



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**PATERNIDAD Y CINE MEXICANO**

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN PSICOLOGÍA SOCIAL  
P R E S E N T A

RAFAEL LUNA SÁNCHEZ

DIRECTORA DE TESIS:  
DRA. MARÍA EMILY REIKO ITO SUGIYAMA

MIEMBROS DEL COMITÉ  
MTRA. OLGA BUSTOS ROMERO  
MTRA. MARÍA DE LA LUZ JAVIEDES ROMERO  
DRA. LUCIANA RAMOS LIRA  
DR. ANDRÉS MARES MIRAMONTES



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.

## DEDICATORIAS

A MI MADRE, QUE DE MUCHAS MANERAS FUE TAMBIÉN UN BUEN PADRE

A MI HIJO, POR ENSEÑARME A SER MEJOR PADRE

AL CINE, ESE GRAN PADRE CULTURAL

## RECONOCIMIENTOS

A la Dra. Emily Ito Sugiyama, por su infinita (literalmente) paciencia, y su sabia guía para la elaboración de este trabajo.

A quienes me acompañaron como miembros del comité: Mtra. Olga Bustos Romero, Mtra. María De La Luz Javiedes Romero, Dra. Luciana Ramos Lira y Dr. Andrés Mares Miramontes. Gracias por sus oportunas y precisas observaciones, que han enriquecido esta tesis.

Agradezco asimismo al CONACYT el haberme apoyado con una beca durante una parte de mis estudios de Maestría.

## INDICE

### RESUMEN

<b>INTRODUCCIÓN.</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 PATERNIDAD.</b> .....	<b>3</b>
1.1 Paternidad Tradicional. ....	3
1.1.1 Aporte económico.....	4
1.1.2 Compromiso paternal .....	5
1.1.3 Padres no residentes o solteros.....	6
1.2 El padre social .....	8
1.3. La Nueva Paternidad .....	8
1.4. Paternidad y Masculinidad/es .....	10
1.5 La paternidad en el contexto latinoamericano. ....	13
<b>CAPÍTULO 2. CINE Y SOCIEDAD.</b> .....	<b>17</b>
2.1 El cine: entre la taquilla y el espíritu. ....	18
2.2 Cine y Sociología. ....	19
2.3 Cine y Psicología .....	21
2.4 La paternidad representada en el cine.....	25
2.5 La sociedad como representación. ....	27
<b>3. MÉTODO.</b> .....	<b>30</b>
3.1 Planteamiento del Problema. ....	30
3.2 Objetivo. ....	30
3.3 Muestra. ....	31
3.4. Procedimiento. ....	31

<b>CAPÍTULO 4. IMÁGENES PATERNAS.</b> .....	<b>33</b>
4.1. Sinopsis-Semblanza de los personajes. ....	<b>33</b>
4.2 Integración por categorías.....	<b>37</b>
4.3 ¿Padres tradicionales versus nuevos? .....	<b>48</b>
4.3.1. Padres más tradicionales. ....	<b>48</b>
4.3.2 Nuevos padres. ....	<b>49</b>
<b>CAPÍTULO 5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.</b> .....	<b>50</b>
5.1 Complejidad y flexibilidad de la paternidad. ....	<b>51</b>
5.2 Dos modelos insuficientes. ....	<b>63</b>
5.3 A modo de Conclusión. ....	<b>65</b>
5.3.1 Imágenes paternas. ....	<b>65</b>
5.3.2 Cine y realidad. ....	<b>66</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.</b> .....	<b>68</b>
<b>APÉNDICES.</b> .....	<b>74</b>

## INTRODUCCIÓN

Existe una tendencia analítica importante en las ciencias sociales (Wallerstein, 2001; Montero, 2003) que caracteriza los tiempos recientes como de cambio vertiginoso, en distintas esferas de la vida social: en lo económico, lo político, las nuevas tecnologías de la información, lo cultural, lo educativo, y lo cotidiano. En el ámbito de lo familiar, por ejemplo, se menciona que ante las transformaciones macroeconómicas y sociales, diversos fenómenos pueden alterar a esta institución: la mayor participación de las mujeres en el trabajo remunerado, el incremento del desempleo masculino, el descenso de la tasa de fecundidad, el incremento en la escolaridad de la mujer, entre otros (Castells, 2001). Debido a estas transformaciones, se considera necesario conocer qué cambios sufren las relaciones entre hombres y mujeres, la posición y la redefinición de sus funciones dentro de las familias. En este contexto, la paternidad recientemente ha empezado a recibir atención desde una diversidad de ámbitos como los medios de comunicación, las políticas públicas, la academia, y las acciones de algunas ONG's, entre otros. Dada su estrecha relación con temas como la salud reproductiva, la dinámica familiar, el desarrollo de los hijos y la calidad de la relación de pareja, por citar sólo algunos, resulta pertinente su estudio, particularmente en la relación que guarda con nuestro contexto cultural y sus diversas manifestaciones.

