le ha dado a trabajar, pero éste le argumenta que no tiene dinero, don Raúl insiste, le propone que le pague en abonos, aun así, Aurelio se resiste, don Raúl ya enojado, le dice que no le vuelva a pedir un favor. Ambos callan a Pigua en forma grosera luego de que éste habla.</p>	Aurelio no quiere una deuda que no puede pagar. Pigua intenta ser como ellos pero fracasa en el intento de ser parte de la plática, el niño necesita atención.

#22 Manela usa su inteligencia para conseguir su collar	AURELIO MANELA	<p>Café, cigarros y la publicación “Pasiones tropicales”, es lo que Manela le pone en la mesa a Aurelio a su llegada, ella se ve distinta, sensual (tiene unos cocos en los senos).</p> <p>Manela le pregunta si le gustan las muchachas de la revista, “¿cómo no?, nomás que de estas pulgas no brincan por aquí” (Aurelio), pero al verla: “ah pus sí que brinca alguna, feilla y prietona, pero brinca...”.</p> <p>Aurelio trata de besarla, ella lo para y le recuerda que ya casi es su cumpleaños y sutilmente le recuerda también que quiere su collar.</p>	Manela hace de todo para conseguir su collar. Aurelio no la humilla, diciendo que está fea y prieta.
#23 El bendito collar	AURELIO MANELA	Aurelio visita la joyería, cuenta su dinero y le hace la seña al vendedor, a través del aparador, de que no lo va a comprar y se va. Manela observa de lejos y se va enojada.	Aurelio no tiene el dinero suficiente para el collar, Manela está triste y furiosa, pues ella lo desea.
#24 La venganza de Manela	MANELA	Manela regresa a su casa llorando, enojada rompe una taza y se corta el cabello con un cuchillo frente al espejo.	Manela trata de vengarse de Aurelio, destruyendo lo que a él le gusta: la taza de café y su cabello.

<p>#25 Manela consigue tener un collar</p>	<p>AURELIO MANELA</p>	<p>El día del cumpleaños de Manela, Aurelio se enoja con ella al encontrarla con el cabello corto y tusado, la toma del pelo y la jalonea, “¿qué te hiciste?”, “¡quería tener un collar y ya lo tengo... todito mío!” (trae un collar hecho con su cabello). Aurelio se va... ¡jálate Chilo!</p>	<p>Manela está molesta y busca demostrarle que consigue lo que quiere.</p>
<p>#26 Aurelio se comunica con su familia</p>	<p>AURELIO ESPOSA DE AURELIO (ADELA) HIJO MAYOR DE AURELIO (PEDRITO)</p>	<p>Aurelio se comunica con su esposa Adela y uno de sus hijos (Pedrito), quienes le piden desesperados que regrese.</p>	<p>La familia de Aurelio lo convence de regresar.</p>
<p>#27 Aurelio reta a un duelo a muerte al Costeño</p>	<p>AURELIO</p>	<p>Aurelio visita a don Raúl y le explica su decisión de irse, “...les hace falta el padre, el consejo, el respeto...”, le explica las dificultades que ha tenido y lo aburrido que ya está. Don Raúl le da la representación del pescado enlatado en la ciudad, Aurelio se muestra agradecido.</p> <p>“¡Maldito ratero!” se escucha a lo lejos. Aurelio reta al Costeño en un duelo a muerte, al verlo pelear con El Zorro, Pigua y el amigo de éste. El Costeño se “arruga” y le da una red diciéndole que Pigua y su amigo se la robaron. Aurelio le pide una explicación a Pigua, “¡robarlo no!”, “nomás la agarramos”, “es que como</p>	<p>Aurelio se despide de su jefe y se muestra agradecido, don Raúl no para de apoyarlo.</p> <p>El Costeño se vale de un error de los niños para maltratarlos, pero Aurelio hace justicia.</p>

		queríamos ir al cine... y usted no estaba...”, ¿es lo único que se te ocurre decir? (Aurelio) “pues eso y... que perdone usted por la molestia”. Aurelio se va.	
#28 El collar ya no está más en la joyería	AURELIO MANELA	Manela se encuentra con el collar en su almohada, se lo pone, luce feliz, después se acerca a Aurelio quien acostado en la hamaca le toca el pelo, y ella sonriendo le dice: ¡me va a crecer pronto!	Manela por fin tiene su collar.
#29 La despedida	AURELIO MANELA	<p>Pigua y su amigo se enteran que Aurelio vendió el barco.</p> <p>Aurelio y Manela nadan juntos, Manela lo enjabona y ríen contentos, Pigua llama a Manela y le cuenta que Aurelio se va a ir a México, Manela lo confirma con Aurelio.</p> <p>Discuten: ¿Por qué no me lo dijo antes? (Manela), ¿qué hubieras ganado? (Aurelio), Es verdad, nada... (Manela).</p> <p>Esto tenía que pasar Manela, te juro que me duele, me cuesta un sacrificio (Aurelio). No tiene por qué disculparse, al fin pues... ¿quién se muere? (Manela). ¿Disculparme contigo?, en todo caso me tendría que disculpar con mi mujer... ¿cuándo te he engañado a ti?, nunca te dije que te quería... fue una cosa de conveniencia entre los dos... ¿no se le ocurre otra cosa más dura qué decir? (Manela). Perdóname, yo no quería</p>	<p>Aurelio se está despidiendo de Manela, ella cree que su relación está mejorando cuando en realidad está a punto de acabar.</p> <p>Ambos dicen lo que piensan, Aurelio le deja en claro a Manela, de una manera cruda, que nunca la ha querido, sin embargo, Manela sí se enamoró de él, está triste y enojada.</p>

		lastimarte... (Aurelio) ¡No importa! Que tenga muy buen viaje ¡don Aurelio!, Manela se va corriendo.	
#30 La cantina	AURELIO	Aurelio bebe en la cantina del pueblo con El Costeño, El Zorro, Chilo, su compadre, y otros, con motivo de su despedida. El Zorro empeña su ojo nuevamente para invitarle un trago a Aurelio, ríen, conviven y brindan por su felicidad.	Aurelio se despide y la pasa bien con sus amistades, incluso con su enemigo El Costeño”.
#31 Pigua llora		Pigua llora sentado a la orilla de un barco.	Pigua está triste porque Aurelio se va.
#32 Manela se va	AURELIO	Aurelio encuentra su casa vacía.	Aurelio se da cuenta de que Manela se ha ido.
#32 Aurelio busca a Manela	AURELIO PAPÁ DE MANELA HERMANO DE MANELA (ROMÁN) CUÑADA DE MANELA (ROSA) FAMILIA (DE MANELA)	Aurelio busca a Manela en su antigua casa, el padre de ésta le dice que no la han visto. Aurelio le da indicaciones a la familia de Manela sobre qué hacer con el dinero, “mitad para ustedes, mitad para Manela”, les pide que la cuiden, que la traten bien y se va.	Aurelio se encariñó con Manela a pesar de lo que diga, pretende que no sufra pobreza.

#33 Aurelio se va	AURELIO MANELA	<p>Pigua se ve triste y preocupado, Aurelio lo llama y le dice que le preocupa que él esté bien, que don Raúl le va a conseguir trabajo, lo alienta, pero Pigua se va enojado. Aurelio le da dinero a Chilo para que “agarre camino”, sus amigos lo despiden con música triste, Pigua le grita que ojalá y se muera junto a toda su familia.</p> <p>Aurelio al irse ve a Manela en una lancha y desesperado le grita para verla ¡por favor, Manela, necesito hablarte, Manela!, ella nunca le hace caso, se quita el collar que le regaló y lo tira al mar.</p>	<p>Pigua está muy dolido porque Aurelio, que era su único protector, se va. Manela también se encuentra lastimada, y hace lo posible por deshacerse de lo que la une a Aurelio.</p>
#34 Aurelio llega a la ciudad	AURELIO MAMÁ DE AURELIO HIJO MAYOR DE AURELIO (PEDRITO)	<p>Aurelio llega a la ciudad con una sonrisa en la cara, toca a la puerta y lo recibe su madre muy contenta.</p>	<p>Aurelio está alegre de volver con su familia, su madre lo extrañaba mucho.</p>
#35 El festejo	AURELIO ESPOSA DE AURELIO (ADELA) HIJO MAYOR DE AURELIO	<p>La familia hace una reunión por su llegada, todos conviven con música y comida, están muy alegres.</p> <p>Incidentalmente luce nostálgico.</p>	<p>Aurelio es recibido con mucho gusto, su familia está contenta, él comienza a acoplarse. De pronto extraña</p>

	(PEDRITO) HIJA MEDIANA DE AURELIO FAMILIA (DE AURELIO)	Su hijo Pedrito lo sorprende con la madurez con la que le habla.	su vida en la costa. Pedrito ha aprendido a valerse por sí mismo a falta de su padre, Aurelio se ha perdido su crecimiento.
#36 Aurelio duerme con su esposa después de mucho tiempo	AURELIO ESPOSA DE AURELIO ADELA	Aurelio y su mujer va se preparan para dormir: ¿Me ves más vieja?, ¡no!, si acaso un poquito más gorda... Adela le dice que se ve triste pero que ella por el contrario se siente muy contenta... llora sobre el pecho de Aurelio... ya, ya mujer, ¡ya!	Adela está muy contenta por la llegada de su marido, pero él no siente lo mismo. No la quiere.
#37 Aurelio observa su entorno	AURELIO HIJA PEQUEÑA HIJO PEQUEÑO	Aurelio observa el exterior por su ventana, después, mientras sus dos hijos más pequeños duermen en sala, se dirige hacia otra ventana.	Aurelio luce desconcertado.
#38 Aurelio	AURELIO	Aurelio prueba un camión y le parece que marcha bien, su amigo le ofrece hacer negocio con él.	Aurelio luce desconcertado, no es lo que desea en

		<p>“Se acabó el andar jalando tiburcios, en dos años tenemos la mejor compañía de transportes de México” (amigo).</p>	<p>realidad.</p>
<p>#39 Los hijos discuten</p>	<p>AURELIO ESPOSA DE AURELIO (ADELA) HIJO MAYOR DE AURELIO (PEDRITO) HIJA MEDIANA DE AURELIO (18 AÑOS) HIJA PEQUEÑA DE AURELIO HIJO PEQUEÑO DE AURELIO FAMILIA (DE AURELIO)</p>	<p>¡Y cuando salgas con él regresas temprano!, Pedrito, el hijo mayor de Aurelio regaña a su hermana para que llegue temprano, ésta le dice que está harta de que la regañe tanto.</p> <p>Aurelio escucha la discusión y los cuestiona sobre lo que está pasando, “son babosadas de ellos, pero se quieren mucho, ¿verdad?” (Adela).</p> <p>Aurelio le da un vistazo al material escolar de su hijo y éste le dice: “Si llego a ser alguien, será gracias a ti papá”, tampoco, tampoco, será porque ustedes lo valen (Aurelio), eso sí, hay pocos hijos como los nuestros (Adela).</p> <p>Adela presume a sus hijos ante su Aurelio y, acerca de los más pequeños: “...nunca se meten en las conversaciones de la gente de razón”, Aurelio se ríe a carcajadas y se va a su cuarto.</p>	<p>Pedrito es un mandón con su hermana, ha tomado la postura de hombre de la casa, pero en una versión autoritaria.</p> <p>Aurelio se da cuenta de los pleitos entre sus hijos, Adela guarda las apariencias y trata de mostrar a Aurelio la mejor cara de sus hijos.</p> <p>Aurelio recuerda a Pigua.</p>
<p>#40 Aurelio fuma</p>	<p>AURELIO</p>	<p>Aurelio fuma solitario a la orilla de un lago, avienta su cigarrillo al agua.</p>	<p>Aurelio se encuentra nostálgico.</p>

<p>#41 Aurelio platica con su madre</p>	<p>AURELIO MADRE DE AURELIO</p>	<p>La madre de Aurelio le pregunta la razón de su tristeza, “es que no tengo nada que hacer, y siempre como un fantasma... aquí a lo más me dirán el socio de Rodolfo, allá soy Don Aurelio, el mejor tiburonero”</p> <p>“No todo mundo puede llegar a ser lo que quiere, hay que resignarnos con lo que Dios nos mande, te debes a tu familia... tú ya viviste tu vida...” (Madre de Aurelio).</p>	<p>Aurelio busca el apoyo y aprobación de su madre, sin embargo, ella trata de hacerle ver que lo que él desea está en segundo término, primero tiene que sacar adelante a su familia. La madre tiene una mentalidad de resignación, mediocre.</p>
<p>#42El cheque de Aurelio</p>	<p>AURELIO ESPOSA DE AURELIO (ADELA) HIJO MAYOR DE AURELIO (PEDRITO) HIJA MEDIANA DE AURELIO (DE 18 AÑOS) HIJO PEQUEÑO DE AURELIO HIJA PEQUEÑA DE AURELIO</p>	<p>Adela les muestra con entusiasmo a sus hijos, el cheque que le han dado a Aurelio por su barco, ellos se emocionan también; su hija dice que le alcanza perfecto para casarse, “tas muy escuincla todavía para andar pensando en boda” (Aurelio), “ni tan escuincla, ya tengo 18 años” (hija)... sí mijo, ya tienes que ir aprendiendo a ponértela de abuelo... (Adela le dice de forma graciosa a Aurelio).</p> <p>Adela le da el cheque a Aurelio: “no lo vayas a perder” y sus hijos lo acompañan al camión.</p>	<p>La hija de Aurelio se comporta interesada.</p> <p>Aurelio recapacita que su hija ya tiene 18 años.</p> <p>Adela piensa que 18 años es una buena edad para casarse, lo ve normal, incluso apoya a su hija en esta decisión frente a Aurelio.</p>

	FAMILIA (DE AURELIO)		
#43 Aurelio asiste a una reunión de negocios	AURELIO	<p>Aurelio asiste a una reunión para firmar el contrato de su nuevo empleo, platican sobre la vida en el mar y las mujeres, Aurelio les platica sobre Manela, puntualizando que su relación fue un arreglo de conveniencia, y se queda pensativo.</p> <p>Estando a punto de firmar el contrato, Aurelio les dice que ha olvidado su cheque, con el que haría negocio, entonces les asegura que lo traerá al día siguiente</p>	<p>Aurelio se enamoró de Manela y la extraña, le avergüenza hablar de ello y niega su sentimiento. Miente sobre el cheque porque el hablar de Manela le hace dudar sobre quedarse, quiere regresar con ella a la costa, a su vida de antes.</p>
#44 Aurelio entera a su hijo sobre su partida	AURELIO HIJO MAYOR DE AURELIO (PEDRITO)	<p>Aurelio va por Pedrito a la escuela y le dice que ha decidido irse de nuevo, que ahí en la ciudad se siente viejo y cansado, que no es lo suyo, que la gente es muy educada y él no es así, él es tiburonero.</p> <p>Pedrito lo cuestiona sobre lo que sucederá con la familia, le hace ver que ellos lo necesitan, a lo que Aurelio responde que los podrá visitar más seguido y que cuando él tenga más edad y conozca más sobre las mujeres hablarán de varón a varón.</p>	<p>Aurelio no está a gusto ni en la ciudad ni con su familia, no quiere a su esposa sino a Manela.</p> <p>Le da a entender a su hijo que le dirá sobre lo que siente por Manela cuando pueda comprenderlo.</p> <p>Pedrito está triste y desconcertado.</p>

<p>#45 El regreso de Aurelio</p>	<p>AURELIO MANELA</p>	<p>Un pescador le dice a Pigua que vio a Aurelio llegar, Pigua emocionado, corre a avisarle a todos, Chilo deja su trabajo y corre a buscarlo.</p> <p>Pigua también corre a avisarle a Manela, pero ella enloquece, está llena de emociones, primero se emociona y luego llora frente al fogón.</p> <p>Aurelio llega al puerto, emocionado y seguro de sí mismo.</p> <p>Aaah... ¡mi tierra! (nostálgico), ya estoy aquí, ¡desgraciado! (golpea a un tiburón y baja del bote).</p>	<p>Pigua y Chilo reciben con entusiasmo a Aurelio, pero Manela no sabe qué hacer ni cómo actuar, no está segura de que él quiera estar a su lado esta vez, en definitiva, tiene miedo de volverse a ilusionar y que la vuelva a abandonar. Aurelio por el contrario, luce más seguro que nunca a pesar del daño que ha hecho, tanto a su familia como a Manela.</p>
----------------------------------	---------------------------	---	---

4.2.2 Interpretación de la tabla

Aurelio es un hombre al que no le agrada la mujer con la que se ha casado, quien decide abandonar a su familia; huye de su realidad en la ciudad y decide ir a vivir solo a la costa, donde logra ser “alguien”, a comparación del lugar que ocupaba en su antigua vida citadina. Este hombre se pierde los momentos importantes de sus hijos, mientras se ocupa en hacerse una reputación en donde puede hacerla; es un ser egoísta que solamente busca las satisfacciones de la vida sin importarle a quién lastime, negando ante la gente sostener una relación con Manela, su amante, un capricho y al mismo tiempo, una escapatoria a lo que vive. Esta mujer proviene de una familia problemática y sin amor, su madre ha muerto, y ella junto con su padre y su hermano viven en la pobreza; ella tiene actitudes agresivas por la misma situación, pero en realidad lo único que busca es protección, amor y compañía; Aurelio le

hace sentir que le está haciendo un favor al tenerla en una casa lejos de su familia y ella le compra la idea, aceptándole humillaciones de todo tipo.

La familia de Aurelio, por su parte, lo tiene como un héroe que ha ido a buscar el sostén de la familia, mientras que la familia de Manela le está totalmente agradecida por la ayuda económica que les da; todos ellos tienen una idea falsa de lo que en realidad este hombre es, lo tienen sobrevalorado y él se aprovecha de esta situación.

En cuanto a sus hijos, comenzando por el varón, éste cuenta con una clara visión autoritaria en su familia, resultado de la carga social que ellos le han impuesto, al ser el hombre de la casa a falta de su padre, situación que por supuesto ha sido enseñada y respaldada por la pareja. En cuanto a su hija de 18 años, podemos ver ya los cambios de actitud respecto al análisis anterior, pues ella muestra mucho más seguridad al enfrentar a su hermano y a su padre, cuenta con gran fluidez al expresarse, resultado de la libertad que encuentra en su casa, sin embargo, podemos observar otra situación, esta hija habla muy libremente de sus planes de matrimonio a su corta edad, situación que su madre acepta y aplaude con sus actitudes, podemos ver cómo claramente la personalidad de la mujer en el seno familiar comienza rápidamente a perder el equilibrio en el extremo contrario.

4.2.3 ANÁLISIS CUANTITATIVO

PERSONAJE	APARICIÓN	PORCENTAJE
AURELIO	42	42.42
ADELA (ESPOSA DE AURELIO)	5	5.05
HIJO MAYOR DE AURELIO (PEDRITO)	6	6.06

HIJA MEDIANA DE AURELIO	3	3.03
HIJO PEQUEÑO DE AURELIO	3	3.03
HIJA PEQUEÑA DE AURELIO	3	3.03
FAMILIA DE AURELIO	3	3.03
MANELA	16	16.16
PAPÁ DE MANELA	5	5.05
HERMANO DE MANELA (ROMÁN)	5	5.05
CUÑADA DE MANELA (ROSA)	4	4.04
FAMILIA DE MANELA	3	3.03
TOTAL	99	98.98

4.2.4 Interpretación de la tabla

Aurelio, por supuesto, tiene el mayor número de apariciones, y por ende, el mayor peso dentro de la trama, lo que simboliza el poder que el varón tuvo en esta época y el impacto que significó.

Manela, quien le precede en número de apariciones, teniendo actitudes en parte de mujer sumisa y en parte de mujer de lucha y rebeldía, representa el poder que las mujeres comenzaron a tener en la vida, sin embargo, Adela, siendo la esposa de Aurelio tiene una cantidad de apariciones mínima a comparación de Manela, lo que a su vez representa la imagen rezagada de la esposa tradicional que estaba comenzando a ver su final.

4.2.5 Conclusiones

El hombre hasta este momento seguía teniendo mayor valor que la mujer, es claro que el padre de familia, a diferencia del filme anterior, se deslinda de la responsabilidad en la educación de sus hijos, cediendo el poder a su hijo y esposa respectivamente, la ausencia de este personaje deja huella en el núcleo familiar, en donde la figura paterna solía ser el papel principal, quien decidía sobre todo, ahora se convierte en solamente un proveedor al que extrañan y admiran, pero que ha perdido fuerza en el hogar. Por su parte, la mujer sigue manteniendo la esencia conservadora de la obediencia a su marido, pese a contados cambios significativos en la toma de decisiones respecto a la educación de sus hijos. En los hijos puede observarse mayor libertad, muestra de ello es la facilidad con la que la hija de familia habla sobre sus deseos de matrimonio (junto al apoyo de su madre).