Por otra parte, muchas manifestaciones de la vida sociocultural las damos por sentadas, es decir, que aparentemente suceden sin que nos preguntemos por su sentido más general, sus formas específicas, sus implicaciones y desenlaces. Así, podríamos enumerar diversos aspectos de nuestra realidad que se nos muestran o los vemos como “naturalizados”. Uno de ellos es el de la esfera reproductiva. Aquí, podemos encontrar ideas como la que dice que es normal o esperado que nos casemos y tengamos hijos. De entrada, no cuestionamos la idea del matrimonio y la familia. El supuesto es que estos eventos nos permiten “desarrollarnos”, “madurar” o “crecer”. Esto quizá sea cierto en algunos casos, pero en otros, no se aplica, si atendemos por ejemplo a la demanda creciente en los servicios de terapia de pareja y familiar. Íntimamente relacionado con lo anterior, encontramos la noción de que la familia es la “célula básica” de la sociedad. Esta familia, en las sociedades occidentales y en su forma más general, se constituye fundamentalmente a través del contrato matrimonial, es decir, se encuentra regulada por las leyes (civiles y religiosas), puede adoptar las formas de núcleo (padre, madre e hijos) o bien de extensión (además de los anteriores, parientes en general) y tiene (o debe tener) un espacio físico donde asentarse (el hogar, la casa; aunque para amplios sectores de nuestra sociedad, es cada vez más difícil poseer un espacio propio). Este entramado de disposiciones y regulaciones, constituye el ámbito en el que nos reproducimos, en buena parte de las sociedades actuales. De hecho, pareciera que sin el acto reproductivo, la idea misma de familia no tendría sentido o razón de ser. Pero por ejemplo, cuando pensamos más detenidamente en el incremento incesante de la población mundial, y en la posibilidad de que en un futuro próximo no tengamos lo necesario para alimentar a esta población, sobre todo en los países más pobres, quizá no encontremos un argumento racional para seguir pensando en que nos *debemos* reproducir. Sin embargo, también nos sentimos obligados a pensar que existe un mandato social para tener hijos. O quizá, deberíamos pensar en reproducirnos de otra manera. En fin, no se trata de presentar una visión catastrófica o pesimista de estos asuntos sino de problematizarlos.

Considero necesaria esta problematización porque precisamente alrededor de la familia y la reproducción existen algunos temas que es necesario repensar, por las implicaciones que tienen. ¿Qué significa tener hijos? Puede parecer una pregunta obvia, y podríamos responder que significa perpetuarnos como especie, dar continuidad al linaje, al apellido, darle a otros la posibilidad de conocer este mundo tan maravilloso, por mencionar algunos ejemplos. Y sin embargo, parece que no acabamos de responder a la pregunta. O mejor, parece que no hemos hecho bien la pregunta, porque este significado puede estar referido al ámbito de lo biológico, lo filosófico, lo histórico, lo político o lo psicológico, por plantear algunos posibles marcos de referencia. Si acotáramos específicamente al mundo psicológico la pregunta, todavía tendríamos que indicar, por ejemplo, de quiénes nos interesa saber este significado. Así, podríamos preguntar por las madres, los padres o los hijos. Y entonces, quizá tengamos preguntas del tipo ¿Qué significa ser madre? ¿Qué significa ser padre? y ¿Qué significa ser hijo o hija? En el presente trabajo, intentamos acercarnos al posible significado de la paternidad, desde un análisis cinematográfico.

Así, en el primer capítulo nos acercamos a la literatura sobre paternidad, destacando aquellos temas que son más recurrentes en la misma; en el capítulo dos, revisamos las posibles relaciones entre la sociedad y el cine, particularmente desde el punto de vista de la sociología y la psicología; en el tercer apartado, describimos el método utilizado en la presente investigación; en el capítulo cuatro, se presentan los resultados a partir de las categorías utilizadas; y en el capítulo cinco, desarrollamos la discusión para finalizar con las conclusiones.

## **CAPÍTULO 1. PATERNIDAD**

### **1.1 Paternidad tradicional**

La maternidad es uno de los fenómenos más estudiados en relación con la familia y la procreación. En parte, esto se debe a la noción de que siendo la madre quien porta el producto durante la gestación, es de alguna manera “responsable” por la crianza de los hijos. Desde la psicología y otras disciplinas como la sociología, la medicina, o la antropología, se ha estudiado desde hace bastante tiempo, el papel que juega la madre en el desarrollo de los hijos. Particularmente, desde la psicología se analizan, entre otros aspectos, el vínculo que la madre establece con sus hijos: los estilos de maternaje, las prácticas de crianza y cuidado, el apoyo emocional que proporciona y su participación en el proceso de introducir a niños y niñas en el mundo de la cultura. Poco a poco se ha documentado el impacto que tiene la figura materna en el desarrollo de los hijos en las esferas física, intelectual, emocional, social y afectiva. Se podría responder entonces que ser madre significa inicialmente cubrir esta responsabilidad para con los hijos. Lewis y Lamb (2004) reportan que en los últimos treinta años, diversos estudios demuestran que las madres son más hábiles cuando se les compara con los varones, al interactuar con los hijos y que su cercanía parece tener efectos más positivos. No obstante, estos autores sugieren también que algunos estudios presentan evidencia de que los padres pueden impactar positivamente en el desarrollo de los hijos.

No es sino hasta finales de los 60's y principios de los 70's del siglo pasado, que en los círculos académicos norteamericanos y europeos se empieza a investigar la figura del varón relacionada con dimensiones como el poder, la salud, el trabajo, la sexualidad, la reproducción, la familia y la paternidad (Lamb, 2000).

La paternidad es un fenómeno social complejo. Incluye desde los universos simbólicos, socialmente construidos por diversos grupos, asociados a este fenómeno, pasando por las identidades individuales, hasta las conductas específicas relacionadas con una serie de dimensiones como el aporte económico, el cuidado y la crianza, el apoyo emocional, el ejercicio de la autoridad y el poder sobre los hijos e hijas y la pareja.