4.3 ANÁLISIS DE CONTENIDO DEL FILME *EL CASTILLO DE LA PUREZA*

4.3.1 ANÁLISIS CUALITATIVO

SECUENCIA	CATEGORÍA	DESCRIPCIÓN	CALIFICACIÓN
#1 Presentación de la casa y la relación del padre con los hijos	GABRIEL PORVENIR UTOPIÍA VOLUNTAD	<p>Presentación de la casa, se observa el patio, es una casa grande, vieja y descuidada.</p> <p>La familia trabaja en un taller, todos están en silencio y uniformados (excepto Gabriel, el padre).</p> <p>Ya acabé, ¿te ayudo? (Voluntad, la hija pequeña le dice a Utopía, la mayor).</p> <p>Silencio, no interrumpas, no se habla durante el trabajo (Gabriel).</p> <p>Sin querer, Voluntad tira una jaula con una rata y ésta escapa, Gabriel le da una cachetada y la encierra en el sótano.</p>	Evidentemente el hombre es un psicópata, trata a sus hijos como esclavos y ellos obedecen.
#2 Presentación de la esposa (Beatriz)	BEATRIZ	Beatriz se arregla frente al espejo.	Se presenta a la esposa.

<p>#3 Gabriel cree que alguien ha tocado sus cosas</p>	<p>GABRIEL BEATRIZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD</p>	<p>Los hijos (Utopía, Porvenir y Voluntad) salen al patio y se mojan bajo la lluvia, Gabriel llama a Porvenir.</p> <p>Beatriz, bajo el techo, observa sentada.</p> <p>Gabriel, va hacia la recámara y toma agua mientras se mira al espejo.</p> <p>Abre con llave su escritorio, deja una hoja y lo vuelve a cerrar después de tocar sus cosas.</p> <p>¡Beatriz, alguien tocó mis cosas!</p> <p>“Nadie entra en tu cuarto Gabriel, solo tú tienes llave”. Beatriz.</p> <p>Gabriel le pregunta a Porvenir y a Utopía si han entrado a su cuarto y ambos le responden que no, entonces voltea y comienza a dar golpes a la puerta de una manera tranquila.</p>	<p>Gabriel piensa que alguien ha tocado cosas.</p>
<p>#4 Gabriel se va al trabajo</p>	<p>GABRIEL</p>	<p>Gabriel se va a trabajar (con traje y maleta).</p>	<p>Gabriel sale a trabajar como cualquiera.</p>
<p>#5 Beatriz juega con sus hijos</p>	<p>BEATRIZ PORVENIR</p>	<p>Beatriz, Porvenir, Utopía y Voluntad juegan a las atrapadas.</p>	<p>Beatriz intenta pasarla bien con sus hijos mientras</p>

	UTOPIA VOLUNTAD		Gabriel no está.
#6 Las vendedoras		Un par de vendedoras tocan a la puerta y nadie les abre, una vecina les pide que no insistan. ¡Oiga!, no insista, en esa casa vive un señor solo y salió desde temprano.	Nadie sabe que ahí vive una familia completa, únicamente Gabriel sale de la casa.
# 7 Gabriel se dirige a su casa	GABRIEL	Gabriel camina por la calle con abrigo y maleta.	Gabriel anda por la calle como cualquier persona.
#8 Gabriel llega a la casa	GABRIEL BEATRÍZ PORVENIR VOLUNTAD UTOPIA	Gabriel llega a su casa bajo la lluvia mientras sus hijos trabajan en el taller. Sus dos hijas lo reciben con un beso, él le pide a Voluntad que deje su abrigo mojado en su lugar. Gabriel tiene un llavero con muchas llaves, guarda su dinero en un cajón con llave dentro de su escritorio y va con su esposa a darle un regalo (cremas y lociones), Beatriz le agradece.	Los niños trabajan en el taller en lugar de hacer cosas de niños de su edad, no salen como todos a la calle, tampoco Beatriz. Para ellos es normal, reciben tranquilos a su padre y Beatriz se muestra amorosa.

<p>#9 La cena</p>	<p>GABRIEL BEATRIZ PORVENIR UTOPIÍA VOLUNTAD</p>	<p>En la cena, Beatriz sirve verduras. Porvenir le pide un pan a Utopía, a Gabriel no le gusta: “hablar durante la comida es una imprudencia”.</p>	<p>Gabriel es un tirano, no permite que sus hijos se explayan.</p>
<p>#10 El entrenamiento</p>	<p>GABRIEL BEATRIZ VOLUNTAD UTOPIÍA PORVENIR</p>	<p>Gabriel entrena físicamente a Voluntad, Utopía y Porvenir, mientras Beatriz observa; “tengo sed” (Voluntad), Beatriz está a punto de servirle agua a su hija, pero Gabriel lo impide: “espérate”. Los tres lucen cansados, pero él les sigue dando órdenes.</p>	<p>Gabriel es duro con sus hijos, no permite que Voluntad tome agua.</p>
<p>#11 Utopía quiere ver el mar</p>	<p>PORVENIR UTOPIÍA</p>	<p>Lo que más quiero es ver el mar (Utopía). No lo repitas porque se enoja papá (Porvenir). Le voy a decir a mamá que nos lleve (Utopía). ¿Para qué le dices, si sabes que nunca hemos salido ni</p>	<p>Utopía anhela conocer el mar, el taller donde trabajan luce sombrío, Porvenir repite lo que ha escuchado de sus padres y aniquila sus ilusiones, ella</p>

		<p>vamos a salir? (Porvenir).</p> <p>De todos modos, yo quiero ver el mar, ¿te acuerdas?, mamá nos contó, dice que es muy bonito (Utopía).</p> <p>Pero es malo salir, afuera es feo (Porvenir).</p>	<p>termina triste.</p>
#12 Círculo de lectura	<p>GABRIEL</p> <p>BEATRIZ</p> <p>VOLUNTAD</p> <p>UTOPIA</p> <p>PORVENIR</p>	<p>Beatriz da lecciones a sus hijos, Utopía no lee muy bien y su madre la corrige; Utopía le pide a Beatriz que les cuente historias y les cuenta una de cuando un toro la persiguió y lo mataron a balazos.</p> <p>¿Los toros se comen? (Porvenir), la gente que come carne sí, nosotros no (Beatriz).</p> <p>Gabriel los llama para seguir la lección, les pregunta frases que debieron aprender de memoria y se las han aprendido: “El hombre de recia voluntad moldea el hombre a su gusto, Goethe”.</p> <p>Porvenir bosteza y hace ruido con la pluma, Gabriel lo reprende y le da una bofetada, después lo encierra en el cuarto del sótano.</p> <p>Porvenir enciende una vela, toma agua y talla la puerta.</p>	<p>Ninguno de los hijos de Beatriz y Gabriel va a la escuela, ellos les enseñan lo que creen importante. Utopía tiene muchas deficiencias al leer a pesar de su edad (18). Beatriz les infunde miedo hacia la vida en el exterior.</p> <p>Gabriel reprende injustamente a Porvenir, éste último no pone resistencia, ser encerrado en el cuarto del sótano es un castigo común para ellos.</p>

<p>#13 Gabriel saca a Porvenir del encierro</p>	<p>GABRIEL PORVENIR</p>	<p>Gabriel despierta por la madrugada y grita angustiada. Decide ir por Porvenir al cuarto donde lo encerró. Vete a tu cuarto. Sí papá.</p>	<p>Gabriel tuvo una pesadilla y decide quitarle el castigo a Porvenir.</p>
<p>#14 Porvenir le tiene un gran temor a su padre</p>	<p>GABRIEL BEATRÍZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD</p>	<p>Beatriz le corta el pelo a Porvenir, mientras Utopía y Voluntad observan. Beatriz les enseña los primeros mechones que les cortó. Gabriel sale del baño y Voluntad entra junto con Utopía para bañarse juntas, Porvenir espera afuera haciendo sonidos sobre la puerta, Gabriel regresa y le pregunta ¿qué estás diciendo?, a lo que Porvenir le responde miedoso: No he dicho nada.</p>	<p>Gabriel ha infundado temor en sus hijos.</p>
<p>#15 Gabriel le recuerda a Beatriz su pasado. Porvenir muestra una actitud distinta.</p>	<p>GABRIEL BEATRÍZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD</p>	<p>Gabriel camina pensativo en el taller mientras sus hijos trabajan, después, va a la recámara con su mujer, y al tocarla apasionadamente, ella le responde “allá abajo están los niños, nos van a oír”, “contigo siempre es lo mismo, solo piensas en ti y no tienes derecho... siempre estuviste llena de hombres, todo el tiempo estás pensando en ellos aunque finjas no pensar en nada”, Gabriel la levanta a la fuerza y la manda a limpiar los aparatos, ella obedece.</p>	<p>Beatriz se deja humillar por Gabriel y también lo obedece. Porvenir tiene la primera actitud rebelde de todos, en toda la trama.</p>

		Gabriel le pide a Utopía que le suban la comida a su cuarto, Porvenir sonrío ante el enojo de su papá por primera vez en toda la trama, Utopía le hace segunda.	
#16 Gabriel compara a los hombres con las ratas.	GABRIEL BEATRIZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD	<p>Utopía, Porvenir y Voluntad juegan en el patio, Gabriel con reloj en mano: “Ya se acabó el descanso, vuelvan al taller”, ellos obedecen.</p> <p>“¿Te imaginas cuántos muertos cabrían apilados en este cuarto?”</p> <p>Gabriel compara a los hombres con las ratas; conversa con su mujer a cerca de lo mal que está la humanidad afuera, y de lo acertada que ha sido la decisión de no salir desde hace 18 años.</p> <p>“Tenemos 18 años sin salir de aquí, ¿te atreves a quejarte?, al contrario, estos 18 años han sido maravillosos” Beatriz y Gabriel conversan.</p> <p>“Los niños son sanos, puros, felices... ¿te imaginas a Utopía?, pobrecita...” Gabriel.</p> <p>Tienen intimidad pero Beatriz luce triste, amargada.</p>	Gabriel es demasiado estricto con sus hijos, y trata de mantener a Beatriz convencida de que la decisión de no salir es la mejor, mientras ella se miente y le miente a él, asegurando que todo es <i>maravilloso</i> . Gabriel tiene problemas mentales, odia a la humanidad.
#17 Baja la venta de Gabriel	GABRIEL	Gabriel sale a trabajar, la primer clienta a la que visita le compra menos de lo que tenía pensado, el segundo le dice	Gabriel está perdiendo clientela y eso le molesta.

		que ya no podrá comprarle más porque le costea mejor otro producto en el mercado, él termina enfurecido.	
#18 Todos están muy confundidos y deseosos de conocer el exterior.	BEATRIZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD	<p>Utopía, Porvenir y Voluntad salen a jugar al patio, Porvenir le levanta la falda a Utopía jugando, Beatriz le llama a Utopía para que le ayude a hacer la comida.</p> <p>Utopía trata de leer el periódico con el que están envueltas las verduras y Beatriz se lo prohíbe para que su papá no se enoje y se lleva el periódico a su cuarto, lo recorta.</p>	Porvenir y Utopía se tocan y eso les gusta, están confundidos, no saben que entre hermanos eso no debe hacerse, nadie les ha explicado nada y no conocen a otras personas, Beatriz se da cuenta y los separa, además le prohíbe a su hija ver el periódico, pero ella también está deseosa de saber lo que contiene.
#19 Gabriel ofrece dinero por sexo	GABRIEL	<p>Gabriel visita a otra de sus clientas, le propone a la hija de esta que se acueste con él “te conviene, te pago”, ella lo rechaza: “¿está usted loco? Nomás deje que se entere mi mamá y ya va a ver, he”.</p> <p>Gabriel le dice a su clienta: “cuide a su hija, es muy coqueta, se me insinuó, cuídela mucho... yo no miento... puede perderse”, la mujer le agradece y golpea a su hija.</p>	Gabriel desea tener relaciones sexuales con la hija de su clienta, pero como esta lo rechaza y lo amenaza con decírselo a su mamá, Gabriel lanza el golpe antes de ser golpeado y le inventa a su

			<p>cliente que su hija se le insinuó, evidentemente Gabriel es ruin.</p>
<p>#20 Gabriel le muestra un futuro fatal a Beatriz</p>	<p>GABRIEL BEATRÍZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD</p>	<p>Beatriz juega con sus hijos, pero al escuchar que Gabriel está a punto de entrar, corren y actúan para que no descubra que juegan para que no se entere de lo que hacen.</p> <p>Gabriel le dice a su esposa que disminuya las raciones de comida, y que se despida de los cosméticos porque se van a morir de hambre, pues ya nadie quiere comprar sus productos.</p> <p>Beatriz le dice que los cosméticos los usa para gustarle y trata de alentarlos diciéndole que no va a pasar nada, Gabriel no le hace mucho caso y se va.</p> <p>Gabriel busca de nuevo tener intimidad con su mujer y Utopía los ve accidentalmente por el cristal de la puerta.</p>	<p>Beatriz y sus hijos tienen que esconder incluso sus momentos de juego, temen demasiado a Gabriel; esto para ellos ya es algo normal.</p> <p>Gabriel es imprudente al mostrarle con tanta fatalidad la situación económica a su esposa.</p> <p>Beatriz de nuevo es humillada, ella hace todo para complacerlo, pero nunca tiene éxito, al contrario, la ignora.</p> <p>En la casa comienza a sentirse tensión sexual.</p>
<p>#21 Gabriel intenta</p>	<p>GABRIEL</p>	<p>Gabriel le pregunta a Beatriz la cantidad de hombres con los</p>	<p>La locura de Gabriel va en</p>

<p>matar a su esposa</p>	<p>BEATRIZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD</p>	<p>que estuvo, ella se niega y él la amenaza de muerte con una navaja: “!te voy a matar!”; Utopía entra y Gabriel se excusa diciendo que su madre intentaba hacerse daño con la navaja, pero que él tuvo que quitársela, le pide que no les diga a sus hermanos.</p> <p>Gabriel le pide perdón a Beatriz “tengo miedo, me tienes que ayudar” ... “¿tú crees que con otro hombre hubiera aguantado tantos años de encierro?”. Beatriz tiende la cama como si nada hubiera pasado.</p>	<p>aumento, intenta matar a su esposa y cobardemente lo niega y le echa la culpa ante su hija.</p> <p>Beatriz está dispuesta a soportarle lo que sea.</p>
<p>#22 Gabriel es el todo poderoso</p>	<p>GABRIEL BEATRIZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD</p>	<p>Gabriel les da lecciones a sus hijos y esposa bajo luz tenue, les pone la mano sobre la cabeza y les hace preguntas que tienen que contestar con exactitud, Beatriz le pide permiso para encender la luz, entonces, Gabriel interpreta las profecías de Nostradamus, al final, manda a dormir a sus hijos.</p> <p>Gabriel le dicta una carta a Beatriz, dirigida al primer ministro, pidiéndole respuesta.</p> <p><i>“Tus pensamientos son extraordinarios, lo que dices es verdad, ojalá todo se cumpla, para que la gente sepa quién eres”.</i></p> <p>Gabriel le besa la mano a su mujer y le pide que lo lleve a acostar.</p>	<p>Gabriel es el todo poderoso en su casa, es el profesor, el proveedor, el “iluminado”, todo lo que él diga y haga está “bien”.</p> <p>Beatriz se empeña en hacerle entender a Gabriel que es el mejor, lo idolatra.</p>

#23 Beatriz hace ruidos extraños	GABRIEL BEATRÍZ	Beatriz se muese sentada en la cama haciendo ruidos extraños mientras Gabriel duerme, lo acaricia y le apaga la luz.	Beatriz también está enloqueciendo.
#24 Beatriz defiende a Utopía por primera vez.	GABRIEL BEATRÍZ PORVENIR UTOPÍA VOLUNTAD	<p>Gabriel está sentado en el patio pinchándose el dedo hasta sacarse sangre.</p> <p>El hombre que le da los permisos para tener el taller lo visita, y le coquetea a Utopía, al irse el señor, Gabriel le corta el pelo a Utopía de una manera agresiva, tirándola en el suelo: “¡desgraciada coqueta!”.</p> <p>Beatriz llega a defender a su hija “déjala, no seas loco, ¿no te das cuenta de lo que haces?”, “yo sé lo que hago, es por su bien” (Gabriel), “¡tú crees que es por su bien, mira lo que haces con tus hijos!” (Beatriz), “¡ustedes están contra mí!, ¡yo les he dado todo!... ¡los voy a matar!”.</p> <p>Beatriz consuela a Utopía.</p>	<p>El hombre de los permisos es la primera persona ajena que entra a la casa.</p> <p>Gabriel muestra nuevamente sus trastornos mentales.</p> <p>Beatriz defiende por primera vez a uno de sus hijos frente a Gabriel.</p>
#25 Beatriz conversa con Utopía	BEATRÍZ UTOPÍA	“Gabriel ha cambiado mucho, está muy raro, a veces hasta yo le tengo miedo”, Beatriz le cuenta lo que hacía con su padre antes de casarse, lo mucho que conversaban, también	Beatriz no sabe por qué Gabriel ha enloquecido tanto, sigue pensando que

		lo mucho que ha cambiado. Le platica que ha aceptado sus órdenes porque sabe que lo que hace es por el bien de la familia, pero que no debió golpearla. Todo esto, luego de haberle cortado el pelo y maquillado.	está bien que los tenga encerrados, conversa con Utopía sobre la locura de su padre, como si fuera algo normal. Beatriz le dedica tiempo a su hija, la trata con amor.
#26 Las carnicas de Gabriel	GABRIEL	Gabriel se detiene en un puesto de carnicas y pide dos.	Gabriel obliga a su familia a ser vegetariana y él mismo se hace pasar como tal, pero en realidad no lo es. Es un farsante.
#27 Gabriel compra juguetes para sus hijos... La promesa	GABRIEL BEATRIZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD	Gabriel llega a su casa y les muestra a sus hijos algunos juguetes que les ha comprado, les dice que se los dará después para que los disfruten más, ellos le agradecen. Tengo que decirles algo, desde mañana en esta casa no va a haber regaños, quiero que todos nos llevemos bien.	Gabriel intenta recuperar a sus hijos.
#28 La primer		Gabriel saca la basura a la calle y Voluntad lo sigue, Utopía y	Voluntad se valió de la

salida, Gabriel “el loco” reacciona	GABRIEL BEATRÍZ PORVENIR UTOPIÍA VOLUNTAD	<p>Porvenir le hacen segunda, al darse cuenta, Gabriel les grita ¡métanse!</p> <p>Al meterse.... ¡espérenme en la sala! (le grita a sus hijos). ¿Por qué dejaste que se salieran?, ¡carajo! (le grita a su esposa).</p> <p>“¡Tú!, eres igual que tu madre” (Gabriel le grita a Voluntad), ¿por qué? (Utopía). “¡A penas le di la espalda, buscó la calle!” (Gabriel).</p> <p>En el sótano no solo hay uno sino tres cuartos de castigo, Voluntad, Porvenir y Utopía ocupan uno cada quien, con miradas de tristeza, hartazgo y desilusión.</p> <p>Gabriel regaña a Beatriz y le dice que todo ha sido su culpa.</p> <p>“Me casé contigo por compasión, siempre me diste lástima, nunca sentí otra cosa hacia ti, ¡todo es culpa tuya!” La golpea.</p>	<p>promesa de su padre de que no habría más regaños y se confió.</p> <p>Utopía de grita por primera vez a Gabriel.</p> <p>Porvenir, Utopía y Voluntad lucen más tristes y decepcionados que de costumbre, Gabriel les ha deshecho la infancia.</p> <p>Beatriz sigue aguantando las humillaciones de su marido... van en aumento.</p>
#29 Gabriel y la casa de citas	GABRIEL	Gabriel va a una casa de citas, una mujer se desnuda y se acuesta en la cama, mientras él se desviste.	Gabriel busca placer sexual.
#30 El cubo bajo la lluvia	GABRIEL BEATRIZ	Gabriel está sentado en un cubo de madera bajo la lluvia, meciéndose cual maniático. Beatriz se encuentra estática tomándose la cabeza, mirando por la ventana.	Gabriel enloquece cada vez más, Beatriz le hace segunda.