Podríamos decir que, al interior de la academia, es fundamentalmente un concepto que trata de describir, explicar o mejorar nuestra comprensión acerca de un fenómeno que identificamos en primera instancia en el campo de lo reproductivo; es decir, cuando los hombres aportan su carga genética al óvulo, lo que los convierte en “padres”. Sin embargo, la cuestión biológica no es más que un aspecto de un entramado mucho más complejo, en el que se articulan elementos de la vida sociocultural, económica, política, por mencionar algunos. Esta complejidad hace que las diversas disciplinas tomen los aspectos que les son más cercanos o familiares para su estudio. Podemos decir entonces, que es un concepto con resonancias polifónicas.

Fuera de la academia, la paternidad es una serie de discursos y representaciones que los distintos grupos sociales elaboran sobre el fenómeno, así como una serie de prácticas relacionadas con los primeros. De esto precisamente trata de dar cuenta la elaboración académica.

Particularmente con relación a la paternidad, Marsiglio (2000) identifica de manera global el interés de la literatura en cuatro rubros: a) el estudio de la paternidad como una representación cultural que se expresa a través de diferentes procesos socioculturales; b) la relación entre la paternidad y el involucramiento (*involvement*) paterno; c) la relación padre – hijo y los efectos en el desarrollo infantil; y d) la identidad paterna como parte de un proceso de negociación entre los hombres, las madres y los hijos e hijas.

En el ámbito de la psicología, la mayor parte de los estudios han sido publicados por psicólogos/as interesados en el desarrollo infantil. Se encuentra más literatura sobre madres (cuatro a uno); en la mayoría de los estudios, se buscan las diferencias entre hombres y mujeres y se plantea la complementariedad (Lupton y Barclay, 1997).

La psicología social ha tratado de investigar principalmente desde una posición individualista, temas como la transición a la paternidad y el rol del padre, identificando una serie de características personales como la autoestima, sensibilidad y madurez. Cuando se reconoce el contexto social, se identifica con relaciones maritales, opciones de carrera, relación con el propio padre, redes sociales; cuando se hace referencia al contexto cultural, lo relacionan con la etnicidad (Lupton y Barclay, 1997).

Con el propósito de tener una visión general sobre este tema, en las siguientes páginas haremos una revisión de la literatura sobre paternidad, tratando de identificar los temas más importantes que han sido investigados.

### **1.1.1 Aporte económico**

Tradicionalmente, se ha pensado que ser padre significa fundamentalmente ser el único aportador de los recursos económicos necesarios y suficientes para la familia (Lamb, 2000; Shawn y Palkovitz, 2001). De hecho, podemos pensar que el mundo del trabajo se estructuró a partir de la industrialización, de tal manera que los hombres saliesen de las unidades domésticas para incorporarse a las fábricas y empresas, para trabajar, y las mujeres se quedaron en los hogares (aunque inicialmente, también las mujeres y los niños trabajaban en las fábricas). Esto propició el alejamiento de padres e hijos (Bell, 1981; Rotundo, 1985; Demos, 1986; Stearns, 1991; citados en Shawn y Palkovitz, 2001). Siendo las cosas así, podemos entender que las mujeres hayan asumido la responsabilidad casi total en relación con los hijos. Por lo que sabemos, este estado de cosas se ha prolongado por lo menos desde finales del siglo XIX, y buena parte del siglo XX. Sin embargo, un mundo de trabajo exclusivamente masculino no ha existido por mucho tiempo. Las grandes crisis económicas del siglo pasado han tenido como efecto, entre otros, que las mujeres ingresen cada vez más al mercado de trabajo y paralelamente, que muchos hombres queden en el desempleo. Otro efecto es que el poder adquisitivo del salario ha disminuido, esto implica que aun si el hombre no pierde su empleo, en muchos casos la mujer debe trabajar para contribuir también a los ingresos familiares. Bajo este esquema, la idea tradicional de que ser padre significa únicamente traer el dinero a la casa, parece no cumplirse del todo, o no se cumple en todos los casos. En efecto, podremos encontrar familias en donde sólo el hombre aporte, otras en donde ambos cónyuges trabajen y finalmente casos en los que sólo

la mujer trabaje. Incluso, se podría pensar que en algunos casos, ninguno trabaje y sean apoyados por otros familiares (padres, tíos, hijos, abuelos). Así, el sentido de la paternidad como aporte económico exclusivamente parece no sostenerse, por lo menos no en todos los casos. Si pensamos en un hombre que tenga altos ingresos, que le permitan mantener a su esposa e hijos con lujos inclusive, podríamos preguntar: en términos del desarrollo de los hijos, ¿bastará con que el hombre cubra con el requerimiento económico? Es posible que pensemos en una respuesta negativa. Sin embargo, esto no implica negar la importancia que se encuentra implicada en el papel de proveedor de los hombres. Aun si pensamos en las familias en donde ambos cónyuges trabajan, es posible que el padre sea el principal aportador, dadas las disparidades existentes entre los sueldos de los hombres y las mujeres (Lamb, 2000). Adicionalmente, analizar el rol de proveedor sigue siendo importante, siguiendo a Shawn y Palkovitz (2001), por las siguientes razones: a) dado que se asume que los hombres deben proveer, esta función se “naturaliza”, pasando desapercibida en las discusiones sobre la paternidad; b) las tareas asociadas con el rol de proveedor ocurren fuera del hogar, en el mundo del trabajo, por lo que este trabajo se “invisibiliza” para los miembros de la familia; c) las connotaciones asociadas al papel de proveedor, cuando se piensa en el ámbito familiar, generalmente se asocian con términos negativos como distante, estricto, autoritario o incompetente; estos autores concluyen con la propuesta de conceptualizar el papel de proveedor como una forma más de compromiso paternal, en el sentido de que el acto de aportar dinero, tiene que ver con las expectativas y los deseos de los padres en relación con el desarrollo y bienestar de los hijos. Este tema, el compromiso paternal, se revisará a continuación.

### 1.1.2 Compromiso paternal

Principalmente desarrollada en los países industrializados, esta área de investigación se ha centrado principalmente en analizar cuánto tiempo pasan los padres con sus hijos y qué clase de actividades realizan con ellos. Lamb (2000) discute cómo ha sido difícil que los investigadores se pongan de acuerdo sobre lo que significa este término. King (1994) comenta que un problema es que los investigadores se basan en diferentes medidas del compromiso, además que han usado muestras no representativas y pequeñas. En este orden de ideas, Lamb *et al* (1987; citados en Lamb, 2000), han propuesto tres componentes de este compromiso:

- Involucramiento (*engagement*). Implica el tiempo que los padres pasan interactuando cara a cara o físicamente con los hijos, en actividades de cuidado y crianza (dándoles de comer, haciendo la tarea, jugando, por ejemplo).
- Disponibilidad (*accessibility*). Estas actividades no implican una interacción directa con los hijos, pero sí estar presente en la casa y disponible para atenderlos.
- Responsabilidad (*responsability*). En palabras de Lamb (2000, p.31), éste es el componente “*más difícil de definir[...]refleja la medida en la cual el padre toma la responsabilidad esencial (ultimate responsibility) por el bienestar y cuidado del hijo o hija*”. No implica a los componentes anteriores, en la medida que mucho del tiempo que los padres invierten en

ser responsables, no están interactuando directamente con los hijos. Por ejemplo, realizar todo lo necesario cuando un hijo está enfermo, para que reciba la atención médica, comprar las medicinas, vigilar que reciba el cuidado indispensable, o ir al trabajo.

Un elemento central para comprender por qué algunos hombres pueden realizar o no estas funciones, lo constituye la relación madre-padre: a mejor relación, será mayor el compromiso del padre con los hijos. Algunos estudios (Amato, Rezac y Booth, 1995; Kerig, Cowan y Cowan, 1993; citados en Orbuch, Thornton y Cancio, 2000) reportan que el impacto de la calidad de la relación entre los cónyuges, tiene efectos positivos significativos en la interacción del hombre con sus hijos.

Adicionalmente, se ha sugerido que las madres pueden actuar como “mediadoras” (*gatekeepers*) regulando la interacción padre-hijos cuando la relación con el esposo no es buena. Por ejemplo, De Luccie (1995) realizó un estudio en E.U., con 144 madres, encontrando que ciertos atributos maternos, como la satisfacción de las madres con el compromiso del padre de sus hijos y la importancia que le otorgaban al mismo, mediaban sus propios reportes sobre la actividad paterna. Esta misma autora cita a Pleck (1983), quien sugiere que las madres desalientan la participación de los padres en tareas domésticas y de cuidado de los hijos, debido a que creen que los hombres no están capacitados para realizarlas. Inclusive, se ha planteado que aun en los casos de divorcio, la madre puede actuar también como mediadora de la relación padre-hijos, sobre todo a partir de los arreglos legales (Guttman, 1989; Seltzer y Brandreth, 1994; Minton y Pasley, 1996).

LaRossa y Reitzes (1995) por su parte, realizaron un análisis de contenido de 131 cartas escritas por padres y 125 escritas por madres, en el periodo comprendido entre 1925 y 1939, en las que solicitaban el consejo de un director de secundaria, Angelo Patri, quien en aquellos años tenía un programa de radio sobre la familia. Los autores encuentran que la división del cuidado infantil en aquellos años, parece no haber sido tan tradicional como podemos pensarlo actualmente, dado que las cartas de los hombres incluyen reportes sobre lo que hacen ambos cónyuges; a diferencia de las madres, quienes tienden a reportar con mayor frecuencia sólo las conductas que las representan.

Krampe y Fairweather (1993) presentan el concepto de *presencia paternal (father presence)*, para caracterizar la importancia que tiene el padre desde el momento de la concepción, pasando por el embarazo, el nacimiento y el crecimiento de los hijos. En este concepto, se interesan por las actitudes que muestra el padre hacia sus hijos, lo cual está relacionado con el vínculo que guarda con la madre; además implica la disponibilidad, la calidez y el involucramiento emocional con sus hijos.

### **1.1.3 Padres no residentes o ausentes**

Una cantidad considerable de la literatura se ha centrado en el análisis de la presencia o ausencia del padre dentro del ámbito familiar y su impacto en el desarrollo de los hijos.

Por ejemplo, Minton y Pasley (1996) compararon a 326 padres que vivían con sus hijos y a 159 padres divorciados; todos ellos eran blancos, de clase media y altamente educados. Encontraron que los padres divorciados, después de la separación, sentían que su paternidad era menos satisfactoria y presentaban menor sentido de competencia en su identidad paterna que los padres residentes.