<p>#31 Gabriel sigue con las mismas actitudes</p>	<p>GABRIEL PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD</p>	<p>Gabriel baja al sótano, libera a sus hijos y les ordena que se bañen.</p>	<p>Gabriel sigue en sus actitudes de siempre.</p>
<p>#32 Porvenir no le encuentra sentido a la vida</p>	<p>PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD</p>	<p>Porvenir espera a sus hermanas afuera del baño con cara de hartazgo y aburrimiento, Utopía se queda sin toalla y Porvenir le ofrece la suya, espera a que se cubra y entra a dejársela.</p>	<p>Porvenir no le ve sentido a la vida.</p>
<p>#33 La cena</p>	<p>GABRIEL BEATRIZ VOLUNTAD UTOPIA PORVENIR</p>	<p>Todos cenan en silencio.</p>	<p>El ambiente en la familia es hostil.</p>
<p>#34 Gabriel sorprende a</p>	<p>GABRIEL</p>	<p>En la madrugada, Porvenir toca a Utopía dentro de un auto viejo en el patio, Gabriel se despierta y descubre que ni</p>	<p>Gabriel censura a Porvenir y a Utopía por tocarse y los</p>

<p>Porvenir y a Utopía tocándose</p>	<p>BEATRIZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD</p>	<p>Porvenir ni Utopía están en sus camas, los encuentra tocándose.</p> <p>¡Infelices!, ¡cerdos!, ¡qué asco!, ¡desgraciada!, los golpea atrocemente.</p> <p>Beatriz despierta con los gritos y corre a defender a sus hijos, Gabriel la quita y sigue golpeándolos, encierra a Porvenir en el sótano y regresa a golpear con el cinturón a Utopía, mientras Voluntad observa la situación. ¡Mira lo que has hecho! Le dice a Beatriz, y encierra a Utopía también.</p> <p>“¡Todo es por tu culpa, tú tienes la culpa!”</p> <p>“¡Todo se acabó!, he fracasado, nadie me ha entendido jamás, nadie, ni siquiera tú, jamás”. Gabriel le grita a su esposa.</p> <p>Beatriz: tenía que suceder, nunca les has querido hablar de esas cosas.</p> <p>Beatriz le recuerda los buenos momentos, cuando eran novios y vivían contentos, cuando había paz, viendo su rostro triste frente al espejo: “yo sabía que algo iba a pasar, tú nunca pensaste en lo que se iba a convertir esto con el tiempo... pero sabes que te quiero tanto... y te aprovechas”. Se va, mientras Gabriel duerme.</p>	<p>reprende como si hubieran matado a alguien, nunca les ha hablado de sexualidad, claramente reprende en mayor medida a Utopía, mostrando su marcado machismo.</p> <p>Beatriz defiende a sus hijos superficialmente, apoya a Gabriel cuando lo ve triste, y al final todo se queda como si no hubiera pasado nada. Reina un ambiente de injusticia, tristeza y confusión.</p>
<p>#35 Gabriel idea</p>		<p>Gabriel y Voluntad trabajan en el taller, él le muestra a su</p>	<p>A Gabriel le gusta que</p>

una novedosa trampa	GABRIEL BEATRIZ VOLUNTAD PORVENIR UTOPIÍA	hija una novedosa trampa para ratas que tiene en mente, Voluntad le dice que está muy bonito; Utopía y Porvenir siguen en el sótano; Gabriel se va a trabajar sin despedirse de su mujer.	escuchen sus “maravillosas ideas”. Se comporta grosero con Beatriz a pesar de que es quien más lo apoya.
#36 Gabriel compra víveres	GABRIEL	Gabriel compra víveres en un establecimiento.	Gabriel tiene que hacer las compras, pues no deja que nadie salga de la casa.
#37 Todo normal	GABRIEL BEATRIZ VOLUNTAD	Voluntad recibe con un beso a su padre, este le da las llaves a Beatriz y le pide que saque a sus hijos del sótano.	Se vive la normalidad de <i>su</i> ambiente familiar
#38 Utopía tiene que comer lejos de la mesa	GABRIEL BEATRIZ PORVENIR UTOPIÍA	En la hora de la cena Utopía come afuera. ¡Desde ahora en adelante Utopía estará siempre lejos de su hermano!, ¡dormirá con la luz prendida y cuando yo salga a la calle se quedará encerrada en su cuarto!, ¡las mujeres tienen la culpa de todo! (Gabriel).	Utopía es tratada injustamente, humillada por su padre y culpabilizada en extremo, ella luce muy triste. Gabriel piensa que las

	VOLUNTAD		mujeres tienen la culpa de todo.
#39 Gabriel amenaza de muerte a su familia	GABRIEL BEATRIZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD	<p>Por la noche, Gabriel se levanta de la cama, toma su navaja y su lámpara, se asegura que Utopía y Porvenir estén en sus camas (hay un candado en la puerta de Utopía).</p> <p>Gabriel comienza a gritarle a Beatriz que todo es su culpa, "tú tramaste todo" (Beatriz despierta y vuelve a dormir), "¡los voy a matar!", Utopía despierta espantada.</p>	<p>Gabriel teme que sus hijos vuelvan a tocarse; como de costumbre, toma medidas extremas, y pone un candado en la puerta de Utopía.</p> <p>Beatriz ya está acostumbrada, Utopía teme cada vez más a su padre, y Gabriel sigue atemorizando a su familia.</p>
#40 Beatriz le dice a Porvenir que lo quiere	GABRIEL BEATRIZ PORVENIR VOLUNTAD	<p>Gabriel se va a trabajar sin despedirse de Beatriz (como de costumbre). Porvenir le confiesa a su madre el miedo que le produjo la reacción de su papá: "nunca lo había visto así", ella le explica que lo que hicieron no está bien, que trate de entender su comportamiento, le dice también que ella lo quiere como a nadie, "no es cierto, quieres más a mi papá", le responde.</p> <p>Porvenir le platica que le gustó mucho cómo es afuera.</p>	<p>Beatriz platica con Porvenir y le dice que lo quiere, por primera vez en toda la trama.</p>

		Ambos se dicen que se quieren nuevamente.	
#41 La carta de Utopía	UTOPIA	Utopía escribe una carta pidiendo ayuda, explicando cómo su padre los tiene encerrados y los quiere matar, “vengan pronto” (guarda la carta en su ropa interior).	Utopía le tiene miedo a su padre, pero ha encontrado el valor para escribir una carta denunciándolo y pidiendo ayuda.
#42 Beatriz le pone un alto a Gabriel	GABRIEL BEATRIZ	Gabriel le cuenta a Beatriz que ha estado con una muchacha, “ella sí era virgen, no como tú”, “¡sal de mi cuarto en este instante!” le grita Beatriz, entonces, Gabriel ya tranquilo y amoroso le pregunta “¿qué tienes?, yo te quiero mucho”, Gabriel la avienta contra la cama mientras Beatriz permanece inerte, tienen intimidad, pero Gabriel se baja de encima de Beatriz y comienza a dar palmadas.	Las ofensas de Gabriel hacia Beatriz siguen en aumento, ahora le confiesa su infidelidad. Beatriz reacciona y le pone un alto a Gabriel por primera vez en toda la trama, pero al final accede a intimar con él, sin objeciones.
#43 Porvenir se defiende de Gabriel	GABRIEL BEATRIZ	En el taller, Gabriel le pide a Utopía que no esté enojada, Porvenir le pide a Utopía que le pase una tina, Gabriel le grita a Porvenir “¡te dije que no quiero que la toques!” , Porvenir tira la tina y Gabriel comienza a golpearlo, Porvenir	Porvenir se defiende de su papá por primera vez en toda la trama.

	PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD	le da una bofetada y al final termina en un rincón cubriéndose de su papá. Gabriel se asombra: “!te voy a encerrar, pero esta vez sin agua!”, “¡me pegó!”, “¡ustedes también tienen la culpa!, ¡de esta no se salvan!, ¡se van a morir!”.	
#44 Gabriel come solo	GABRIEL BEATRIZ VOLUNTAD	Gabriel come solo frente a su escritorio, al escuchar un ruido, sale a ver qué fue, observa todo en tranquilidad	Gabriel está al tanto de lo que ocurre en su casa.
#45 Gabriel se apiada de Porvenir.	GABRIEL BEATRIZ UTOPIA VOLUNTAD	Gabriel llama a Utopía (que trabaja junto a Voluntad) y la encierra en su cuarto (con candado), le pide a Beatriz que saque a Porvenir y le da un beso.	Gabriel parece tener instantes de compasión, está loco.
#46 Los cuchillos	GABRIEL	Gabriel visita una tienda de cuchillos.	Gabriel planea matar a su familia, es un psicópata.
#47 Beatriz, la esposa	BEATRIZ	Beatriz habla con sus hijos y les explica cómo ella tiene tanto miedo como ellos, “no entiendo nada, no sé qué hacer pero	Beatriz intenta persuadir a sus hijos, de que su padre

comprensiva	PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD	debemos tener paciencia, se le pasará, siempre hemos sido muy felices... nunca se había portado así", "se volvió loco, es malo" (Voluntad), "es bueno" (Beatriz), "yo ya no lo quiero"(Porvenir).	es bueno, pero ellos ya no le creen. Gabriel es despreciado por sus hijos.
#48 Utopía arroja la carta "de denuncia" a la calle	GABRIEL BEATRIZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD	"Conozcan a la gente, escuchen esto", Gabriel lee a su familia noticias sobre maltrato a los animales. Utopía pide permiso a Gabriel para ir al baño, "tienes tus horas", "es otra cosa", responde, Utopía sube a la azotea y arroja a la calle la carta donde escribió lo que viven con su padre.	Utopía busca que alguien los rescate, tiene miedo pero a la vez esperanza.
#49 Utopía teme a lo que pueda suceder después de su carta	GABRIEL BEATRIZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD	Porvenir y Voluntad mojan a las ratas. Utopía platica con su madre. "Dormí muy mal, estoy muy asustada", "acusé a mi papá, lo acusé con la policía", "¿mi amor, pero por qué hiciste eso?", "¿no vez qué contentos estamos?, yo te protejo, no debes tener miedo", ambas lloran y al llegar Gabriel, lo abrazan.	El temor aumenta en la casa, Beatriz también sufre trastornos, trata de convencer a Utopía de que todo está bien. Utopía teme a lo que vaya a suceder como consecuencia de su decisión.

<p>#50 Gabriel tiene problemas con la autoridad</p>	<p>GABRIEL</p>	<p>Gabriel visita a una de sus clientas, solo está su hija (a quien acusó de coqueta), dos hombres, uno de ellos policía, entran al establecimiento, ¿usted en el señor Gabriel Lima?, le piden el permiso que necesita para vender su producto, Gabriel les dice nervioso que lo tiene en su casa, que si lo acompañan, con gusto se los muestra, los policías acceden.</p>	<p>Gabriel se angustia al ser cuestionado, teme a que descubran su vida oculta.</p>
<p>#51 Gabriel es atrapado</p>	<p>GABRIEL BEATRIZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD</p>	<p>Ya en su casa, Gabriel les pide que lo esperen, “tenemos que acompañarlo”, “a mí no me va a decir lo que tengo que hacer y menos en mi propia casa”, Gabriel se altera y Beatriz sale desesperada gritando que el recado es mentira, que se vayan. Gabriel va por su cuchillo, les pide que se vayan o matará a toda su familia y provoca un incendio; en un descuido de Gabriel, Beatriz tira el cuchillo y Porvenir tira al suelo a su papá. La policía se lleva a Gabriel, su hijo les pide que no lo toquen.</p>	<p>Gabriel por fin es atrapado, él solo, con sus actitudes enloquecidas, hace que lo detengan. Su familia se encuentra consternada y no sabe cómo actuar.</p>
<p>#52 La familia desolada</p>	<p>BEATRIZ PORVENIR UTOPIA VOLUNTAD</p>	<p>Beatriz entra su casa acompañada de sus tres hijos, todos lucen tristes, al entrar, se observan los estragos de la detención de Gabriel en el patio, la mirada de Beatriz es distinta, enloquecida.</p>	<p>Beatriz ha enloquecido, no sabe lo que hará sin Gabriel, se sienten a la deriva.</p>

4.3.2 Interpretación de la tabla

Gabriel, el padre de familia, es un psicópata machista que educa a sus hijos de una forma violenta, basada en sus desórdenes emocionales, y por ello hace diferencias (que se ven con mayor discernimiento en los hijos mayores) marcadas en los tratos entre su hijo varón y sus hijas mujeres. Es una persona manipuladora que sabe cómo persuadir a su mujer, para que lo apoye en lo que él cree que es correcto para la educación de los hijos. Este hombre vive en eterno conflicto consigo mismo y lo transmite a su familia a través del miedo que crea en ellos con la forma de reprenderlos y las razones por las que lo hace.

Los hijos, en su condición vulnerable y sin opción para tomar grandes decisiones, crecen pensando como una normalidad lo que viven (la violencia, las humillaciones, los arranques de cólera y la sumisión), y no es hasta que la situación cobra tintes de gravedad, cuando el hartazgo de las vivencias sobrepasa lo soportable, que se refleja en la necesidad de escape y tranquilidad por medio Utopía, quien da el primer gran paso y decide escribir una carta de auxilio. Aunque de igual forma es necesario recordar los pequeños intentos de rebeldía que, aunque reprimidos, significan hazañas importantes en el comportamiento de cada uno.

Por su parte, Beatriz, la madre de familia, es un ser dependiente de su marido, una mujer que actúa para y por él, quien ha decidido apoyar a su pareja en decisiones que la afectan a ella misma y a sus hijos, todo por el aparente amor que le cree tener; acepta humillaciones por parte de Gabriel y actúa como si no valiera nada ante él, es una mujer insegura y solitaria que se refugia en juegos infantiles con sus hijos.

4.3.3 ANÁLISIS CUANTITATIVO

PERSONAJE	NÚMERO DE APARICIONES EN EL FILME	PORCENTAJE
GABRIEL (PAPÁ)	42	23.46%
BEATRÍZ (MAMÁ)	36	20.11%
PORVENIR (HIJO)	33	18.43%
UTOPIA (HIJA)	34	18.99%
VOLUNTAD (HIJA)	34	18.99%
TOTAL	179	99.98%

4.3.4 Interpretación de la tabla

Gabriel es quien tiene una mayor cantidad de apariciones en el filme, por lo que se puede afirmar el peso del personaje en la trama, pues como lo hemos visto, es quien ordena a placer dentro de la familia, un todopoderoso que elije qué debe o no hacerse, es la guía de cada uno, su función y valor dentro de la historia prácticamente le dan forma al resto de los personajes, quienes teniendo un número de apariciones similares, es decir, un peso equitativo dentro de la trama, viven en común la tortura de un padre agresivo y enfurecido con la sociedad entera.

En cuanto a Beatriz, quien sucede a Gabriel en número de apariciones, significa el apoyo incondicional, el complemento que ayuda a ejecutar los planes de su esposo, cómplice de la “educación” impartida a sus hijos.

4.3.5 Conclusiones

Un marcado machismo envuelve a toda la trama, aquí, el padre regresa a ser un todopoderoso a quien es necesario obedecer, el hijo varón cuenta con privilegios aunque no en toda ocasión. La mujer se comporta sumisa mientras su marido está presente, pero comienza a jugar con sus hijos de forma oculta, aunque esto signifique desobediencia.

El filme aborda valores morales dentro de la familia guiada por un psicópata, que representa, junto con el resto de sus integrantes, las condiciones de la sociedad, cada uno actúa de acuerdo a su medio ambiente y trata de actuar lo mejor posible y de salir lo menos lastimado posible, también. Los hijos regresan a la obediencia guiada por el temor.

El miedo y odio a la gente, representados por el padre de familia, y posteriormente impuestos a la familia entera, refleja las actitudes de una sociedad llena de daños y sufrimiento, que no hace otra cosa que protegerse de ese mal que cree, le van a causar las personas.

También como un reflejo de nuestros males sociales, podemos apreciar la sumisión, la minusvalía, la inseguridad, la ira y la codependencia.

4.4 ANÁLISIS DE CONTENIDO DEL FILME *DÍA DE LAS MADRES*

4.4.1 ANÁLISIS CUALITATIVO

SECUENCIA	CATEGORÍA	DESCRIPCIÓN	CALIFICACIÓN
#1 Espectáculo callejero	TOÑO ROSITA	Mercado popular, es nueve de mayo, se muestra un espectáculo callejero, un mago le adivina a Toño por qué su mujer lo manda, dice: “por mandilón”, a Toño se lo lleva su esposa.	Dentro de un ambiente popular, se muestra que Toño es un mandilón.
#2 Presentación del matrimonio	TOÑO ROSITA	Toño y su mujer se meten a un mercado, ella observa cómo le roban a una mujer y se guarda el dinero en un seno; el matrimonio busca ingredientes para la comida del diez de mayo, “te lo dije Rosita, todo está carísimo, nos vamos a quedar sin dinero por lo menos dos meses, y todo por hacerles el mole a tus hijos y a sus amigotes”, Rosita no le hace caso y termina comprando los ingredientes caros, les cobran más de lo debido. Toño voltea a ver abiertamente a una sexy mujer.	Toño no está de acuerdo con su mujer en gastar lo que no tienen, pero a ella eso no le interesa, ambos se faltan al respeto, ella no haciéndole caso y él mirando a otras mujeres abiertamente.
#3 Rosita y Toño preparan la comida del diez de mayo	TOÑO ROSITA	Toño y Rosita regresan del mercado cargados de bolsas, Rosita no trae más que para el camión, Toño se queja y decide de mala gana pagar un taxi, pero le cede el primero que pasa a una mujer a quien también piropea, lo disimula, pero Rosita se da cuenta: “viejo coscolino”. Al perder otro taxi un hombre se ofrece a llevarlos por 800 pesos, en el viaje se les caen las gallinas, Rosita berrea y golpea a Toño. Al llegar, Rosita luce cansada, una vecina le dice que dejaron el tanque	Rosita y Toño son un matrimonio que se falta al respeto, todo el tiempo se quejan uno del otro. Toño piensa que por estar jubilado no tiene que hacer nada y Rosita trabaja de más.

		<p>de gas afuera, “¿ya oíste Toño?”, “¡sí ya oí!, primero voy a llevar los pollos al patio y luego el gas, ¡Rosita!”.</p> <p>Toño también luce cansado, se va a dormir al sillón y Rosita va a despertarlo para que lo ayude “para ver viejas encueradas no estás cansado”, “¿cómo me pones a trabajar Rosita?, ¡yo ya estoy jubilado!”, “¡me vale!”. Toño le ayuda de mala gana y Rosita sigue cocinando.</p> <p>Toño decide ponerse a fumar porque no sabe prender el anafre, Rosita termina haciéndolo, “¡¿qué haces ahí paradote?, empieza a matar los pollos!”.</p>	
#4 Jorge besa a Martha, la secretaria	JORGE	<p>Jorge (hijo de Toño y Rosita) besa a Martha, la secretaria, ésta se resiste, Flavio, su compadre, entra a su oficina, “a un secretario como yo, no se le niega nada” (Jorge), “cálmate, ni que fueras Andrés García”. Su compadre le explica que a las mujeres se les debe de tratar bien.</p> <p>Jorge se niega a ir al torneo de boliche que le propone su compadre porque tiene que ir a festejarle a su mamá el día de las madres, lo invita a comer mole con ella, éste acepta.</p>	<p>Jorge no respeta a su mujer y busca a otra.</p> <p>Prefiere ir a visitar a su madre que salir a jugar boliche, para él es una fecha importante.</p>
#5 Alvarito es perseguido por un perro	ÁLVARO	<p>Álvaro (también hijo de Toño y Rosita), el cartero, es perseguido por el perro del #85, se refugia en la tienda de doña Cuca y la felicita por el día de las madres.</p>	<p>Álvaro sufre los gajes del oficio.</p>
#6 Álvaro y su mujer tienen	ALVARO LOLA	<p>Alvarito llega a su casa y les presume a sus hijos (tiene 4 y uno en camino) el regalo que le compró a su mamá ¿y qué le trajiste mi mamá? (hijo), “ay de veras...”, se disculpa con su mujer: “mañana te</p>	<p>Álvaro intenta estar bien con su mujer, ella está harta de vivir como lo hace (en la pobreza), tienen</p>

problemas	FAMILIA DE ÁLVARO	<p>compro tu regalo Lolita”, “no te preocupes, como siempre soy la última..”, “pero no se enoje mi gordita, mire, por Dios que mañana se lo compro”.</p> <p>Lolita le reclama a Álvaro, dice que está harta de vivir en esa vecindad, lo entera de todas las maldades que le hacen los vecinos, lo amenaza con irse con su mamá si no cambian de departamento, Álvaro le promete que lo harán.</p>	muchos hijos y está desesperada, lo que la lleva a orillar a su marido a salirse de su casa a un lugar mejor.
#7 Rosita presiona a Toño	TOÑO ROSITA	Toño y Rosita siguen preparando la comida, “ándale, ayúdame, no te hagas menso, ¿tú también vas a comer mole mañana, no?”, Toño reniega y Rosita se va a pelar chiles.	Rosita tiene que estar presionando a Toño para que le ayude, ya es una forma de vida para ellos.
#8 Jorge y María discuten	JORGE MARÍA	Jorge le presume a María, su esposa, lo bien que le ha ido en el trabajo, y lo mucho que lo quieren, pero María, molesta, le pide que mejor se consiga otro trabajo porque ya no tienen ropa y deben la renta “si no fuera por mi padre que nos ayuda tanto, ya andaríamos encuerados, ah pero eso sí, el señor quiere ser secretario general jaja”, “eres una estúpida María, no sabes nada de política sindical”, insulta a María y se va.	Jorge es un desobligado y se deslinda de sus responsabilidades, su matrimonio también tiene muchos problemas, ambos se faltan al respeto.
#9 Rosita malcría a Ramón	TOÑO ROSITA RAMÓN	<p>Rosita sigue preparando la comida, su hijo menor Ramón, llega de la calle y le avisa que no ha encontrado trabajo (igual que la semana pasada), le dice que más tarde regresa ayudarlo. ¿Toño, qué estás haciendo viejo flojo?, ¡aquí estoy, pagando el pecado de ser padre! Rosita le vuelve a pedir ayuda.</p> <p>Ramón avisa que ya se va con “los cuates”, su papá le dice que todo el día está con ellos, que se quede para ayudar.</p>	Rosita mal cría a Ramón, y no hace caso a las palabras de su marido. Ramón les ve la cara a sus papás y no se esfuerza, es un mantenido.