Seltzer y Brandreth (1994) utilizando datos de la Encuesta Nacional de Familias y Hogares en Estados Unidos (National Survey of Families and Households, 1987-1988), encontraron que los reportes de las madres que viven con sus hijos y los de los padres no residentes, fueron bastante similares, acerca de las características de ambos padres; sin embargo, los padres reportaron mayores niveles de involucramiento con sus hijos que el reportado por las madres; las autoras mencionan que quizá estas diferencias se deban a que los hombres saben cuánto dinero dan a los hijos o que, para los hombres, el tiempo que pasan con ellos es más importante. Asimismo, sugieren que las actitudes de los padres no residentes hacia la paternidad dependen de 1) si se vieron a casar, 2) el tipo de relación con su anterior esposa, 3) su actual estatus social y 4) el involucramiento con sus hijos del matrimonio anterior.

King (1994) utilizó datos de la Encuesta Longitudinal Nacional de Juventud (National Longitudinal Survey of Youth), considerando a aquellos hijos que estuvieran viviendo con su madre, y que tuvieran un padre viviendo en otro lugar, en el año de 1988 (n=2,220 niños). La autora no encontró asociación entre las visitas paternales y el bienestar infantil; sólo encontró efectos positivos entre el aporte económico de estos hombres y el logro académico de los niños. Mott (1994), utilizando la misma muestra ((National Longitudinal Survey of Youth), encontró que es menos probable que los padres se alejen del hogar si los hijos son varones y que en los hogares donde sólo vive la madre, la socialización entre niñas y niños es más igualitaria.

Guttman (1989) menciona que generalmente los hombres no obtienen la custodia de los hijos cuando se divorcian, y por consecuencia tienen que abandonar la casa, con el resultado de que dejan de ver a sus hijos. Este autor reporta que en E.U., alrededor del 90% de los casos de divorcio, es la madre quien obtiene la custodia de los hijos; igualmente menciona que en algunas ocasiones, son los hombres quienes obtienen la custodia: se trata generalmente de hombres profesionistas, con estabilidad financiera, principalmente blancos. De acuerdo con algunos reportes, estos hombres pueden ser asertivos, cálidos y capaces de organizar la vida cotidiana en el hogar, a menudo con la ayuda de los hijos. Sin embargo, comenta el autor, falta mayor investigación en estos grupos de padres.

Ihinger-Talman, Pasley, y Buehler (1993) reportan que la mayoría de los padres abandonan los roles paternales con el paso del tiempo, después del divorcio. Estas autoras proponen una teoría desde el interaccionismo simbólico, centrada en los conceptos de importancia de la identidad paterna, y otros significativos para tratar de explicar cómo para algunos hombres, el divorcio puede fortalecer su identidad como padre, y por lo tanto estos hombres estarán más involucrados con sus hijos; para otros hombres, aun cuando su identidad paterna haya sido importante antes del divorcio, nuevas circunstancias y la aparición de otros significativos (una nueva pareja, por ejemplo), decrementan la importancia de la identidad paterna.

## 1.2 El padre social

En el apartado anterior, hemos visto cómo los padres biológicos no residentes, pueden impactar la vida de sus hijos. Brown y Barker (2004) reportan que a nivel mundial, existe una tendencia al incremento en el número de padres que no viven con sus hijos; esto se relaciona con el aumento observado en el número de hogares con jefatura femenina. Sin embargo, es posible pensar también que en muchos contextos, puede haber hombres (maestros, entrenadores deportivos, religiosos, tíos, abuelos, hermanos, padrinos) que cumplen de alguna manera con el modelaje de roles positivos para los niños, aunque esto no se ha estudiado con la suficiente atención (Brown y Barker, 2004). Estos hombres pueden además aportar el apoyo emocional, financiero, educacional, intelectual o social que los menores requieren, incluso cuando el padre biológico esté presente, e independientemente del tipo de relación que éste sostenga con sus hijos. Por otra parte, se reporta que en los últimos años se ha incrementado la tasa de nacimientos fuera del matrimonio, lo cual puede implicar que una gran proporción de mujeres ante la ausencia del padre biológico de sus hijos, busque una nueva pareja, quien se relacionará con ellos, independientemente de que viva o no junto a los niños y su nueva pareja.

Existe muy poca documentación del impacto que puedan tener los padres sociales, pero citamos dos estudios que tuvieron específicamente como objetivo analizar esta relación. En el primero, Jayakody y Kalil (2002) examinaron los factores relacionados con la presencia del padre social y su influencia en el desarrollo infantil. En su estudio, participaron 749 madres afro-americanas con hijos entre los 3 y 6 años y que además eran jefas de hogar. Los resultados indicaron que la mayoría de los niños tenían un padre social y que las características de la madre, los hijos y el padre biológico no residente, están relacionadas con la presencia del padre social. Por ejemplo indican que los varones familiares que asumen el rol de padres, se asocian con niveles más altos de rendimiento escolar de los niños, mientras que las parejas románticas de las madres se relacionan con bajos niveles de madurez emocional.

En el segundo, Hawkins y Eggebeen (1991) compararon a 870 niños entre los 4 y los 6 años, que habían vivido con diferentes tipos de hombres adultos (abuelos, padrastros), con niños de familias intactas. Estos autores no encontraron grandes diferencias en diversas medidas de funcionamiento psicosocial e intelectual de los niños entre ambos grupos, por lo que sugieren que tanto los padres biológicos, como los padres sociales, son importantes para su desarrollo. Es decir, se resalta la importancia de la figura paterna, sea esta biológica o no.