		<p>Su madre lo defiende: “Ay viejo, tiene que divertirse, está cansado de buscar trabajo todo el día”, pero su padre lo evidencia: “si éste anda como las gatas, buscando trabajo pidiendo a Dios no encontrarlo”, Ramón responde: “yo no tengo la culpa de no encontrarlo, por cierto, jefa, se me acabó lo que me diste para los peseros, adelántame los 500 pesos de mañana ¿sí?”.</p> <p>Toño le pide que no consienta tanto a ese vago o lo va a perder, “en lugar de dar, quita”. Rosita le dice que únicamente le está ayudando mientras encuentra trabajo.</p>	
#10 Ramón gasta el dinero de sus pasajes	RAMÓN	Ramón entra a un billar, juega con el dinero que le dio su mamá y les invita unas cervezas a sus cuates en donde le fían, en “la cabaña”.	Ramón malgasta el dinero que le da su madre, no valora su esfuerzo.
#11 Ramón “el buen amigo”	RAMÓN	Ramón y sus amigos escuchan música ranchera tomando y fumando en el bar “la cabaña”, sus amigos le preguntan si se va a discutir las otras, a lo que Ramón responde: “obviamente”.	Ramón es un queda bien con dinero ajeno.
#12 Juan y Cleotilde discuten	JUAN CLEOTILDE FAMILIA DE JUAN	<p>Juan, otro de los hijos del matrimonio de Toño y Rosita, le recuerda a su mujer que irán a ver a su mamá al día siguiente por ser diez de mayo: “Ni yo ni los niños tenemos ropa para ir”, “¿y la que traen puesta, la que les compré el año pasado?”, “mira Juan, yo no quiero ir con tu familia, el año pasado tus hermanos y tus cuñadas me humillaron por estar tan fregados”, Juan le da un poco de dinero y la amenaza con golpearla si no va con su mamá.</p> <p>“Papá, ¿cuándo me llevas al fut?, tengo ganas de conocer el Estadio Azteca” (Juan hijo), “ya los llevé, ¿no?”, “sí, pero por fuera, yo lo quiero conocer por dentro”. Juan le dice a su hijo que lo llevará</p>	<p>Juan también es un desobligado, no le quiere dar dinero a su mujer, ella está muy molesta por el trato que le dio su familia anteriormente, a Juan eso no le importa, obliga a Cleotilde a ir aunque no quiera.</p> <p>Cleotilde está desesperada.</p>

		<p>cuando tenga dinero, que el dinero que trae se lo está guardando a un “amigo”.</p> <p>Cleotilde se desquita gritándole al más pequeño.</p>	
#13 Juan embarazó a Lupe	JUAN	Juan es mesero, su compañera le pregunta por Lupe, su amante, quien está embarazada, también le pregunta lo que haría si su esposa se entera, le responde que se regresa a Michoacán y se consigue otra.	Juan le es infiel a su esposa y le hace saber a su compañera el desinterés que tiene para su esposa.
#14 Juan acompaña a su amante al sanatorio	JUAN	Juan y su amante (Lupe) salen del sanatorio.	Juan se está haciendo cargo del embarazo de Lupe, tiene atenciones que no tiene con su mujer.
#15 Lupe le recuerda a Juan que tiene familia	JUAN	Juan y Lupe (su amante), llegan a su casa, ella se siente incómoda al recordar que Juan tiene esposa e hijos, él le recuerda que su mujer no lo quiere pero ella sí, le dice que la va a cuidar y alimentar como se lo sugirió el doctor.	Juan le da a su amante todas las atenciones mientras descuida a su familia.
#16 Héctor no quiere responsabilidades, Laura entera a Rosita de su embarazo	LAURA ROSITA TOÑO	<p>Héctor le promete a Laura, única hija de Toño y Rosita, que se casarán, luego de que ésta le recuerda que tiene cuatro meses de embarazo, Héctor le pide que no se lo diga a sus padres sino hasta que le tenga departamento y muebles. Le reclama no haberse tomado sus pastillas para no embarazarse.</p> <p>Rosita: “ya ni la amuelas, son más de las diez y media y tú de callejera”, “mírame a los ojos, andas en problemas?”, su hija le pide perdón y la entera de su embarazo, Rosita le pide que se seque las lágrimas porque ahí viene su papá. Toño le pregunta qué tiene y</p>	<p>Héctor le da largas a Laura, la culpa del embarazo, no desea responsabilidades, es un desobligado.</p> <p>Rosita le tapa los errores a Laura, ambas están tristes por las circunstancias en las que se ha presentado el embarazo, mismo que esconden de Toño. No hay</p>

		<p>Rosita interrumpe diciendo que fue su jefe el que le hizo pasar un mal rato. Laura disimula y se va a su cuarto.</p> <p>Toño se va a ver las noticias pero Rosita lo vuelve a mandar a que le siga ayudando a descuartizar los pollos, él reniega pero lo hace.</p>	buena comunicación en la familia.
#17 El pastel también conoce la nueva "variedad"	MIGUEL	<p>Miguel, hijo también de Toño y Rosita, trabaja en una panadería, al final del día lleva un pastel para su mamá.</p> <p>Sus amigos le invitan una cerveza, pero se niega porque le pega su vieja y porque quiere llevarle un pastel a su mamá.</p> <p>Uno de ellos insiste y le dice que quiere que conozca la nueva variedad: "una güerota", Miguel se emociona.</p>	Miguel tiene buenas intenciones con su mamá y quiere llevarle un pastel, también le teme a su mujer, pero prefiere ir a conocer a la "güerota".
#18 El queda-bien	MIGUEL	<p>A Miguel se le hace conocer a la güerota, él va con todo y pastel, bebe de más y busca pleito.</p> <p>Miguel y sus amigos salen del bar ahogados de borrachos y Miguel es el que termina pagando la cuenta: "así soy yo de espléndido".</p>	Miguel termina pagando la cuenta, luciéndose con sus amigos.
#19 A Miguel lo golpea su mujer	MIGUEL ALICIA FAMILIA DE MIGUEL	<p>Alicia, esposa de Miguel, quiere ver las noticias, pero sus hijos hacen mucho ruido... "¡Cállense o les apago la tele!", "pues apágala... al fin y al cabo, Jacobo ni nos interesa".</p> <p>Alicia lo golpea frente a sus hijos por haberse ido a emborrachar, le reclama que ni para comer trae, sus hijos lo defienden y él comienza a llorar "¡ya cállate chillón o si no, mañana no vamos a ver a tu madre!" "¿y el pastel?", sigue llorando.</p>	Miguel no tiene autoridad alguna en su casa, su mujer lo manda y humilla; ella es grosera con sus hijos y éstos tampoco la respetan.

#20 Entra la madrugada	ROSITA TOÑO	Son la una y media de la mañana y Rosita sigue cocinando, despierta a Toño para que se vaya a dormir y ella sigue con los preparativos.	Rosita tiene actitudes de mártir y quiere dejar todo en orden para su fiesta, nadie le ayuda.
#21 Rosita se va a dormir	ROSITA TOÑO	Son las 3:35 y Toño está roncando, Rosita a penas se va a dormir.	Rosita ha terminado todo sola.
#22 La serenata sale cara	RAMÓN TOÑO ROSITA	Ramón le lleva serenata a su mamá en la madrugada, Toño se enoja pero Rosita se para a abrirles, sale por el balcón a escuchar su serenata y en seguida baja por ellos, Ramón y sus amigos la felicitan, uno de los amigos de Ramón le pide una copa, y otro: “Rosita, faltan el limón y la sal”, su hijo le pide caldito de pollo, ella va por él.	Ramón y sus amigos abusan de la bondad de Rosita, se valen de la serenata para que ella los atienda, les dé de beber y de comer, son unos abusivos.
#23 Rosita duerme en una silla, ¡feliz 10 de mayo!	RAMÓN ROSITA	Rosita le pide a Ramón que le ayude a recoger lo que dejaron él y sus amigos, él se niega y le dice que se va a echar un sueñito para aguantar cuando lleguen sus hermanos. Rosita le pregunta si no va a salir a buscar trabajo, “pero cómo hoy jefa si hoy es tu día, 10 de mayo, mañana chance, ¿sí?” Toño baja de malas y Rosita le dice que van a lavar el patio, Toño como siempre, se queja.	Ramón y sus amigos son unos abusivos y ventajosos, Ramón no quiere buscar trabajo ni ayuda a su madre en lo más mínimo. Rosita no le dice nada, es una consentidora, y le aplaude sus actitudes irresponsables y groseras solapándole todo. Toño está harto de ser ordenado.
#24 La friega sigue	TOÑO ROSITA	Laura saluda a sus papás, Rosita se la lleva para que desayunen, y le pide a Toño que traiga un mandado. Toño la amenaza con irse de la casa si se le ocurre hacer otra fiesta	A Toño le gusta quejarse, pero termina haciendo lo que Rosita le manda. Rosita también es una

	MARÍA FAMILIA DE JUAN	pero los invita a pasar. Cleotilde saluda hipócritamente a María.	
#29 El pastel y el delantal, Rosita sigue cocinando	ROSITA TOÑO ÁLVARO LOLA MIGUEL ALICIA JUAN CLEOTILDE JORGE MARÍA FAMILIA DE ROSITA Y TOÑO FAMILIA DE ALVARO FAMILIA DE	<p>Álvaro y su familia son los terceros en llegar, le regalan a Rosita un delantal.</p> <p>Miguel y su familia llegan después, por fin se le hace darle el pastel a su mamá, pero maltratado, él se justifica diciendo que fue por el taxi, pero su esposa lo desmiente: “se le maltrató al señor por andar de briago”, Rosita trata de suavizar el ambiente: “bueno, no importa, al fin que no me lo voy a comer yo todo”.</p> <p>Toño bebe con sus hijos, Juan, Miguel, Álvaro y Jorge; Ramón aún está dormido.</p> <p>La pregunta de si Ramón ya está trabajando, da pie a que los demás hijos opinen al respecto: “Nuestros jefes ya no están en edad de mantener a nadie” (Jorge), “ya es justo que nosotros ayudemos a los viejos, además la situación está muy difícil para que este vago siga siendo una carga para ellos” (Juan).</p> <p>Rosita y sus nueras están reunidas en uno de los cuartos, Rosita sale para terminar: “bueno muchachas ay las dejo, todavía me faltan muchas cosas por hacer y como nadie me ayuda...”</p> <p>Entre ellas comienzan a platicar sobre sus problemas maritales.</p>	<p>Miguel es exhibido por su familia, no lo respetan.</p> <p>Por primera vez se escuchan comentarios elocuentes de Jorge y Juan referentes al apoyo hacia sus padres.</p> <p>Las nueras también son unas egoístas, nadie ayuda a Rosita, prefieren hablar sobre sus cosas.</p> <p>Todos ven a Rosita como una criada, mientras ella lo único que quiere es tener a su familia unida.</p>

	MIGUEL FAMILIA DE JUAN FAMILIA DE JORGE		
#30 Futbol		Los niños juegan futbol en la calle.	Todos los primos conviven.
#31 El mole está listo, Rosita le sirve a su familia	ROSITA TOÑO JORGE JUAN ÁLVARO MIGUEL RAMÓN LAURA MARÍA CLEOTILDE LOLA ALICIA	<p>Rosita termina de hacer la comida.</p> <p>Toño y sus hijos beben, se acaba el alcohol y Ramón propone la coperacha para el siguiente pomo, Toño termina poniendo la parte de Miguel y de Ramón, todos salen a comprarlo mientras Toño se queda.</p> <p>Rosita le pide a Toño que le ayude a sacar las sillas y las mesas al patio, éste se niega y le da diarrea.</p> <p>Laura llega, “Dios quiera y no se den cuenta del problema que tienes” (Rosita).</p> <p>Rosita se dedica a servirle a su familia, cada quien pide lo que quiere.</p> <p>Flavio y Martha llegan a la fiesta, Jorge los recibe y presenta a Martha a su familia, todos lucen consternados.</p> <p>Todos hacen un brindis por Rosita.</p> <p>Jorge tira el refresco a propósito sobre Martha e insistentemente trata de limpiarle las piernas.</p>	<p>Rosita (sola) termina por fin de hacer la comida para su propia fiesta, está contenta.</p> <p>Todos abusan de la amabilidad de Rosita, ella tiene miedo igual que Laura al “qué dirán” respecto a su embarazo, ésta última está ilusionada con Héctor.</p> <p>Jorge es igual a su padre, ninguno respeta a su mujer.</p>

	<p>FAMILIA DE ROSITA Y TOÑO</p> <p>FAMILIA DE ÁLVARO</p> <p>FAMILIA DE JORGE</p> <p>FAMILIA DE JUAN</p> <p>FAMILIA DE MIGUEL</p>	<p>Un amigo de Ramón le canta a Rosita una canción chusca que habla sobre las madres.</p> <p>Héctor llega a la fiesta y Laura lo recibe con gusto, lo presenta a su familia.</p> <p>Toño le pregunta coquetamente a Martha lo que hará al siguiente día por la noche, Martha coquetamente le pide que no le diga esas cosas, no vaya a ser que se dé cuenta su mujer y se enoje; Jorge dice que la va a llevar a bailar, entonces Toño le pide a su hijo que baile con ella de a “cartoncito de cerveza” en su nombre.</p>	
#32 Rosita come sola	ROSITA	Rosita come sola, cansada y pensativa.	A nadie le importa cómo está Rosita en verdad.
#33 Rosita en un baile explosivo sin respeto	<p>TOÑO</p> <p>ROSITA</p> <p>RAMÓN</p> <p>JORGE</p> <p>JUAN</p> <p>ÁLVARO</p>	<p>Ramón inicia el baile, Jorge baila con Martha y Cleotilde con Flavio, Rosita piensa: “ay Diosito, qué familia me vino a tocar...” y se pone a bailar con su marido.</p> <p>Todos siguen bailando.</p> <p>Uno de los nietos de Rosita, Juanito (hijo de Juan), comienza a jugar con su encendedor “deje eso Juan, ¡no ve que puede prender algo!” (Rosita).</p> <p>La mujer de Álvaro tiene dolores de parto, él le da alcohol para que se</p>	<p>Nadie respeta ni a sus parejas ni la casa de Rosita y Toño.</p> <p>A Álvaro no le importa el bienestar de su mujer ni de su hijo, sino pasarla bien, como al resto. Lola es una irresponsable al beber a punto de dar a luz.</p> <p>Jorge rebasa todos los límites</p>

MIGUEL	le quite.	<p>existentes intimando con Martha, Rosita explota y se decepciona de las actitudes de sus hijos.</p> <p>La pelea entre todos representa todos los problemas que han venido acarreado cada uno.</p> <p>Rosita, la más dedicada, terminó como la más afectada, su patrimonio se arruinó.</p>
LAURA	Juanito insiste y sigue jugando con su encendedor.	
CLEOTILDE	Las cuatro nueras se unen y hablan de Laura, sospechan que está embarazada.	
LOLA	<p>Jorge toca y besa a Martha mientras baila con ella, frente a su mujer, ella se aguanta sólo porque está en la fiesta, dice que llegando a la casa su relación se acaba.</p>	
ALICIA		
MARÍA		
FAMILIA DE ROSITA Y TOÑO	<p>Martha le dice a Jorge que está mareada, Jorge la lleva al que era su cuarto y comienzan a intimar.</p> <p>Flavio invita a Cleotilde a salir, y quedan de acuerdo para verse.</p>	
FAMILIA DE JUAN	Lola, la mujer de Álvaro, descubre a Jorge y a Martha y le avisa a María (esposa de Jorge), quien a su vez entera a Rosita, todos las siguen y los “atrapan” en la cama.	
FAMILIA DE JORGE	<p>Por favor, ¡déjalos!, es cosa de ellos (Juan a Rosita), ¿cómo que es cosa de ellos?, ¡es mi casa, se respeta, vete de aquí, no quiero volverte a ver, mal hijo! Álvaro trata de tranquilizarla, “!déjame, estás borracho!”</p>	
FAMILIA DE ÁLVARO		
FAMILIA DE MIGUEL		
	<p>Juan corre a las mujeres y golpea a Cleotilde:</p> <p>“¿Y ustedes qué hacen aquí?, viejas chismosas, ¡lárguense!” (Juan).</p> <p>“Cómo que sálganse ¡tú los defiendes porque haces lo mismo!” (Cleotilde).</p>	

		<p>“¡Juan, no seas méndigo, a ver, pégame a mí!” (Alicia), “a ti también (Juan)”.</p> <p>Alicia golpea a Juan y Laura lo defiende, entonces Alicia comienza a pelear con Laura. Toño grita angustiada: “¡ya!, ¡respeten a su madre!”</p> <p>Juanito provoca un incendio; el tanque de gas explota y la casa de Rosita comienza a incendiarse, Cleotilde y Alicia van corriendo por sus hijos, todos salen despavoridos de la casa.</p> <p>La familia entera observa desde fuera cómo la casa de Rosita y Toño arde en llamas.</p> <p>Todo acaba en un caos con Rosita gritando desconsolada: “¡Mi casa, mi casa Toño, se acabó, se acabó mi casa, mi casa, se acaba mi casa, se acaba todo, Toño, Toño mi casa, mi casa!”</p> <p>Juanito tira el encendedor, después de ver a su abuela desesperada.</p> <p>Rosita grita amargamente.</p>	
--	--	---	--

4.4.2 Interpretación de la tabla

En este filme podemos encontrar una vasta gama de actitudes que un matrimonio con los conflictos que logran verse en el de Toño y Rosita, pueden sembrar en los hijos. Tengamos en cuenta los roles: Rosita (quien baja la guardia cuando de sus hijos se trata) es quien da las órdenes en casa, y se vale de todo lo que hace ahí para tener la determinación de ejecutarlas, Toño simplemente las obedece (aunque a regañadientes), pues para él es más cómodo, no quiere pelear con su mujer, es un hombre débil.

La relación de Rosita y Toño se encuentra en perpetuo conflicto y monotonía, ambos se faltan al respeto, sin embargo, se soportan porque *la costumbre es más fuerte que el amor*, pues se trata de un matrimonio de viejos que han decidido estar juntos toda su vida, no así sus hijos casados, quienes sostienen relaciones endebles con sus respectivas parejas, son infieles, golpeadores e irresponsables; la única hija del matrimonio sale embarazada, y el último de los hijos (y el más consentido), es un *nini* alcohólico que paga las cervezas de los amigos con dinero de sus padres.

Los hijos (quienes muestran una clara inutilidad ante la vida) han aprendido el patrón de conducta de los padres, por un lado, Toño es un jubilado que le falta al respeto a Rosita, observando a las mujeres que le gustan frente a ella; los hijos han buscado mujeres que les soporten todo, como lo ha hecho su mamá con su papá y viceversa (a excepción de Miguel, que, a diferencia del resto de sus hermanos, él es el más humillado, pues su mujer, incluso, lo golpea). Por otra parte, Rosita, consentidora, no les ha enseñado a enfrentarse a la vida real, son unos dependientes, no les enseñaron a ser autosuficientes y ahora ellos no saben cómo resolver problemas, son pobres, traicioneros, mal agradecidos y comodinos.

Estas actitudes transmitidas a los hijos, las han adoptado en formas variadas, según las circunstancias de cada uno.

4.4.3 ANÁLISIS CUANTITATIVO

CATEGORÍA	FRECUENCIA	PORCENTAJE
TOÑO (PAPÁ)	15	13.76
ROSITA (MAMÁ)	18	16.51
JORGE (HIJO)	7	6.42

JUAN (HIJO)	8	7.33
ÁLVARO (HIJO)	5	4.58
MIGUEL (HIJO)	6	5.50
RAMÓN (HIJO)	7	6.42
LAURA (HIJÁ)	4	3.66
MARÍA (ESPOSA DE JORGE)	6	5.50
CLEOTILDE (ESPOSA DE JUAN)	5	4.58
LOLITA (ESPOSA DE ÁLVARO)	4	3.66
ALICIA (ESPOSA DE MIGUEL)	4	3.66
FAMILIA DE ALVARO	4	3.66
FAMILIA DE JUAN	5	4.58
FAMILIA DE MIGUEL	4	3.66
FAMILIA DE JORGE	4	3.66
FAMILIA DE ROSITA Y TOÑO	3	2.75
TOTAL	109	99.89

4.4.4 Interpretación de la tabla

Gracias a su cantidad de apariciones en el filme, se puede ver que Rosita es el personaje principal, lo que demuestra el peso que la mujer obtuvo dentro de la familia, pues alrededor de ella circunda la trama completa, es el porqué de la gran reunión del 10 de mayo que le da vida al filme, y en quien también recae el mayor sufrimiento al perder su casa.

Toño es el segundo en número de apariciones y representa un papel secundario como padre, pues él ejecuta las órdenes de su mujer, no es la cabeza de familia que guía a sus integrantes con sus decisiones, como lo es el hombre en los filmes analizados que le preceden a este, sino que, por el contrario, es un hombre endeble, inseguro y dependiente de su mujer.

Los hijos tienen un número similar de apariciones, pues representan la variedad de conflictos que puede haber en distintos matrimonios con sus distintas circunstancias.

4.4.5 Conclusiones

Aquí el padre da un giro de 360°, convirtiéndose la madre en el personaje principal dentro de la familia, ahora es ella quien da órdenes y él quien las ejecuta.

Este filme resulta una sátira de las tradiciones, estereotipos, conflictos y comportamientos mexicanos. Muestra el sufrimiento y la monotonía como forma de vida de la familia tradicional, pero al mismo tiempo los sanos rituales que en ésta existen, como las grandes reuniones y el interés que en ellas había.

Una gran explosión trágica finaliza la trama como expresión de la necesidad de girar hacia otro tipo de relaciones interpersonales, significa que éste tipo de familia busca ávida, el cambio a una mejor forma de ser. Se convierte, a su vez, en un augurio del nuevo tipo de relaciones familiares. Se trata de una explosión literal del hartazgo que ha generado en los integrantes de la familia, las consecuencias de sus propias actitudes.

4.5 ANÁLISIS DE CONTENIDO DEL FILME *AQUÍ ENTRE NOS*

4.5.1 ANÁLISIS CUALITATIVO

SECUENCIA	CATEGORÍA	DESCRIPCIÓN	CALIFICACIÓN
#1 Una mañana cotidiana, la presentación de la familia	RODOLFO MIRIAM SOFÍA VICTORIA ANA PAULA	Se presenta a la familia Guerra, especialmente de Rodolfo, el papá (arquitecto), y se exhibe la forma en la que despiertan y conviven. Miriam, la madre, le pide a su hija Mayor, Sofía (Sofi) que no le diga a su padre sobre sus ahorros y a la más pequeña, Ana Paula, que le saque dinero de la cartera a su papá.	La pareja se encuentra fastidiada, intolerante, exigente. “Vas a tener que comprar camas individuales” (Miriam), “Ya me cansé de trabajar como mula para que todo sea problema” (Rodolfo); ambos se perciben en el hartazgo de la relación.
#2 Rodolfo desayuna solo	RODOLFO	Rodolfo desayuna sin su familia, solo está la sirvienta.	Rodolfo está apartado no solo física sino emocionalmente de su familia.
#3 Rodolfo miente para no ir a trabajar	RODOLFO	Rodolfo se reporta enfermo con su jefe excusándose para no ir a trabajar.	Rodolfo usa la mentira, se muestra irresponsable y harto.
#4 Rodolfo convive con su hija pequeña	RODOLFO ANA PAULA	Al llegar Ana Paula de la escuela, Rodolfo convive con ella.	Rodolfo y Ana Paula disfrutan un pequeño momento.
#5 Rodolfo se	RODOLFO	Ana Paula busca a su papá y lo encuentra dormido,	Rodolfo está cansado, luce consternado y

entera de la situación en su casa	MIRIAM SOFIA	al despertar, Rodolfo ve a Miriam y a Sofi bajar del auto de un desconocido, las cuestiona sobre con quién llegaron; molesto le prohíbe a Sofía salir con Marcos (su novio, con quien ambas llegaron) hasta que no lo conozca. Rodolfo cuestiona a Miriam sobre lo que hace con el dinero y ella termina reclamándole sutilmente que no le dedica tiempo.	fuera de la jugada al ver a Miriam y a Sofi bajar de ese auto. Se siente relegado respecto a su autoridad de padre e intenta encausar nuevamente a su familia con la llamada de atención. Tanto Miriam como Rodolfo se reclaman mutuamente sus inconformidades con cierta sutileza.
#6 Victoria se “safa” del problema	RODOLFO MIRIAM VICTORIA	Victoria se besa con su novio en la puerta, llega tarde y Rodolfo la espera intolerado, ella se excusa y le cuenta a su padre sobre un concurso de periodismo, ¿en cuánto me va a salir el chistecito?, (Rodolfo), Victoria se va indignada por la pregunta. Miriam le pide a Rodolfo que arregle las goteras, sube el tono de ambos.	Rodolfo se da cuenta de que en su casa todas hacen lo que quieren mientras él no está, al pedirle explicaciones a Victoria, ella hábilmente le cambia la jugada y él no hace nada.
#7 Rodolfo y Miriam exhiben sus problemas	RODOLFO MIRIAM SOFÍA VICTORIA ANA PAULA	“Gordito, aquí te dejo la lista de gastos”, Miriam le oculta a Rodolfo que sale con sus amigas, ignoran a Victoria cuando les trata de hablar sobre lo que pasa con sus estudios. ¿Mi papá sigue enfermo? (Ana Paula), ¡qué va a estar enfermo, está de huevón! (Miriam). Rodolfo y Miriam pelean frente a sus hijas, ellas no quieren escuchar el pleito.	A la pareja no le interesa lastimar a sus hijas exhibiendo sus problemas, buscan cada uno por su lado ponerlas de su parte y las inmiscuyen en sus conflictos.
#8 Rodolfo y Miriam se muestran	RODOLFO MIRIAM ANA PAULA	Miriam llega tarde a la escuela con Ana Paula y le ayuda a saltar por la barda para que entre. Rodolfo visita a Cecilia, su amante, se arregla, la	Se muestra la irresponsabilidad de Miriam al enseñarle a su hija a violar las normas de la escuela.

irresponsables		trata bien, ésta le insinúa que le pida el divorcio a Miriam.	El comportamiento de Rodolfo con su amante es completamente diferente al que tiene con su mujer, la trata de forma amorosa, pero jamás busca un compromiso con ella.
#9 Miriam llega tarde por Ana Paula	MIRIAM ANA PAULA	Contenta, Miriam llega a recoger a Ana Paula de la Escuela, pero Ana Paula está molesta por que llegó tarde, Miriam se disculpa y promete que no volverá a pasar.	La irresponsabilidad de Miriam continúa y afecta a Ana Paula, ésta última comienza a hartarse.
#10 La visita de Marcos	RODOLFO MIRIAM SOFÍA ANA PAULA	Miriam y Sofi se alistan emocionadas para recibir a Marcos, Rodolfo luce indiferente. Miriam recibe a Marcos nerviosa, Rodolfo lo cuestiona mientras beben, tratando de sacar la mayor cantidad de información posible acerca de él. Marcos hace regalos a todas las mujeres de la casa. En la cena, Rodolfo halaga, pero al mismo tiempo denigra, a su mujer, ella levanta los platos molesta. Rodolfo embriaga a Marcos y éste en su estado, confunde a Sofi con su madre, Rodolfo arma un alboroto y Sofi le reclama a Miriam haberse puesto un vestido del mismo color.	Rodolfo sabotea intencionalmente la visita de Marcos, pues no le agrada alguien mayor para su hija, tampoco le agrada que le pongan tanta atención, se siente relegado.
#11 Rodolfo ya no confía en Victoria	RODOLFO MIRIAM VICTORIA	Victoria vuelve a llegar tarde y de nuevo se excusa diciendo que estaba en clase, se despide de sus papás y se va al sótano a tener relaciones con su novio. Miriam y Rodolfo escuchan ruidos, éste último baja con un arma a ver lo que sucede, ¿a	Rogelio desconfía de Victoria y sospecha de sus mentiras. Ella es una rebelde y mentirosa.

		quién tratas de hacer pendejo?, Rogelio no le cree a Victoria sobre haber bajado por material para una “investigación”, pero no encuentra a su novio y se va al escuchar los gritos de su esposa.	
# 12 Conversación de mujeres	RODOLFO MIRIAM SOFÍA VICTORIA ANA PAULA	Miriam, Sofi y Victoria platican sobre el incidente de la noche anterior, Miriam intenta guiarlas dándoles consejos permisivos, como no rebajarse al ir a un motel, les dice que mejor vayan a un hotel. Ana Paula le pide a Miriam quedarse en casa. La pequeña juega con Rodolfo y se ponen de acuerdo para que la lleve al ballet. Rodolfo encuentra en el cajón un recibo con el nombre de su mujer, pero con otra dirección.	“No soy tonta, tomo mis pastillas” (Victoria). Miriam alcahuetea las actitudes irresponsables de sus hijas. Rodolfo se muestra cariñoso con su hija pequeña, pues es la única que le hace caso.
#13 Rodolfo deja a Ana Paula	RODOLFO MIRIAM ANA PAULA	Rodolfo va a dejar a Ana Paula al ballet, es muy temprano, así que la deja sola comiendo helado para indagar la dirección que encontró en el recibo, entonces, encuentra “el nidito de amor” de su mujer con su amante (Leonard), Rodolfo lo golpea y sale huyendo. Rodolfo, al volver por Ana Paula, no la encuentra en la heladería donde la dejó, la busca angustiado y termina encontrándola en su clase de ballet; recibe una llamada de su enfurecido jefe, gritándole por no haber llegado a su junta, Rodolfo renuncia. Al finalizar la clase abraza a su hija, ella le reclama, le dice que no le importa ni a él ni a su mamá, Rodrigo le contesta que sí le importa.	Rodolfo muestra su irresponsabilidad al dejar sola y arriesgar a su hija, está más preocupado por “cachar” a su mujer; termina siendo el victimario y le sale el tiro por la culata, tiene que huir. Explota en Rodolfo todo lo que ha estado viviendo y se porta irresponsable al renunciar. Ana Paula le demuestra a Rodolfo que necesita de su atención.

#14 Rodolfo y Ana Paula van de compras	RODOLFO ANA PAULA	Rodolfo lleva a Ana Paula a comprar pantalones, la chulea, ella le pide otros.	Rodolfo trata de reparar el daño y trata de demostrarle a su hija que realmente la quiere.
#15 El baile de Rodolfo y Ana Paula	RODOLFO ANA PAULA	Rodolfo baila con su hija, cantándole.	Rodolfo sigue demostrándole a Ana Paula que la ama.
#16 Rodolfo y su soledad	RODOLFO	La casa luce limpia, Rodolfo ha dormido en el sillón, lee un recado ¡dale de comer a la perra!, su empleada toca a la puerta y le dice que está desempleado y sin familia, de fondo se escucha una canción (¡libre para siempre!), pero termina llorando luego de ver un dibujo con sus hijas.	Rogelio trata de acoplarse a su nueva vida solitaria sin lograrlo.
#17 Miriam se instala en casa de Leonard	MIRIAM SOFÍA VICTORIA ANA PAULA	Leonard entra a su departamento y encuentra instaladas a Miriam y a sus tres hijas, Miriam se las presenta, Leonard le ofrece su casa por el tiempo que sea necesario.	Leonard trata de quedar bien y ofrece su departamento, Miriam abusa de la confianza que él le da y se esparce en el lugar mucho antes de que él lo autorice.
#18 Cecilia visita a Rodolfo	RODOLFO	Cecilia visita a Rodolfo en su casa, él la pasa nervioso, ella lo seduce y duermen juntos.	Rodolfo teme a que su familia lo encuentre con su amante, pero al final accede a estar con ella en su casa.
#19 Hectorcito despierta a Rodolfo	RODOLFO	Hectorcito, el hijo de Cecilia, los despierta a ambos a las cinco de la mañana, “mi mamá me lo trajo mientras estabas dormido”, “tiene que	Cecilia hace toda la labor para quedarse con Rodolfo exponiendo a su hijo, incluso se toma atribuciones, lo que a Rodolfo le

		acostumbrarse a ti” (Cecilia), Rodolfo le arranca al pequeño Héctor su juguete ruidoso.	molesta.
#20 La familia de Rodolfo lo encuentra con su amante	RODOLFO MIRIAM SOFÍA VICTORIA	Llegan Miriam, Sofi y Victoria y encuentran a Rodolfo en la cama junto a Cecilia, Miriam le reclama a Rodolfo y ofende a Cecilia, ambas se insultan. Miriam piensa que Hectorcito es hijo de Rodolfo, él lo niega, Miriam termina corriéndolo y Cecilia le pone un ultimátum.	Rodolfo luce avergonzado ante su familia, su actitud cambia totalmente y Miriam se aprovecha de la situación haciéndolo sentir culpable de todo.
#21 Rodolfo se reprocha	RODOLFO	Rodolfo se dice a si mismo ¡qué pendejo! y se va a un hotel, decide buscar trabajo en el periódico.	La vida de Rodolfo cambia totalmente y se reprocha, ahora tiene que buscar trabajo, aunque no quiera.
#22 Rodolfo no tiene condición física	RODOLFO	Rodolfo se presenta en un trabajo, pero después de aceptarlo, terminan rechazándolo por su mala condición física.	Rodolfo siente con mayor fuerza el fracaso en su vida al ser rechazado.
#23 Rodolfo piensa en lo que está viviendo	RODOLFO	Ya en el hotel, Rodolfo bebe y piensa sobre todo lo que ha sucedido.	Rodolfo está desesperado.
#24 Rodolfo se queda sin dinero	RODOLFO	Por la mañana, mientras Rodolfo aún duerme, le tocan la puerta del cuarto avisándole que su tarjeta fue rechazada, va al banco y se da cuenta de que no tiene fondos, “¡qué cabrona!”.	Ahora se encuentra aún más desesperado, las cosas van empeorando, ahora encima de todo, tampoco tiene ahorros.

#25 Rodolfo duerme por primera vez en el sótano	RODOLFO	Rodolfo llega a su casa y ve un letrero que anuncia su venta, su llave no abre, cambiaron la chapa, se salta la barda y duerme en el sótano.	Como ladrón entra en su casa o la que era su casa, y como ladrón duerme escondido de su familia.
#26 Rodolfo no quiere vender la casa	RODOLFO MIRIAM	Rodolfo amanece en el sótano, espera a que su familia se vaya y entra a la casa, se acuesta en la cama y se baña como lo hacía antes; cuando entran un par de clientes a verla (junto con Miriam y una vendedora), Rodolfo sale en bata, y mientras la vendedora hace su labor de venta, él hace comentarios sobre los desperfectos.	Rodolfo sabotea la posible compra de la casa con toda la intención de evitar la venta.
#27 El acuerdo legal	RODOLFO MIRIAM SOFÍA VICTORIA ANA PAULA	Sentados, junto con sus abogados, Rodolfo y Miriam llegan a un acuerdo, él se va de la casa y la única que se despide de él es Ana Paula: “te voy a extrañar”, las demás solo ven cómo se va.	Por fin llegan a un arreglo.
#28 Rodolfo vuelve a dormir en el sótano	RODOLFO	A escondidas vuelve a la casa a dormir en el sótano.	Aún no tiene dinero para ir a otro lado.
#29 Miriam se quiere casar con su amante	MIRIAM	Miriam está platicando en la cama con Leonard, su actitud es comprensiva, le interesa que le pida matrimonio, el francés también está casado y posterga el divorcio.	Miriam busca refugio en su amante y éste mantiene su promesa de casarse con ella, pero Miriam no le cree, pues ya se lo había dicho antes, ella luce desesperanzada.