## 1.3 La nueva paternidad

Este tema cobró importancia a finales de los 60's y principios de los 70's, sobre todo en Estados Unidos y Europa (Lamb, 2000). Según este autor, los estudios históricos sobre la paternidad muestran ciertos cambios: “*guía moral y autoritario*” (siglo XVIII y finales del siglo XIX); “*proveedor distante*” (siglo XIX y principios del siglo XX); “*modelo de rol sexual*” (años 40-65 del siglo XX)” y “*nuevo padre*” (60's al presente)”. Pero existen otros enfoques, *en el sentido de que la imagen “emergente” del padre vinculado a la familia es tan vieja como la noción de patriarcado*. Otras críticas contra el modelo de la nueva

paternidad serían que en particular, se habla de hombres de clase media, universitarios, blancos, y que han tenido contacto con las ideas feministas (Lupton y Barclay, 1997). Estas mismas autoras, indican que en E.U., para finales del siglo XIX, había demandas hacia los expertos en el sentido de “una nueva concepción de masculinidad que lleve a los hombres hacia el hogar y el cuidado de los hijos”.

Por ejemplo, LaRossa (1988) señala que a pesar de que existe consenso en los Estados Unidos acerca de que los “*nuevos padres*” son una realidad, pocos investigadores han conceptualizado sistemáticamente la hipótesis del “*padre cambiante*” y ninguno ha mostrado evidencia histórica para probar la hipótesis. El autor aborda esta problemática, intentando dar respuesta a las siguientes preguntas:

- 1) ¿Cómo explicar el hecho de que una gran cantidad de los adultos de los Estados Unidos de Norteamérica creen que la paternidad ha cambiado?
- 2) ¿Cuáles son las consecuencias -para los hombres, las mujeres y las familias- que resultan de la posible disparidad entre las creencias y la realidad?

Para tratar de responder a lo anterior, el autor desarrolla las siguientes ideas:

*a) Asincronía entre la cultura y la conducta de la paternidad*

El autor establece una diferencia entre la institución de la paternidad como *cultura de la paternidad* (“específicamente las normas compartidas, los valores, y las creencias que rodean el parentaje de los hombres”) y la *conducta de la paternidad* (“lo que hacen los padres, sus conductas paternas”). En términos generales, se piensa que existe una sincronía entre la cultura y la conducta, pero en realidad, es posible pensar que no existe tal sincronía; inclusive, se puede pensar que “*la cultura de la paternidad ha cambiado más rápidamente que la conducta*”. Como ejemplo de esto, cita los trabajos de Rotundo (1985) y de Pleck (1987), en los que se realizan análisis sobre la cultura de la paternidad, evitando hacer inferencias sobre la conducta. Es decir, lo que se analiza son las *imágenes* cambiantes de la paternidad, no sus correlatos conductuales. Pero si la conducta de los padres no altera la ideología de la paternidad, entonces ¿qué lo produce? Una posible respuesta, de acuerdo con LaRossa, es que la cultura de la paternidad cambia primordialmente como respuesta a los cambios en la conducta de las madres (decremento en la tasa de natalidad, incorporación de la mujer al mercado de trabajo, mayores niveles de escolaridad). De esta manera, se espera que si la mujer pasa menos tiempo con los hijos, sea el hombre quien asuma parte de las tareas.

*b) Conducta de padres comparada con la conducta de madres.*

Las apariencias y las declaraciones (padres con carreolas, cambiando pañales, jugando con los niños en el parque) pueden ser engañosas; en términos de análisis, todo depende en cómo se defina el involucramiento paterno. Lamb (1987) indica que existe ambigüedad en cómo los académicos lo han definido, imposibilitando la comparación de un estudio a otro. En algunos estudios revisados, este autor observó que los padres pasan menos tiempo

involucrados con los hijos; además, que las madres se ocupan más del cuidado y los padres más del juego.

*c) Consecuencias del cambio social asincrónico.*

Hasta ahora, los investigadores y los medios han omitido hablar de las consecuencias negativas que acompañan el cambio asincrónico en la institución social de la paternidad. Una consecuencia es la emergencia de un “estilo híbrido”: el padre *técnicamente presente pero funcionalmente ausente*; es decir, que los padres dediquen más tiempo junto a sus hijos pero sin involucrarse directamente. Otro aspecto a considerar es el incremento en el conflicto marital generado por la asincronía entre las expectativas de la esposa y la conducta paternal, lo cual puede relacionarse incluso con un incremento en la violencia, ya que se ha reportado que la fuente más probable de conflicto entre la pareja es el tema relacionado con los hijos. Adicionalmente, muchos hombres sienten ambivalencia sobre su ejecución como padres. LaRossa (op. cit.) plantea que durante las últimas tres generaciones, se ha incrementado el número de hombres que se sienten ambivalentes o culpables acerca de su ejecución como padres. Debe señalarse que la mayoría de los estudios que hablan de la nueva paternidad se refieren a la clase media profesionista.

En resumen, se pueden sintetizar como consecuencias de la asincronicidad entre la cultura y la conducta de los padres:

- 1) La emergencia de un padre técnicamente presente pero funcionalmente ausente
- 2) Un incremento en el conflicto marital en lo que respecta al cuidado de los hijos
- 3) Un gran número de padres, especialmente de clase media, que sienten ambivalencia y culpa sobre su ejecución como padres, debido a las diferencias entre lo que realmente hacen con los hijos y aquello que otros significativos esperan que hagan.