#30 La firma de divorcio	RODOLFO MIRIAM	Ya en la firma de divorcio ambos titubean, pero Miriam toma la iniciativa, Rodolfo le hace segunda.	Ambos lucen indecisos y pesé a lo que han vivido lucen tristes al haber tomado la decisión.
#31 Plática de Miriam con sus hijas	MIRIAM SOFÍA VICTORIA ANA PAULA	Miriam les platica a sus hijas sus problemas y dice que necesita trabajar, “pero... ¿qué sabes hacer?” (Ana Paula).	Miriam sigue inmiscuyendo a sus hijas en sus problemas.
#32 Miriam no sabe usar una computadora	MIRIAM	Miriam va a pedir trabajo y la rechazan por no saber usar una computadora.	Miriam luce entusiasmada y con actitud emprendedora pero no tiene experiencia.
#33 Miriam vuelve a intentarlo	MIRIAM	Miriam sigue buscando trabajo y nuevamente demuestra que no sabe usar una computadora.	Miriam ha entrado en desesperación.
#34 Miriam no sabe vender	MIRIAM	Miriam encuentra trabajo como vendedora de ropa y no sabe tratar a la clientela, le dice a una mujer obesa que el vestido la va a adelgazar, la mujer se va molesta.	Miriam no solo no sabe usar una computadora, tampoco tratar a la clientela.
#35 Rodolfo felicita a Victoria	RODOLFO VICTORIA	Miriam se tira en un sillón agotada. Rodolfo encuentra a Victoria en el sótano con su novio y la cuestiona al respecto, ella le responde que	Rodolfo y Victoria se abrazan por primera vez en toda la trama y hay una reconciliación padre e hija.

		están “celebrando” la beca que se ganó para estudiar periodismo en el extranjero, él ya más tranquilo la abraza y la felicita.	
#36 Roberto es rechazado por su edad	RODOLFO	Rodolfo va a buscar trabajo de nuevo, es el mayor de todos los que esperan, modifica la edad en su currículum, aun así, terminan rechazándolo mientras dejan pasar a otro más joven.	Hay una clara discriminación hacia Rodolfo, por ser mayor.
#37 Rodolfo encuentra trabajo	RODOLFO	Rodolfo vuelve a buscar empleo, nervioso espera la respuesta, su trabajo les parece peculiar y deciden contratarlo.	Rodolfo teme seguir sin trabajo y por ende, sin dinero, su angustia disminuye al ser contratado.
#38 Rodolfo recoge su tarjeta de nómina	RODOLFO	Rodolfo recoge su tarjeta de nómina y le confirma a quien lo atiende que no necesita que alguien más tenga derecho a hacer movimientos en su cuenta “para que mi mujer me vuelva a dejar en la ruina, ¡ni madres!”	Rodolfo asegura su tranquilidad negándose a compartir los derechos de su cuenta, luce decidido.
#39 Rodolfo busca a Ana Pula	RODOLFO ANA PAULA	Rodolfo le marca a su hija pequeña y emocionado la entera de que ya tiene trabajo.	Rodolfo, ilusionado, desea recuperar a su hija.
#40 Rodolfo comienza a hacerse cargo de sus obligaciones	RODOLFO MIRIAM ANA PAULA	Rodolfo sale del sótano, salta la barda y de nuevo regresa por Ana Paula para que no se entere que sigue viviendo ahí; la lleva a divertirse y de regreso le pide que le dé un sobre con dinero a su madre, y que le diga que no venda la casa; Ana Paula le dice a su	Rodolfo se hace cargo de sus obligaciones mandándole dinero a Miriam, en tanto Ana Paula trata de unir nuevamente a sus papás.

		mamá que su papá la extraña (lo inventa) y le da el sobre con dinero.	
#41 Sofi decide casarse	RODOLFO MIRIAM SOFÍA VICTORIA ANA PAULA	Rodolfo sigue en el sótano, mientras dibuja... escucha una conversación entre Sofi y Marcos, en la que se entera de su boda. Sofi les da la noticia a su mamá y hermanas. Todas se dan cuenta de que Rodolfo vive en el sótano, Rodolfo felicita a Sofi y Miriam le dice a su "ex" que puede quedarse en el cuarto de juegos si así lo desea.	Se descubre la guarida de Rodolfo, éste acepta la boda de su hija al felicitarla.
#42 Rodolfo y Miriam platican tranquilos	RODOLFO MIRIAM	Ya en el cuarto de juegos, Miriam busca a Rodolfo y ambos tienen una conversación tranquila, donde se interesan el uno por el otro por primera vez, Miriam le dice a Rodolfo que puede quedarse hasta que Sofi se case, Rodolfo le agradece.	Ambos lucen cansados de pelear.
#43 La familia comienza a integrarse	RODOLFO MIRIAM ANA PAULA	Rodolfo arregla por fin las goteras y haciéndolo rompe los signos de venta, Miriam y Ana Paula bañan al perro mientras Rodolfo las observa, luego, Miriam le enseña a Ana Paula a navegar por la red.	Por fin, tranquilos, hacen cosas en familia, Miriam se ha esforzado por aprender.
#44 Rodolfo y Miriam viven la reconquista	RODOLFO MIRIAM ANA PAULA	Ana Paula, Miriam y Rodolfo van al cine; la ex pareja se toma de la mano, mientras Ana Paula los observa.	La conquista vuelve a la pareja.
#45 Miriam	RODOLFO	Miriam atiende por primera vez a Rodolfo, Leonard	Miriam rechaza a Leonard y busca

desea estar con Rodolfo	MIRIAM	la visita para decirle que está listo para llevársela y buscar la casa que anhelan, Miriam lo despide diciéndole que Rodolfo está en casa.	reconciliarse con Rodolfo.
#46 Sofía busca a Rodolfo	RODOLFO SOFÍA	Sofía se acerca a su padre y le da las gracias por estar pintando la casa para su boda, él le enseña a pintar y conviven sonrientes por primera vez.	Sofía se esfuerza acercándose a su padre, quiere estar bien con él.
#47 La boda de Sofía y Marcos	RODOLFO MIRIAM SOFÍA VICTORIA ANA PAULA	Toda la familia convive feliz en la boda de Sofía, Rodolfo aconseja a su hija al bailar “si se porta mal, sacas las garras, le enseñas quién manda”, “¿Como mi mamá?”, “no es para tanto” (responde Rodolfo).	Todos tratan de no hacer problemas en la boda.
#48 Rodolfo se va de la casa nuevamente	RODOLFO MIRIAM	Rodolfo hace las maletas, “¿a dónde vas?” (Miriam), “Sofía ya se casó, hemos cumplido nuestro pacto”, Rodolfo renta un departamento.	Rodolfo cumple lo pactado.
#49 Rodolfo en su nuevo departamento	RODOLFO	Ya en su nuevo departamento, Rodolfo se pone a ver videos viejos de su familia y observa una llamada perdida de Miriam.	Rodolfo se encuentra melancólico y pensativo.
#50 Miriam recibe Serenata	RODOLFO MIRIAM ANA PAULA	Rodolfo le lleva serenata a su mujer, ella la piensa mucho para salir, Ana Paula se adelanta: “te estuve llamando”, “¿fuiste tú?” (Rodolfo), Miriam termina abriendo la ventana, él emocionado, salta y corre a besarla.	Rodolfo reconquista a su mujer con una serenata.

#51 Rodolfo y Miriam terminan juntos	RODOLFO MIRIAM	Ya en camas individuales, Miriam le dice a Rodolfo que “tiene los pies fríos”, él se acerca “para arreglar el asunto”, terminan riéndose.	Terminan juntos buscando una solución rápida y chusca a las cosas.
--------------------------------------	-------------------	---	--

4.5.2 Interpretación de la tabla

Miriam y Rodolfo viven las consecuencias de sus descuidos dentro de la relación de pareja que sostienen y llegan a un punto en el que no se soportan (pelean constantemente frente a sus hijas), sin embargo, la dependencia entre ellos, los hace regresar pese a las infidelidades de ambos. Las receptoras de toda la tragedia son sus hijas, podemos ver a una pequeña que externa no sentirse querida, a una adolescente sosteniendo relaciones sexuales con el consentimiento de su madre, y una joven que tiene que ocultarle a su padre información sobre su vida financiera y sentimental.

Miriam (quien pide a su hija pequeña tomar dinero de su marido y se apodera de la casa al enterarse de la infidelidad del mismo) busca vengarse de su pareja y poner a sus hijas en su contra, en cada oportunidad que se le presenta, haciendo uso de toda esa “libertad” de la que la mujer goza en este momento; Rodolfo cae en el juego y ambos se dedican a jugar como si se tratara de niños inmaduros, un juego de nunca acabar, de actitudes ofensivas que regresan como un bumerán.

4.5.3 ANÁLISIS CUANTITATIVO

CATEGORÍA	FRECUENCIA	PORCENTAJE
RODOLFO	44	37.28
MIRIAM	30	25.42
SOFÍA	12	10.16
VICTORIA	12	10.16
ANA PAULA	20	16.94
TOTAL	118	99.96

4.5.4 Interpretación de la tabla

Teniendo Rodolfo la mayor cantidad de apariciones en el filme, se puede ver la importancia protagónica de su personaje, pues es en quién la película postra sus ojos, mostrando lo lastimado que un hombre puede resultar por parte de su pareja y todo el esfuerzo que puede hacer por recobrar a su familia, al tiempo que también se muestran sus errores, como es el caso de sus celos e infidelidad; mientras que Miriam, la segunda en el conteo por su número de apariciones, es la victimaria la mayor parte del tiempo, sin embargo, también se muestra cierto esfuerzo que hace por sacar a su familia adelante.

En cuanto a las hijas, Ana Paula tiene el mayor número de apariciones a comparación de sus hermanas, pues es uno de los apoyos y alicientes principales de nuestro protagonista. En cuanto a Sofía y a Victoria, quienes tienen una cantidad idéntica de apariciones, resultan ambas, a diferencia de Ana Paula (que por pequeña es la más sana), el reflejo de las consecuencias de la pareja y su mala relación, pues son personas que no confían en sus padres. Victoria es el ejemplo claro de la pérdida de autoridad de esta pareja sobre los hijos, es una chica rebelde y desobediente.

4.5.5 Conclusiones

El filme es una representación de la familia contemporánea, en la que los hijos, a causa de los problemas de sus padres, al observar una relación compleja y fracturada, en desequilibrio constante, sufren los estragos, convirtiéndose en seres inseguros que toman malas decisiones, pues no existe una guía firme. Podemos observar los pros y contras de este tipo de familia, por una parte se puede apreciar una actitud distinta en el padre respecto a la ayuda en casa, a comparación del resto de los padres analizados en los filmes anteriores, lo que representa el cambio del hombre machista a uno que no tiene problema en prepararle el desayuno a su pequeña o acercarse a convivir con ellas, aquí el padre de familia se ha convertido en una persona que oscila entre la sumisión, la defensa propia y la necesidad de retomar su papel.

En cuanto a las hijas, se muestran comportamientos de desconfianza y rebeldía, son hijas que suelen desobedecer, sobre todo, a su padre, con su madre tienen una relación de complicidad respecto a tales comportamientos, lo que demuestra el poder de ella en

el hogar. Estas jóvenes saben los conflictos de sus padres pero al mismo tiempo son libres de tomar ciertas decisiones, en general, tienen mucha mayor libertad de expresión.

La mujer también busca su lugar, ella por su parte, también toca el extremo, pero hacia el lado de la rebeldía y la agresión; se observa un proceso de cambio que aún no termina, una búsqueda de equilibrio que beneficie a la familia entera. Las actitudes finales de ambos padres, en donde logran tener una conversación sana en la que se muestra el interés de uno por el otro, permiten entrever las ganancias que ha obtenido la familia a pesar de todo lo que ha vivido.

Conclusiones

Debido al análisis expuesto en el presente trabajo, se concluye que la familia sí ha cambiado y se demuestra con el análisis de diferentes películas en distintas épocas, lo que ha permitido comprobar que hay una apertura del pensamiento, desde el machismo hasta la tolerancia.

Se utilizó un paradigma adentrado en una metodología para demostrar *La transformación de la familia vista en la historia del cine mexicano (Análisis de Contenido)*.

En *Una familia de tantas* puede observarse un estilo de vida que gira en torno al padre y con privilegios al hijo mayor; el vendedor de electrodomésticos junto con las decisiones de cambio de Maru (15 años), simbolizan el contraste de la necesidad interior de la sociedad, por modificar los estereotipos del todopoderoso que somete, y la mujer que piensa que su vida radica en ser sometida y esforzarse para ser un buen apoyo de su marido. Se logran observar las consecuencias de la educación diferenciada impartida a los hijos: un varón adulto que es incapaz de afrontar la vida, hijas que se van de la casa y niños tristes.

En *Tiburoneros* se puede ver a un padre de familia que comienza a separarse de ella y a probar nuevos caminos de “libertad” que lo hacen sentir bien consigo mismo, emprende el abandono y delega las responsabilidades a su hijo mayor. A razón de ello, la madre de familia cuenta con mayor poder en la toma de decisiones, sin embargo, conserva algunas actitudes sumisas como la madre del filme que le precede, esperar y creer ciegamente en su esposo es muestra de ello. Los hijos viven una crianza distinta, el hijo varón ha tomado el lugar de un padre autoritario y la joven cuenta con mayores libertades.

En *El Castillo de la Pureza*, el padre de familia vuelve a retomar las *riendas* de la familia, convirtiéndose en el centro de decisiones, que más bien son imposiciones con violencia, educando por medio del temor, a todos sus hijos, quienes obedecen por completo, pero que al final también terminan revelándose, se convierten en seres inadaptados socialmente que temen a la vida. La madre de familia vuelve a convertirse en la primera mujer sumisa, sin embargo aquí, ella decide (a espaldas de su marido, por supuesto) enseñarles y platicarles anécdotas *prohibidas* a sus hijos, se trata de una mujer que intenta transmitirles un poco de felicidad, sin embargo, al final de cuentas ella es infeliz.

En *Día de Madres* se logra identificar una sátira de estereotipos mexicanos (un pensionado mandilón, hijos comodinos, madre abnegada con los hijos y mandona con el marido, etc.), muestra el sufrimiento y la monotonía de una familia tradicional de su época, pero también el interés de una madre por la unión familiar. La madre de familia es permisiva con el más joven y dura con su hija. El padre ha cedido el mando a su esposa. Es posible distinguir los comportamientos de la siguiente generación, por ejemplo, el poco interés por ayudar a sus padres, la creciente falta de respeto al entorno familiar (violencia) y la infidelidad de pareja. Finaliza con una explosión representativa del hartazgo que vive la familia y la necesidad de cambio.

En *Aquí entre nos* logra representarse a la familia contemporánea, con los pros y contras de la misma. Entre los pros puede encontrarse a un padre de familia que prepara alimentos, juega con su hija pequeña y busca tener una mejor relación con sus hijas; una madre de familia que no caya lo que siente e hijas que tienen mayores libertades, sin embargo, todos estos comportamientos son llevados al extremo, transformando a la familia en un descontrol con poca autoridad, en donde cada quien busca simplemente su bienestar propio. Se identifican la infidelidad y la falta de respeto. Es una historia que representa un proceso de cambio sin concluir.

Cambios específicos entre los personajes de cada película

Padres

Padre de *Una familia de tantas*

Rodrigo es un dictador, es quien da órdenes para que el resto de la familia las obedezca y utiliza a su mujer como herramienta principal para el cumplimiento de las mismas. Es un hombre al que todo mundo teme, a quien su propia hija cataloga como esclavo de moldes y prejuicios, “el dedo de fuego que prohíbe”. Educa a sus hijos con temor (regaños, amenazas, gritos y golpes).

Es el todo poderoso a quien su familia tiene que tener contento, un hombre que no les permite ser ellos mismos ni a sus hijos ni a su mujer, una persona machista que hace diferencias marcadas entre su hijo varón y el resto de sus hijas, con él se comporta condescendiente, mientras que a sus hijas les impone mayores restricciones, contando rigurosamente el tiempo que su hija mayor, Estela, pasa con su novio, imponiéndole a Maru otra de sus hijas, con quién debería casarse, callando a su mujer frente a todos, cuando ella intenta saber qué es lo que tiene su hijo o si realmente quiere a su novia, la mujer a la que ha embarazado.

No escucha a nadie, impone siempre sus ideas, y siempre asegura que lo que él dice y piensa es lo mejor para todos:

“... esperamos que seas una mujer buena y pura, pudorosa y cristiana, obediente y respetuosa de tus padres, que al cumplir el sagrado deber que consiste en la obediencia a nuestros mayores, es la mejor recompensa que pueden revivir unos padres que como los tuyos han sabido ser pacientes, abnegados, indulgentes y comprensivos...” palabras de Rodrigo en público antes de que Maru parta su pastel de XV años.

“... ¡¿qué no te das cuenta?, ese sínico no le tiene respeto a nada, ni a las personas mayores, con todo descaro paseando a tu hija por las calles, y esta desvergonzada, a mis

espaldas, haciendo sepa Dios qué indecencias!” Rodolfo quejándose de Maru y Roberto respecto al noviazgo que sostienen, luego de que Roberto pidiera la mano de la joven.

Roberto es quien agrede en mayor medida a comparación de cualquiera de los padres analizados, a su hija, enfurecido al encontrarla besándose con su novio, la golpea brutalmente, orillándola a irse de la casa.

Padre de *Tiburoneros*

El comportamiento del padre en *Tiburoneros* cambia drásticamente, ya no se trata del ogro al que todo mundo teme, más bien se convierte en un padre ausente que viajando para conseguir la gloria del poder y el reconocimiento que le da su trabajo como tiburonero, es un padre ausente, que solamente se hace responsable de la economía de su familia, pero que se pierde de cada momento, cada vivencia de ella, incluso les marca poco por teléfono.

A comparación de Rodrigo, no impone sus ideas, no golpea a sus hijos, no les prohíbe absolutamente nada, es su hijo mayor el que ha tomado su papel dentro de la familia, adoptando una postura madura (en apariencia) y regañona, sobre todo con su hermana adolescente, situación que la esposa de Aurelio consiente.

“... ¡y cuando salgas con él, regresas temprano, no está bien que andes por ahí, de noche, dando qué hablar a las malas lenguas!”. Pedrito regañando a su hermana, luego de enterarse que ésta saldrá con su novio.

Este hombre a diferencia de Rodrigo (*Una familia de tantas*) se las ha ingeniado para conseguirse una amante y vivir con ella, situación que su familia desconoce, pero que pretende comunicarle a su hijo en cuanto crezca y pueda (según él) comprenderlo.

Evidentemente no pone freno a ningún comportamiento de sus hijos, ni al hecho de que su hija de casi 18 años quiera contraer matrimonio con su novio, ni al de la prohibición

que ha hecho Adela con sus hijos pequeños: “Nunca se meten en las conversaciones de la gente de razón”.

Es un hombre más preocupado por sí mismo y lo que él siente que le da felicidad. Definitivamente un ser completamente distinto al padre del filme anterior, donde por obvias razones, su esposa tiene mucho más voz y voto en las decisiones y conversaciones del hogar, pues estando él ausente y desinteresado de la educación y convivencia de todos ellos, Adela puede entrar a escena sin problema.

“No tengo nada que hacer y me siento como un fantasma... aquí a lo más me dirán el socio de Rodolfo, allá soy Aurelio, ¡el mejor tiburonero!”. Aurelio conversando con su madre, respecto a sus deseos de volver a la costa.

A pesar de todo, la familia lo sigue admirando y extrañando.

Padre de *El castillo de la pureza*

Aquí podemos encontrar, a diferencia de un padre indiferente con la familia, a un espécimen que supera en agresividad a Rodrigo (*Una familia de tantas*), incluso, es el padre más violento de todos los filmes analizados, el autoritarismo vuelve pero ahora con nuevos tintes nunca antes vistos hasta este momento:

“Hablar durante la comida es una imprudencia”, “espérate” (impide que su hija tome agua luego del ejercicio), “El hombre de recia voluntad moldea el hombre a su gusto, Gohete” (pide que sus hijos aprendan frases por el estilo), “¡¿qué estás haciendo?!” (infunde miedo en su hijo Porvenir, quien no ha hecho nada).

Es un hombre que gusta de humillar a su mujer, juega con sus emociones, tratándola como si no valiera nada luego de haberla tratado de forma cariñosa, juega con sus palabras al igual que Rodrigo (*Una familia de tantas*), asegurando que lo que él dice es lo correcto: “Los niños son sanos, puros, felices...”, cuando en realidad son todo lo contrario. Es un machista empedernido que tacha a su hija de coqueta cuando ésta no ha cometido

tal actitud, sus castigos con ella son más fuertes que con su hijo varón, cuando ambos son castigados por haber desobedecido, ella es obligada a comer afuera del comedor, mientras Porvenir, su hijo, come junto a toda la familia.

Así como Aurelio (*Tiburones*), Gabriel trata de ser infiel, ofreciéndole dinero a una joven (quien lo rechaza), en cuanto a la violencia con su mujer, la aplica y posteriormente termina pidiéndole perdón, ella siempre lo perdona. Le gusta ser el centro de su familia, tener todo según su pensamiento.

Padre de *Día de las madres*

Este caballero es un completo “mandilón”, un pensionado “coscolino” que obedece a regañadientes a su mujer, le desagradan las labores del hogar y sobre todo, la manera en la que su mujer le pide que las lleve a cabo, definitivamente un representante de todo aquello diferente en un padre de familia, hasta este momento no se había observado a ninguno que tuviera menos poder en el hogar que este individuo.

Existe una nula voz de mando y parece que en el fondo es una forma de vida que le agrada, pues siempre termina haciendo lo que su mujer dice, es impresionante el cambio tan drástico en este sentido, se trata de una completa transformación de roles y un cambio de poder respecto a los padres de familia anteriores.

Se trata de un hombre que frente a su mujer observa con morbo a otras mujeres, a razón de ello, simplemente es regañado, pero jamás abandonado (como lo veremos en el siguiente filme), le enseña a uno de sus hijos revistas de mujeres y lo incentiva a salir con una guapa mujer, a pesar de estar casado.

Rosita, su mujer, sobreprotege a su hijo Ramón, convirtiéndolo en un vago bueno para nada, bebedor sin futuro alguno, sin embargo, a estas alturas, Toño no puede opinar al respecto “en lugar de dar, quita”, es todo lo que puede decir, Gabriel (El castillo de la pureza) seguramente lo hubiera reprendido hasta que el joven se arrepintiera de su

comportamiento, inclusive lo hubiese evitado antes de que este parásito se convirtiera en tal.

Es común escuchar que su mujer le falte al respeto también: “¿Qué haces ahí paradote?!” , “¡ándale, ayúdame, no te hagas menso!” , “¡Toño, ¿qué estás haciendo, viejo flojo?!”

Padre de *Aquí entre nos*

Rogelio es un hombre que funge de proveedor, y que, pese a vivir en con su familia, a diferencia de Aurelio (*Tiburoner*), parece no hacerlo, manteniendo al igual que éste, lejanía en acontecimientos importantes en su familia, como el noviazgo de su hija Sofi con un hombre mayor, o la necesidad de su mujer de salir al cine o a un restaurante. Es un hombre que se encuentra en búsqueda de su identidad, está harto de ser utilizado únicamente como un medio de abastecimiento sin ser retribuido afectivamente: “Ya me cansé de trabajar como mula para que todo sea problema.” Rogelio le reclama a su mujer, luego de una pelea.