#### **1.4 Paternidad y Masculinidad/es**

En las últimas décadas, se ha desarrollado un nuevo campo de estudio a nivel mundial que se interesa por el estudio de los hombres y las masculinidades. En buena medida, esto ha sido una respuesta a los retos que el movimiento feminista y el de homosexuales ha planteado hacia las nociones y prácticas tradicionales de la feminidad y masculinidad (Kimmel, 1986). Dado que esta respuesta involucra diferentes campos disciplinarios, la diversidad que podemos encontrar en estos estudios es impresionante; algo semejante a lo que ocurre en el campo de los estudios de las mujeres: desde las ciencias sociales, conductuales, las humanidades hasta las ciencias naturales y biológicas (Kimmel, 1992). Esto pone de manifiesto la característica relacional de los constructos de feminidad y masculinidad. Es decir, no se pueden comprender los cambios que ocurren en uno sin considerar lo que ocurre en el otro a nivel de vida cotidiana.

Un logro importante del movimiento de las mujeres fue el replanteamiento de la relación entre naturaleza y cultura, como un intento de cuestionar la “explicación” de la desigualdad social y política, y avanzar más allá de las hipótesis del determinismo biológico. Es decir, se pretendía dar respuesta a una serie de preguntas de carácter teórico y metodológico derivadas del cuestionamiento a un orden de desigualdad social, en el que las mujeres han llevado la peor parte, y que suponía esta desigualdad como “natural”, “escencializada” e inmutable. Ya para principios de la década de los años setenta, algunas feministas propusieron la *categoría de género*<sup>1</sup> como una herramienta teórico-analítica en el abordaje de esta problemática. Sin embargo, esta categoría no está exenta de ambigüedades: en algunos casos se utiliza para hacer referencia a las mujeres; en otros casos, se emplea en lugar de la palabra sexo; también, puede hacer referencia al prestigio social o a las jerarquías sociales (De Barbieri, 1992).

Pero en el contexto del debate entre la naturaleza y la cultura, adquiere relevancia la conceptualización realizada por Rubín (1975/1996) para describir la opresión de las mujeres en la vida social, a lo que denomina el *sistema de sexo/género* y al cual define como “El conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en el que se satisfacen estas necesidades humanas transformadas” (Rubín, 1986). Siguiendo con esta idea, para De Barbieri (1992), la categoría de género tiene que ver con “los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anatomo-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general al relacionamiento entre las personas”. Para Scott (1986/1996), por su parte, la definición de género reposa en dos enunciados interrelacionados: “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder”.

Por supuesto que éstas no constituyen las únicas aproximaciones a la categoría de género, pero las consignamos porque consideramos que contemplan los elementos básicos del término: a) las diferencias de género no son, como se consideraba anteriormente, producto de la biología, sino que son construcciones culturales realizadas precisamente a partir de las características anatómicas de hombres y mujeres; b) esta construcción de las diferencias pasa por un proceso de simbolización y significación que se desarrolla en el marco de las prácticas e interacciones sociales-institucionales; las cuales prescriben los contenidos ideacionales, afectivos, intelectuales, laborales, familiares o educativos que mujeres y hombres deberán asumir en su vida social; c) las relaciones entre hombres y mujeres, en el contexto de la vida en sociedad, están permeadas por relaciones asimétricas de poder.

Por otra parte, la consideración de la diversidad ha llevado al reconocimiento de la importancia de hablar y pensar en las masculinidades (así, en plural) en oposición a la masculinidad (en singular). Esto supone dar cuenta de la diferenciación psicológica y la diversidad entre los hombres y también tomar en cuenta las interrelaciones recíprocas

---

<sup>1</sup> Para una revisión crítica y problematizadora de los usos diversos por parte de académicas y académicos de este concepto, véase Hawkesworth, (1999). Confundir el género (Confounding gender). Debate Feminista, Año 10, . 20, 3-48.

existentes entre ellos. Al respecto, Middleton (1989) asevera: “No existe uniformidad entre los hombres. La heterogeneidad debe ser reconocida a través de la edad, la clase, la raza, la religión y la visión del mundo. No obstante estas divergencias son en sí mismas reproducidas a través de unidades diferenciales entre los hombres” (citado en Hearn y Collinson, 1994). Este reconocimiento de la intersección de raza, clase y género, sin embargo, pueden llevar el riesgo de la simplificación; por ejemplo, pensar que existe por ejemplo una masculinidad obrera o una masculinidad “chilanga”. Es decir, se requiere adicionalmente analizar las relaciones entre los diferentes tipos de masculinidades.

El constructo de masculinidad hegemónica propuesto por Connell (1995) puede ayudarnos en esta tarea. Para este autor

*El concepto de “hegemonía”, derivado del análisis de Antonio Gramsci de las relaciones de clase, se refiere a la dinámica cultural por la cual un grupo postula y sostiene una posición de liderazgo en la vida social. En cualquier momento dado, una forma de masculinidad es exaltada antes que otras. La masculinidad hegemónica puede ser definida como la configuración de prácticas de género que incorporan la respuesta actualmente aceptada para el problema de la legitimidad del patriarcado, lo cual garantiza (o es tomado como garantía para) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres*

Así, la masculinidad que en algún momento se erige como imperante, puede ser reemplazada por otra, siempre que las condiciones para la defensa del patriarcado cambien. La emergencia de nuevos grupos puede confrontar el actual estado de cosas y construir una nueva hegemonía. Por lo tanto, la hegemonía se presenta como un proceso histórico.