Tiene poca confianza y respeto de sus hijas: “¿tu novio esa momia?” (le dice a Sofi luego de enterarse de su relación con un hombre mucho mayor que ella), “se puede saber en cuánto me va a salir el chistecito” (le comenta a Victoria luego de enterarse que desea entrar a un concurso de periodismo), ellas responden con gestos de hartazgo, a comparación de Laura (*Día de las madres*), por ejemplo, que jamás le respondió de esa forma a su padre.

La relación padre e hija es completamente distinta, Laura era obediente y tranquila con su padre, y éste, un consentidor que la apoyaba, sin embargo, las hijas de Rogelio, que parecen mandarse solas, le causan un efecto contrario, a excepción de la más pequeña, pues ella aún no se mete en líos y él aprovecha su inocencia para consentirla.

Es una persona que intenta tomar la autoridad extremadamente perdida desde el filme anterior (*Día de las madres*): “¿Y tu coche?”, “¿quién las trajo?”, “¿quién es Marcos?”, “¿se puede saber desde cuándo andas?”, “¡tres meses y yo no me he enterado!”, “no vuelves a salir con él si antes no me lo presentas”; no solo con sus hijas sino también con su mujer “... conquese metiéndoles a mis hijas en la cabeza que yo soy un huevón, tú qué haces, he?, digo, aparte de hacerme las cuentas chuecas”.

Es un hombre que a diferencia de todos los estudiados con anterioridad, después de cierto abandono y falta de interés en su familia, busca la convivencia con ella en medida de lo posible, prueba de ello los bailes, juegos y bromas que le hace a su hija más pequeña (Ana Paula); la manera en la que enseña a Sofi a pintar la pared para su boda y la forma cariñosa en la que abraza y felicita a Victoria al ganarse una beca, así como la escena en donde finalmente, lleva a su mujer al cine.

Es un hombre infiel, que a diferencia de Toño (quien observaba mujeres frente a su mujer), tiene una amante (así como uno de los hijos de Toño, justamente la siguiente generación, a la que pertenece Rogelio). Puede observarse el hecho sin precedente, en donde el padre de familia de *Aquí entre nos* accede seguir con su esposa pese a que ella también le fue infiel.

Madres

Madre de *Una familia de tantas*

La abnegada Gracia (que poco honor le hace a su nombre), es una extensión de su marido (Rodrigo), está sujeta completamente a él y se convierte en una herramienta, para cumplir sus órdenes en cada situación del hogar. Es una mujer que no puede externar lo que piensa, que no tiene criterio propio (“ya no sé ni lo que es bueno ni lo que es malo”) y que cree firmemente que la mujer está por debajo de su marido: “¿pero tú la quieres hijo?”, “¡aunque no la quisiera!, un hombre tiene que ser responsable de sus actos”, Rodrigo

interrumpe a Gracia cuando opina respecto a la relación que sostiene su hijo con su novia, quien ha quedado embarazada, su punto de vista es simplemente nulo.

“¿Qué pasará con Héctor?, no sé, estoy preocupada”, “No te mortifiques, seguramente tendrá alguna diferencia y no le ha salido el balance”, “no, no creo que sea eso, no estaría tan preocupado”, “así es que tú crees que hacer el balance no tiene importancia?”, “sí Rodrigo, pero no para que el muchacho esté tan distraído”, “¡ajá!, entonces por lo que veo, todavía no has llegado a comprender la significación que tiene la contabilidad en los negocios, en la vida misma”. Gracia jamás es apoyada por su marido.

Ella es una mujer temerosa y obediente del patriarca, actitud que le transmite a cada miembro de la familia: “eso te pasa por atarantada, sabes que a tu papá no le gustan el desorden ni las prisas” (Gracia consiente el castigo que su marido le ha impuesto a su hija menor, por salir tarde a la escuela), “vas a ver el entusiasmo de tu padre cuando se entere de que ha estado un hombre en la casa no estando él presente” (Gracia le infunde temor a Maru respecto a la reacción que tendrá Rodrigo luego permitirle a un vendedor entrar a la casa, ella también tiene miedo).

Lo apoya incondicionalmente, por encima de quien sea, incluso, de sus hijos, permitiéndole golpear brutalmente a su hija sin intervenir, ésta termina escapando de la casa, situación en la que Gracia tampoco mueve un dedo, apoyando el enojo de su marido. Por supuesto, permite que Rodrigo marque la pauta en la relación que ella tiene con sus hijos: “¡Ahora podemos ser amigas!” (Maru emocionada le dice a su madre después de cumplir 15 años), “¿amigas?, ¿de dónde sacas esas ideas?, ¡si es tu madre!, a los padres se les debe amor, lealtad, respeto, obediencia...” (Rodrigo apaga las ilusiones de Maru sobre la relación que desea con su madre, ambas simplemente bajan la cabeza).

Delega cierta responsabilidad de la casa e hijos a una de sus hijas (Maru de 15 años, quien no estudia ni trabaja) y a la mayor la vigila mientras durante la visita de su novio (ordenada por su marido, claro está).

Es una mujer triste que lo soporta todo y sus hijos lo saben: “No quiero verme como mi madre sumida en esa inmensa soledad en la que vive, dile mamá, tú dile, dile lo que sientes.” (Maru impulsando a su madre a que le confiese a su padre la desdicha que padece), “hija, soy tan desgraciada” (Gracia). Sin embargo, llega un momento luego de tanta tragedia, en el que Gracia se cansa de tales sufrimientos y decide ponerle un alto a Rodrigo, luego de que también Maru, se fuera de la casa:

“De hoy en adelante a estos niños no se les prohibirá nada”, “¿Por qué hacer que todo se doblegue a tus ideas?, yo creo que uno es el que tiene que doblegarse ante la razón”, “... su vida no te pertenece, es de ellos, suya, y a ellos les toca vivirla, ahora lo veo todo bien claro, nosotros hemos sido tan solo instrumentos de Dios para dar la vida, pero no tenemos derecho a encadenarla, confío en que Dios me siga iluminando, para poder así guiar a mis hijos únicamente por la razón”, “somos nosotros los que no entendemos las razones de los niños, el respeto y la obediencia que tú siempre les has exigido no es cosa que los hijos tienen que dar, es cosa que los padres tenemos que conquistar, ahí tienes a Maru, ¿qué recuerdo se lleva de su hogar? la felicidad que le espera será con la ayuda del hombre que se la llevó, no con la que sus padres hubieran podido darle, ni a ti ni a mí, nos debe nada, ¿qué esperas dar a los que te quedan?, ¿se irán con el mismo amargo recuerdo que sus hermanos?”, piénsalo Rodrigo, ¡piénsalo!

Madre de Tiburoneros

Adela es una mujer con un marido ausente que ha preferido ser alguien importante, más que ser un padre de familia, es de esta manera que ha tenido que sortear la maternidad de forma completamente distinta a la de Gracia, esta vez Adela sí tiene voz y voto en la educación de sus hijos. Es con la ayuda de su hijo mayor (mucho más responsable que Héctor, claramente), que educa al resto de sus hijos de la forma que ella cree correcta:

“Hay pocos hijos como los nuestros... en estos tiempos de niñas descaradas y de rebelditos, ellos ya lo ves, estudiando y en su casa, nunca me han dado un disgusto”

(Adela presume la educación intachable de sus hijos mayores a su marido), “¿Y estos, siempre están así de quietecitos?, ¿no estarán enfermos?” (Aurelio pregunta a Adela la razón de la tranquilidad de sus hijos más pequeños), “lo que están, es muy bien educados gracias a Dios, y nunca se meten en las conversaciones de la gente de razón” (segura, Adela contesta la pregunta de Aurelio, quien se limita a reír).

Adela, a diferencia de Gracia, muestra entusiasmo ante situaciones que le causan alegría, ejemplo claro de ello es la felicidad con la que les muestra a sus hijos el cheque que le han dado a su padre por la venta de su barco, puede vérselo más sonriente que nunca, es un poco más, ella misma.

Es una mujer cuyo comportamiento respecto a los deseos de su hija sobre casarse (a comparación de Gracia), es completamente distinto: “pues muchas gracias por el regalito, papá, con este dinero tengo para mi ajuar y mi viaje de bodas” (Hija de Aurelio), “¿cuál boda?, estás muy escuincla todavía para andar pensando en boda” (Aurelio), “ni tan escuincla, ya tengo 18 años” (Hija de Aurelio), “sí mijo, ya tienes que ir aprendiendo a ponértela de abuelo” (Adela).

El claro apoyo de la madre de familia en esta trama hacia los planes de su hija define movimientos drásticos de comportamiento respecto al filme que le precede, recordemos que Gracia apoyó en todo momento las prohibiciones y agresión de su marido hacia sus hijos, hasta el grado de golpear a su hija mayor (al encontrarla besando a su novio) y obligar a la siguiente a dirigirse sin su familia al altar, jamás existió apoyo alguno para cumplir sus anhelos.

Tiene más seguridad respecto a Gracia (no lo vayas a perder, le pide a su esposo que cuide el cheque del barco)

Si bien se muestra más segura, también es importante mencionar que extraña en demasía a su marido y desea tenerlo con ella, al final de cuentas es una madre con la carga de la educación de cuatro hijos a cuestas, desea hacer vida con su marido, sin embargo éste no

tiene los mismos deseos, convirtiéndose en una madre que tiene que hacerse cargo de su familia, a comparación de Gracia y su perpetuo matrimonio (*Una familia de tantas*).

Madre de *El Castillo de la Pureza*

Beatriz a comparación de las madres que le preceden, es una mujer a la que se le puede ver jugando con sus hijos, aquí, la madre de familia también se acerca un poco más a sus hijos, fortalece los lazos afectivos con ellos, contándoles historias sobre su vida, platicando con ellos, incluso impide el maltrato a sus hijos (únicamente cuando es extremo) y ofrece consuelo a los mismos.

Sin embargo, también conserva parte de la obediencia con su marido, así como la de Gracia (la madre de *Una familia de tantas*), al igual que ella permite que su marido dé órdenes sin sentido (ejemplo: Gabriel le impide darle un vaso de agua a su hija pequeña durante su entrenamiento físico, y ella obedece).

Pero también soporta mayores maltratos por parte de su esposo, quien la humilla, golpea y ordena (“... siempre estuviste llena de hombres...”, “me casé contigo por compasión, siempre me diste lástima...”), ella simplemente lo enaltece, le pide permiso, y obedece lo que él mande.

Ella acepta tener intimidad con su esposo pero es una mujer triste y amargada. Pesé a ello, trata de apoyar a su marido en sus problemas (Gabriel está preocupado por las ventas bajas) aunque de él no exista la misma respuesta e incluso, la ignore.

Madre de *Día de las Madres*

La madre de este filme es completamente distinta a comparación de las madres de los filmes anteriores; en cuanto al comportamiento con su marido, ella aquí toma el papel de mando, es una mujer que no teme en decirle a su marido abiertamente lo que piensa

("viejo coscolino", al observarlo coqueteándole a una joven) e incluso tampoco teme gritarle ("para ver viejas encueradas no estás cansado", "¿qué haces ahí parado?, empieza a matar los pollos!", "ándale, ayúdame, no te hagas menso", "... ¿qué estás haciendo, viejo flojo?"), golpearlo y culparlo de los problemas que les acontecen.

Como madre, a comparación también de todas las madres anteriores, es permisiva y consentidora, al hijo varón más chico le da dinero e impide que su marido lo regañe, sin embargo hace diferencias con su hija soltera ("ya ni la amuelas, son más de las diez y media y tú de callejera").

Esta mujer es entregada y sobreprotectora con sus hijos y un tanto mártir (son las 3:35am y ella apenas se va adormir luego de cocinar para todos, nadie le ayuda en su "fiesta", en donde come sola y cansada"), se deja ordenar por su hijo, cuando le pide ayuda éste se niega y ella no dice nada. Cuando una de sus nueras la entera de la infidelidad de su hijo, ella simplemente no le da importancia: "no le hagas caso, ya se le pasará", "¿sí?, ¿y si la de la foto fuera yo con otro hombre?" (nuera), "¡válgame Dios, ni pensarlo!", es una mujer solapadora y machista.

Madre del filme *Aquí entre nos*

Esta última mujer, pide a sus hijas que mientan a su padre e incluso le pide a una de ellas que le tome dinero de su cartera. Al igual que Rosita, también regaña a su marido, pero a diferencia de ella, ahora Miriam no se queda en la casa haciendo labores del hogar sino que más bien le dedica tiempo a su vida social (situación nunca antes vista en las madres de las películas anteriores) descuidando a sus hijas (ignora a una de sus hijas cuando ésta intenta hacerles saber cuál fue la elección de su tema de investigación).

Es una mujer poco disciplinada y atenta (deja y recoge tarde de la escuela a su hija pequeña, no sabe a qué hora sale su hija de la escuela) que habla mal de su marido frente a sus hijas ("es un huevón"); también, es una persona que comienza a hablar de cómo se siente, de lo que le molesta ("!no, el único que explota aquí eres tú, tú me estás

explotando a mí, sí, sí, claro que sí, soy esclava de casa, chofer, sicóloga, y a mí nadie me paga”).

Es una madre que sabe perfectamente que su hija sostiene relaciones sexuales con su novio y que se protege en las mismas, las aconseja y previene. A diferencia de Rosita, Beatríz, Adela y Gracia, esta mujer habla de temas sexuales con sus hijas, sin embargo, cae en una actitud permisiva al respecto.

Miriam tiene un amante, jamás ninguna mujer de los filmes anteriores tuvo uno, ni siquiera estuvieron cercanas a una situación semejante, incluso lleva a sus hijas a vivir con su amante luego de que su esposa los descubriera. Es una mujer más fuerte y astuta (a su conveniencia) a comparación de todas las madres anteriores, atreviéndose a correr a su marido luego de que junto con su hija, lo descubriera en la cama con su amante, en su propia casa.

Es una mujer activa (decide vaciar la cuenta de su marido y poner en venta la casa, toma la iniciativa en la firma del divorcio, así como la de trabajar y la de hacer las paces con Rodolfo, invitándolo a vivir ahí hasta que su hija se case).

La protagonista de este filme trata de mejorar su comportamiento (enseña a la más pequeña de sus hijas a navegar en la red, comienza a atender a su marido y deja a su amante).

Hijos

Hijos de *Una familia de tantas*

Los hijos de esta primera familia analizada son obedientes a las reglas de su hogar, y sobre todo de quien manda por sobre todas las cosas: el padre de familia.

Analizando de forma particular a cada uno de ellos, se puede observar que el hijo varón mayor tiene preferencias sobre sus hermanas mujeres.

Estela, la hermana mayor de las mujeres es regañada frente a toda la familia por haber llegado 10 minutos tarde la noche anterior, mientras que Héctor cuando luce disperso y preocupado, es impulsado por su padre a llegar un poco más tarde si así lo desea. Cuando Estela es encontrada por su padre besándose con su novio, éste la golpea brutalmente (ella, por supuesto, se va de la casa sin dejar rastro), mientras que Héctor, al enterar a sus padres del embarazo de su novia, es apoyado, incluso el propio padre acepta parte de su responsabilidad en el asunto: “¡desde mañana hay una boca más en esta casa!”.

Héctor

Es un comodino (como afirma su hermana Maru), tiene malos modos con sus hermanas, les grita y les da órdenes, es déspota. Es un irresponsable: “Estábamos tomados, no sabía lo que hacía, ella misma fue la que me dijo que nos fuéramos a la cabaña”. Con su padre es obediente.

Estela

Ella trabaja y, como el resto de la familia, le da explicaciones a su padre y lo obedece (recibe la visita de su novio a horas estipuladas, incluso, con su madre presente), sin embargo, después de muchas negativas, decide besarse con su novio a escondidas de su familia, situación que le costó la estancia en su hogar. Estela no sabe qué responder a su hermana Maru respecto a sus dudas con el joven que le gusta, ella tampoco sabe cómo debería ser una buena relación de pareja, preguntas como ¿te pide consejo?, ¿te habla de su mamá? la desconciertan.

Maru

Es la segunda hija (15 años), el apoyo principal de su madre en la casa, se dedica a los quehaceres del hogar y a cuidar a sus hermanos más pequeños. Quiere trabajar como su hermana al cumplir 15, le ilusiona crecer y convertirse en mujer, es respetuosa y externa

sus dudas sobre poder trabajar y tener novio. También es insegura, temerosa, se siente tonta y tiene muchas dudas sobre la vida, además, le da tristeza no ser apoyada por sus padres (en ser amiga de su mamá, en invitar al joven que le gusta a su fiesta de cumpleaños...)

Parte de su educación de obediencia, la hace seguir al pie de la letra órdenes que le desagradan, como bailar con su primo Ricardo y soportar regaños sin fundamento. Piensa que su padre tiene todo el derecho de pegarle tan solo por ser su padre. Le interesa saber más sobre el pensamiento moderno de Roberto: “la mujer debe pensar”.

Se atreve a ver a escondidas al joven que le gusta, a gritar que no quiere a Ricardo (primo adinerado con quien su padre quiere casarla) y a decirle al mismo primo que no se casará con él. También, ya harta, logra contestarle a su padre y hacerle saber sus deseos sobre una vida distinta (de comprensión) a lado de Roberto, negándose a vivir la soledad de su madre, incitando a su progenitora a enterar de sus verdaderos sentimientos a su padre, incluso, se atreve a confirmarle a su padre que a pesar de que la golpee, no se irá de su casa como su hermana mayor, y esperará a que venga su novio, asegurándole que vendrá y saldrá directo a la iglesia, a diferencia de todos en la casa, ella ya no está dispuesta a dejarse manipular y entristecer a costa de las ideas arraigadas de su padre, esclavo de moldes y prejuicios, “el dedo de fuego que prohíbe”.

Lupita

Ella dice lo que piensa al igual que Maru (“... pero si yo no tuve la culpa, si no me hubiera empujado, no se me hubiera hecho tarde”, Lupita refiriéndose a la escena de Héctor empujándola a la tina de baño), aunque jamás a sus padres, sino a su hermana, al final de cuentas obedece a sus padres y hermanos.

Todos ellos les tienen un respeto solemne a sus padres, los llaman “mamacita” y “papacito”, además, le besan la mano a su madre luego de que ella les da la bendición; las hijas mujeres, por evidentes razones le tienen miedo a su padre, viven una tristeza que no le externan a nadie, no pueden hacer lo que desean.

Ninguno de los hijos puede hablar libremente lo que piensa.

Hijos de *Tiburoneros*

Pedrito (hijo mayor)

Busca a su padre, es un joven aparentemente maduro, que en realidad ha sido forzado a tal madurez en ausencia de su padre, él ha tomado el lugar de éste y se ha convertido en el hermano regañón, y por supuesto, se ha ganado cierto rencor de su hermana adolescente (que es a quien más regaña).

A pesar de la lejanía de su padre, él le da el crédito de sus logros: “si llego a ser alguien, será gracias a ti, papá”.

Este hijo es a quien su mismo padre encarga a la familia completa, dejándole la gran responsabilidad que a él le corresponde, Pedrito tiene cierta libertad de cuestionar lo que sucederá con su familia pero no de decirle lo que realmente siente. Es el único al que su padre entera de su partida definitiva.

Hija mediana (18 años)

Esta joven está harta de que su hermano haya tomado la postura de su padre y se lo dice de una forma segura, ya no piensa tanto en hacerlo, como Maru, es una joven con mayor seguridad. Aunque bromeando, dice libremente que el dinero que ha ganado su padre (con la venta de su barco), le alcanza perfecto para casarse, es una chica sin tantos prejuicios como la del filme anterior, asegura que ya va a cumplir 18 años, que ya no está tan *escuincla* para hacerlo. Ella tiene mucho más apoyo de su madre respecto a este tipo de decisiones.

Hijos pequeños

Respecto a los hijos más pequeños, dicho por su madre, son educados para no meterse “en las conversaciones de la gente de razón”.

Todos los hijos acompañan al camión a su padre, todos ellos buscan su compañía.

Hijos de *El Castillo de la Pureza*

Estos niños vuelven a ser presa de las ideas aferradas de su padre, como lo es en el caso de los hijos del primer filme, *Una familia de tantas*, son hijos que observan violencia y una mano dura por parte de su padre así como una madre obediente a lo que éste diga, que juega con ellos y les cuenta historias de su vida a escondidas de él.

Estos niños conviven todo el tiempo y entre ellos, logran una mejor asociación que los hijos de filmes anteriores, aquí no existe uno que mande más que otro, sin embargo aún puede verse un marcado machismo infundido por su padre, aunque menor que en el caso de Héctor, el hijo mayor del primer filme. Son personas que obedecen reglas, impulsados por el temor a su padre, sin embargo, viven una mayor hermandad y una presencia constante de su madre.

Porvenir

Obedece y cree en las reglas de su padre (“es malo salir, afuera es feo”), es el primer y único varón golpeado y castigado por su padre (y también el primero en defenderse físicamente, aunque sea en menor medida a razón de la violencia de su padre), a comparación de Héctor o Pedrito, que jamás fueron golpeados, quienes tampoco le temían tanto a su padre como lo hace Porvenir, dado que éste es más violento. Sin embargo, es el primero que sonríe luego de un enojo de su padre (después de estar acostumbrado a ellos). Tiene la confianza de platicarle a su madre sus sentimientos respecto a su padre, respecto al miedo que le tiene, ella incluso lo aconseja pidiéndole que lo entienda, sin embargo, está seguro de que ella quiere más a su padre que a él, también se lo externa.

Utopía

Ella obedece pero tiene anhelos distintos, quiere conocer el mar, a pesar de lo que diga su padre (“mamá nos contó, dice que es muy bonito”), sin embargo, jamás tiene el apoyo de sus padres para cumplir su sueño, ni siquiera se atreve a contárselos. Ella, a comparación de Maru, Estela (*Una familia de tantas*) y la hija de Aurelio (*Tiburonerros*), observa escenas de intimidad de sus padres, así como fuertes escenas de violencia entre ellos no observadas en los filmes anteriores (Rodrigo gritaba, ordenaba y humillaba a Gracia en público, ignoraba lo que ella opinara y Aurelio abandonó a Adela sin importarle sus sentimientos, sin embargo, ninguno de ellos maltrató físicamente a ninguna de ellas, la violencia va en aumento en esta ocasión).

También (al igual que Estela, la hija mayor del primer filme, todo lo contrario a la adolescente de *Tiburonerros*) ella es violentada por su padre (le corta el pelo tirándola al suelo de forma agresiva), tratada con comportamientos machistas (es obligada a comer afuera en una de tantas peleas), es tachada de coqueta por su progenitor, aunque no haya cometido tal acto, si bien este tipo de situaciones, en esta ocasión (a diferencia de Gracia, no así de Adela) su madre intercede por ella, intentando calmar a su padre, quien de igual forma, la consuela, platica con ella, le cuenta cómo era su padre antes.

Es Utopía quien al igual que Maru, toma la iniciativa, es ella quien decide hacer una carta denunciando a su padre.

Voluntad

Esta pequeña observa los comportamientos distorsionados de su familia, ella no es tan violentada debido a su corta edad, sin embargo, es castigada y obligada a obedecer igual que los demás, es un espectador de los golpes propinados a sus hermanos mayores.

Los tres hijos sufren tristeza, hartazgo y desilusión respecto a los comportamientos de su padre y al apoyo de su madre en tal situación. Son niños aburridos en un ambiente hostil.

Hijos de *Día de las Madres*

Jorge

Es coqueto e infiel, trabaja en una oficina, tiene problemas con su mujer por no tener dinero, ambos se insultan, él incluso la llama estúpida luego de que ella se burla de él. Le falta al respeto a su mujer y familia invitando a otra mujer a la comida de su madre (termina besándola y llevándola al que era su cuarto, toda la familia, incluyendo a su esposa, se da cuenta). Ve revistas de mujeres con su papá.

Álvaro

Cartero, tiene 4 hijos y uno en camino, le compra un regalo a su madre pero no a su mujer, sus hijos lo evidencian, tiene problemas con su mujer, le promete que tendrán una vida mejor. Le da un delantal de regalo a su madre. Le ofrece alcohol a su mujer para que se le pasen los dolores de parto y así, seguir en la fiesta, tomando.

Ramón

Es un vago, engaña a sus padres sobre estar consiguiendo trabajo, utiliza y le saca dinero a su mamá para invitar la bebida a sus “cuates”, negándose a ayudar en la casa; es sobreprotegido por su madre y tiene hartos a su padre con sus mentiras y actitudes irresponsables “en lugar de dar, quita”, sus hermanos están en contra de su forma de ser.

Juan

Mantiene pobre a su familia, es agresivo y amenaza a su mujer con golpearla si no va a la reunión de su mamá. Él trabaja en un bar y tiene una amante, a quien embaraza. Le da pena la sencillez del regalo de su mamá y se disculpa con ella, su esposa se burla de esto. Termina golpeando a su mujer en la reunión de su mamá.

Laura

Ella está embarazada de su novio, también, al igual que el resto de las hijas de los filmes anteriores, es tratada de forma distinta, mientras Rosita consiente a su hijo vago, a Laura

la llama “callejera” por haber llegado tarde, sin embargo, la joven tiene la confianza de decirle que está embarazada, a pesar de eso, la sigue tratando de esconder por el “qué dirán”: “Dios quiera que no se den cuenta del problema que tienes”.

Miguel

Es pastelero, paga la cuenta de la borrachera de sus amigos sintiéndose “espléndido”, está casado con una mujer muy agresiva, que le pega por haber llegado borracho y sin dinero, sus hijos observan e intentan defenderlo (“¡ya cállate chillón o si no, mañana no vamos a ver a tu madre!”). Le lleva un pastel maltratado a su mamá de regalo.

En general, los hijos de esta familia son unos comodinos, son personas que no se esfuerzan en absoluto por ninguna seguridad material, la mayoría ha hecho su propia familia, con quienes tienen graves problemas, las esposas de todos ellos están inconformes por la miseria en la que tienen sumergida a la familia. Se observan hombres endebles, que no saben afrontar los problemas, al igual de Héctor, el hijo mayor de *Una familia de tantas*, a comparación de todas las familias anteriores, en este filme puede observarse una etapa distinta de los hijos, pueden encontrarse los comportamientos que tienen lejos del hogar de sus padres, con su propia familia. La mayoría tiene problemas con la bebida (como Héctor) y son poco respetuosos con sus parejas.

Aquí, los hijos varones, a diferencia de Pedrito (*Tiburones*), que es un chico responsable y atento en la escuela, que se esfuerza y pugna por el orden en su familia, son hombres desinteresados que no luchan ni por ellos mismos. Y a comparación de Porvenir, que también busca la

Jorge y Juan están en desacuerdo con el comportamiento de mantenido de su hermano Ramón: “nuestros viejos ya no están en edad de mantener a nadie”, “ya es justo que nosotros ayudemos a los viejos, además la situación está muy difícil para que este vago siga siendo una carga para ellos”, sin embargo, estas palabras resultan simples habladurías, pues ni ellos ni ninguno de los hijos apoya a sus padres de ninguna manera,

por el contrario, son personas que solo les causan problemas. Para la “coperacha del siguiente pomo”, Toño termina poniendo la parte de Miguel y Ramón.

Si bien Laura es tratada con cierta diferencia a comparación de Ramón, su hermano, quien también vive con sus padres, a comparación de Estela y Maru de *Una familia de tantas*, es tratada de forma tranquila, su madre “solapa” su embarazo, ocultándoselo a la familia y sobre todo, a su marido. Ambos padres permiten la entrada de su novio a la casa, Rodrigo jamás lo hizo, aunque a comparación de la hija de Aurelio (*Tiburonerros*), se observa insegura, sabe que anunciar la noticia de su bebé armará un caos, pesé a ello, y a comparación de Utopía (*El castillo de la pureza*) resulta una mujer completamente libre, pues la hija de Gabriel jamás hubiera podido ni siquiera soñar en tener novio, mucho menos relaciones sexuales.

Sin embargo en ella no existe esa iniciativa que han tenido todas las mujeres que le preceden (Maru se rebela ante la injusticia, la hija de Aurelio habla libremente sobre sus deseos, Utopía redacta una carta denunciando las negligencias de su padre), no se observan anhelos ni expectativa alguna, se observa a una mujer vacía.

En esta familia no se observa violencia física hacia los hijos, todos ellos son el resultado de sus padres, la mayoría humilla a su mujer, y uno en especial (Miguel) permite, en mayor medida, ser humillado.

Hijos de *Aquí entre nos*

Sofi

Es educada por su madre para ocultarle sus ahorros a su padre, le oculta también, una relación de tres meses con un hombre mayor, relación que Rodolfo desapruueba, ella se muestra claramente molesta. Sofi toma la decisión de casarse, es una mujer a la que el temor al qué dirá su familia no la detiene, contrario a Laura (*Día de las madres*).

Su padre intenta acercarse a ella, le enseña a pintar, situación nunca antes vista en ningún filme.

Victoria

Es la más rebelde de todas, se besa con su novio en la puerta, situación que le costó una golpiza y la estancia en su casa a Estela (*Una familia de tantas*), algo que jamás se vio con la hija de Aurelio (*Tiburoner*), mucho menos con Utopia (*El castillo de la pureza*), sin embargo, Laura (*Día de las madres*) puede observarse besando apasionadamente a su novio en su coche, Victoria supera a todas en la forma en la que actúa en esta situación, teniendo incluso, relaciones sexuales en su casa, su padre sospecha pero no logra asegurarse de ello, su madre está enterada de la situación, y Victoria toma una actitud de normalidad ante el asunto: "no soy tonta, tomo mis pastillas".

Realmente tiene poca atención de su familia y sobre todo, de sus padres, respecto a sus intereses, cada vez que ella intenta platicarles algo sobre sus planes, deseos y logros, ellos la ignoran por completo.

Aún con todos los problemas familiares, ella se esfuerza en la escuela y consigue la beca en el extranjero que tanto desea.

Ana Paula

Su madre le pide que le tome dinero de la cartera a su papá, su padre convive más con ella que con ninguna de sus hijas, ella lo quiere mucho. Ella observa los continuos pleitos de sus padres. Llega tarde a la escuela a causa de su mamá, quien también la recoge tarde, Ana Paula se molesta con justa razón.

Ana Paula piensa que no le interesa ni a su mamá ni a su papá, pues este último también llega tarde por ella a su clase de ballet, ella externa estos sentimientos con su padre, esto representa a las nuevas generaciones, a comparación de los hijos de *Día de las madres*, *El castillo de la pureza*, *Tiburoner* y *Una familia de tantas*, la pequeña logra externar sus sentimientos desde muy pequeña y es consolada por su padre, quien le responde que ella

sí le importa (le dedica tiempo comprándole ropa y piropeándola para que ella olvide el altercado, situación nueva en la familia estudiada).

Su padre baila con ella y le canta, busca la convivencia, Ana Paula es feliz con esos gestos de amor de su padre, incluso es la primera en la familia que se entera de su nuevo trabajo, tiene un padre al que le emociona enterarla de sus logros, la lleva a divertirse una vez comienza a ganar dinero.

Ella le miente a su madre diciéndole que su papá la extraña, ella intenta unir a su familia dentro de sus posibilidades, al igual que con Sofi en su matrimonio, la toma de decisiones que se había perdido con Laura (*Día de las madres*) comienza a tomar forma con Ana.

La pequeña también comienza a convivir con su madre y con ambos padres (van al cine).

Todas ellas se encuentran incómodas al observar a sus padres pelear, Sofi, tranquilamente se lleva a su mamá para que dejen de hacerlo, actúa de forma inteligente, ella comienza a hacer algo al respecto con sus papás, a comparación no solo del filme que le precede, sino de todos los anteriores.

Las tres tienen que vivir la incómoda situación de vivir con el amante de su madre, de ver a su familia separada por algún tiempo; las dos hijas mayores de igual forma observan a su padre con otra mujer, situaciones nunca antes vistas en los matrimonios anteriores. Rodrigo nunca fue infiel con su mujer y mucho menos Gracia (*Una familia de tantas*); Aurelio abandonó a su familia por ir a vivir con Manela, su amante, sin que su familia supiera (*Tiburones*); Gabriel se acuesta con una prostituta sin que su mujer se entere; Toño se la pasa piropeando y observando a las mujeres que le gustan, incluso son actitudes que les enseña a sus hijos, y lo hace frente a su mujer; sin embargo, este filme muestra cómo las hijas están enteradas de las infidelidades de ambos padres, abiertamente y con lujo de detalle.

También logran convivir alegremente entre ellas y con sus padres, luego de todos los disturbios familiares, situación que les da felicidad.

Bibliografía

Anne Goliot-Lètè, Francis Vanoye. Principios de análisis cinematográfico. España. Abada editores. 2008. 173 pp.

Aumont, Jacques. Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Argentina. Paidós. 2008. 329 pp.

Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. México. Editorial Posada. 1979 (da edición) (c1985 editorial posada).

Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. México. Posada. 1986.

Ayala Blanco, Jorge. La condición del cine mexicano. México. Posada. 1986. 663 pp.

Ayala Blanco, Jorge. La disolvencia del cine mexicano, entre lo popular y lo exquisito. México. Editorial Grijalbo. 1991. 547 pp.

Ayala Blanco, Jorge. La fugacidad del cine mexicano. México. Océano. 2001. 493 pp.

Berelson, Bernard. (análisis de contenido)

Caparrós Nicolás. Crisis de la familia: revolución del vivir. España. Editorial Fundamentos. 1981. 169 pp.

Careaga, Gabriel. Mitos y fantasías de la clase media en México. México. Cal y arena. 1989. 240 pp.

Carlón, Mario. De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad. Argentina. La crujía ediciones. 2006. 334 pp.

Carreras Lomelí, Miguel y Carreras Lomelí, Tita. Cómo crecer con los hijos (la familia como proyecto de vida). Ed. Trillas. México. 2011. 133 pp.

Castellan, Yvonne. La familia. Fondo de Cultura Económica. México. 1982. 158 pp.

Charboneau, Paul-Eugène. Educar (problemas de la juventud). Ed. Herder. Barcelona, España. 1979. 289 pp.

Coontz, Stephanie. Historia del matrimonio. Barcelona, España. GEDISA. 2006. 535 pp.

De los Reyes, Aurelio. Medio siglo de cine mexicano (1896-1947). México. Editorial Trillas. 1987 (cuarta reimpression 2002). 225 pp.

De Moragas, Miguel. Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa. España. Ediciones G. Gili. 1991. 325 pp.

Dottrens, Robert. Hay que cambiar de educación. Argentina. Editorial Kapelusz. 1958. 248 pp.

Elias de Ballesteros Emilia. Ciencia de la educación. México. Editorial Patria. 1979. 436 pp.

Engels, Federico. El origen de la familia, la propiedad privada y el estado. México. FONTAMARA. 2011. 214 pp.

Esquivel, Rosa. Lo extraordinario de ser mujer. México. Ed. Horizonte. 2012. 90 pp.

Esquivel, Rosa. Prefiero "amarte" que ser yo misma. México. Ed. Delfín. 2009. 94 pp.

Fernández Diez, Federico. Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Barcelona, España. PAIDÓS. 1999. 269 pp.

Fromm, Erich, et al. La familia. Ediciones Península. Barcelona, España. 1998. 296 pp.

Galindo, Alejandro. ¿Qué es el cine? México. Editorial Nuestro tiempo. 1975. 149 pp.

Galindo, Alejandro. Verdad y mentira del cine mexicano. México. Editorial Katún. 1981. 210 pp.

García, Gustavo. El cine mudo mexicano. México. Martín Casillas Editores, Cultura SEP. 1982. 76 pp.

García Riera, Emilio. Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897-1997. México. CONACULTA, IMCINE, CANAL 22, MAPA. 1998. 466 pp.

García Riera, Emilio. Historia del cine mexicano. México. SEP. 1986. 356 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. I (1929-1937). México. Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Instituto mexicano de cinematografía. 1992. 316 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 2 (1938-1942). México. Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Consejo Nacional para la cultura y las Artes. Instituto mexicano de cinematografía. 1992. 305 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 3 (1943-1945). México. Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Consejo Nacional para la cultura y las Artes. Instituto mexicano de cinematografía. 1992. 318 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 4 (1946-1948). México. Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Consejo Nacional para la cultura y las Artes. Instituto mexicano de cinematografía. 1993. 318 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 5 (1949-1950). México. Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las artes. 365 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 6 (1951-1952). México. Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía. 1993. 309 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 7 (1953-1954). México. Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía. 329 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 10 (1959-1960). México. Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía. 1994 331 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 11 (1961-1963). México. Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía. 1994. 355 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 12 (1964-1965). México. Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía. 1994. 319 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 13 (1966-1967). México. Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía. 1994. 309 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 14 (1968-1969). México. Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía. 1994. 349 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 15 (1970-1971). México. Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía. 1994. 347 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 16 (1972-1973). México. Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía. 1995. 276 pp.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano vol. 17 (1974-1976). México. Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía. 1995. 337 pp.

García Riera, Emilio y Macotela, Fernando. La guía del cine mexicano de la pantalla grande a la televisión. Editorial Patria.

Getino, Octavio. Cine y televisión en América Latina, producción y mercados. Santiago de Chile. Ediciones Ciccus. 1998. 281 pp.

Giner, Salvador. Teoría sociológica moderna. España. Editorial Ariel. 2003. 614 pp.

Gómez Campos, Rubí de María. El sentido del sí. México. Instituto michoacano de la mujer, Siglo XXI editores. 2004 (2012 reimpresión). 208 pp.

Gonzalbo, Pilar. La historia de la familia. México. Universidad Autónoma Metropolitana. 1993. 263 pp.

González Vagas, Carla. Las rutas del cine mexicano contemporáneo (1990-2006). México. IMCINE/LANDUCCI. 2006. 287 pp.

Hernández Reyes, Ma. Adela y Mendiola, Salvador. Manual de apreciación cinematográfica. México. UNAM/ENEP Aragón. 1993. 110 pp.

Huss, Roy y Silverstein, Norman. La experiencia cinematográfica. Argentina. Ediciones Marymar. 1973. 199 pp.

Izquierdo Moreno, Ciriaco. Familias desunidas, hijos inadaptados. Ed. Trillas. México. 2003. 256 pp.

Krippendorff, Klaus. Metodología del análisis de contenido, teoría y práctica.

Laffay, A. Lógica del cine. Creación y espectáculo. España. Editorial Labor. 1973. 169 pp.

Monroy Rivera, Oscar. El mexicano enano (un mal de nuestro tiempo). México. Ed. Costa-AMIC. 2001. 159 pp.

Nateras Domínguez, Alfredo. Jóvenes, culturas e identidades urbanas. Ed. Miguel Ángel Porrúa. UAM. México. 2002. 439 pp.

Ochoa Ávila, Guadalupe. La construcción de la memoria, historias del documental mexicano. México. Instituto mexicano de cinematografía, CONACULTA, Dirección General de Publicaciones. 2013. 539 pp.

Ochoa Ávila, María. La construcción de la memoria, historias del documental mexicano. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA/Instituto mexicano de cinematografía. 2013. 543 pp.

Paoli, Antonio. La comunicación. México. EDICOL. 1979. 195 pp.

Passolini, Pier Paolo, et al. Ideología y lenguaje cinematográfico. España. Alberto Corazón editor. (año) 318 pp.

Peredo Castro, Francisco. "Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano". México. CONACULTA, IMCINE. Porrúa. 2000. 643 pp.

Perkins, V.F. El lenguaje del cine. España. Editorial Fundamentos. 1976. 248 pp.

Poloniato, Alicia. Cine y comunicación. México. Editorial Trillas. 2da ed. 1990/ 6ta rempresión 2004. 66 pp.

Prado Maillard, Evelyn y Amaya Guerra, Jesús. Padres duros para tiempos duros (hijos exitosos educados con carencias, disciplina y fracasos). Ed. Trillas. México. 2007. 94 pp.

Rico Álvarez, Fausto, et al. Derecho de familia. Editorial Porrúa. México. 2012. 565 pp.

Rigby, Jill. Educar hijos respetuosos en un mundo irrespetuoso. Ed Lumen. México. 2008. 269 pp.

Sadoul, Georges. Historia del cine mundial. México. XXI Siglo veintiuno editores. 2000. 828 pp.

Sánchez Francisco. El cine nuevo del nuevo siglo (y otras nostalgias). México. Editorial casa JP (Juan Pablos). 2008. 318 pp.

Sánchez, Francisco. La comezón del séptimo arte. México. Juan Pablos editor. 1998. 254 pp.

Salvat, Manuel. Cine contemporáneo. España. Salvat editores. 1973. 141 pp.

Sánchez Olvera, Alma Rosa. El feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular. México. UNAM Campus Acatlán, Plaza y Valdés Editores (PyV). 2002. 194 pp.

Cibergrafía

http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/C/CORTAZAR_ernesto/filmografia.html