Al analizar las relaciones entre diferentes tipos de masculinidades, Connell (op. Cit.) plantea que en este marco amplio de referencia, existen “relaciones específicas de dominación y *subordinación* entre grupos de hombres” (cursivas mías); una de ellas es la dominación de los hombres heterosexuales sobre los hombres homosexuales, sustentada en una serie de prácticas sociales; esto coloca a los homosexuales en el último plano de una jerarquía entre los hombres, junto a otras masculinidades subordinadas como otros hombres heterosexuales y niños que son “expulsados del círculo de legitimidad”; en general, estos grupos de hombres son asimilados a la femineidad. Sin embargo, continúa nuestro autor, no todos los hombres se adhieren rigurosamente al patrón hegemónico, y en términos numéricos, podrían ser la mayoría. Entonces, se pregunta Connell, si un gran número de hombres no incorporan la masculinidad hegemónica, ¿qué relación guardan con ella? Para responder a esta pregunta, el autor plantea el concepto de *complicidad*, el cual hace referencia a las “masculinidades construidas de manera que obtienen los dividendos patriarcales (la subordinación de las mujeres), sin las tensiones o riesgos de ser las tropas de ataque del patriarcado” Es decir, no es necesario para algunos hombres representar al extremo el estereotipo del “macho”; basta con no criticarlo o confrontarlo (de ahí la complicidad).

Un concepto que puede complementar lo anterior es lo que Pleck, Sonenstein y Ku (1993), sugieren como ideología masculina, la cual refieren como “las creencias acerca de la importancia de que los hombres se adhieran a los estándares definidos culturalmente para la

conducta masculina...”; En su estudio, con 1880 hombres solteros entre los 15 y los 19 años, encontraron que los hombres con actitudes más tradicionales acerca de la masculinidad, tuvieron más parejas sexuales, relaciones emocionales menos íntimas con sus parejas, y creían más firmemente que las relaciones entre hombres y mujeres son de adversarios. Además, reportaron menor uso del condón, creían menos en la responsabilidad masculina para prevenir el embarazo, y pensaban que los embarazos fortalecen la masculinidad. Esto nos indica que para el caso de la muestra de este estudio, existen *otros hombres* (con actitudes menos tradicionales) que toman distancia ideológica respecto a la masculinidad hegemónica.

¿Qué imagen nos queda entonces de la masculinidad? En primer lugar, que no es un constructo unitario; pensar que los hombres puedan ser identificados o nombrados a partir de un mismo concepto, es hacer reducción de la diversidad inherente entre ellos. En segundo lugar, que esta diferencia intragenérica está marcada por el movimiento; es decir, la masculinidad hegemónica, las masculinidades subordinadas y las cómplices se enmarcan en prácticas relacionadas con situaciones sociales específicas, configurando una estructura cambiante de relaciones entre ellas, que hablan de procesos de transformación. Finalmente, cuando hablamos de masculinidades, debemos considerar además del sistema genérico, otros sistemas como la clase, la ideología, la raza, o el nivel educativo, para apreciar el movimiento hacia afuera (relaciones entre sistemas) y hacia adentro (relaciones entre masculinidades), que permitan dar cuenta de masculinidades específicas.

Ya en el tema que nos ocupa, ¿cómo se interpreta la relación entre las diversas masculinidades y la paternidad? Desde las perspectivas que recién se han comentado, el ejercicio de la paternidad supone una dominación sobre la mujer y los hijos, tanto en el ámbito público como específicamente en el ámbito de la familia, espacio en donde el hombre concentra su poder, cuya legitimidad descansa en los símbolos sociales interiorizados por hombres y mujeres. La familia se convierte desde esta perspectiva, en un espacio de reproducción social de las identidades femenina y masculina; Montesinos (1996) inclusive sugiere que la reproducción del individuo depende en general de la reproducción cotidiana de su identidad genérica, gran parte de la cual se realiza en el ámbito familiar. Sin embargo, existen posturas más críticas que nos alertan sobre un uso reduccionista o estático de los conceptos de *padre* o *paternidad*: por ejemplo, De Kanter (1987, citado en Lupton y Barclay, 1997) comenta que estos conceptos son múltiples más que unitarios, y que cambian de acuerdo con el contexto, tal como ocurre con los conceptos de *madre* o *maternidad*; es decir, que desde su punto de vista, no existe una relación *a priori* e inmutable entre la hombría, la masculinidad, la heterosexualidad (una lesbiana puede ejecutar el rol paterno; por ejemplo al aportar dinero para los hijos e hijas de su pareja) y la paternidad.

### **1.5 La paternidad en el contexto latinoamericano**

Haciendo eco al interés mostrado en otros países por el fenómeno de la paternidad, en el ámbito latinoamericano se ha desarrollado investigación que pretende conocer cómo es que se manifiestan los varones cuando ejercen su paternidad. A continuación, haremos mención a algunos estudios realizados en diferentes naciones de nuestro continente, presentando

primero un breve resumen de cada uno de ellos, y posteriormente identificando las dimensiones más importantes que abordan.

Fuller (2000) realizó un estudio en Perú, con 120 varones entre los 20 y los 55 años, residentes de tres ciudades de aquel país. Como significados asociados a la paternidad, encontró que la mayoría de los varones participantes concordaban en el tema de la responsabilidad, entendida básicamente como aporte económico, como pérdida de la libertad y como la asunción de un vínculo con la madre de los hijos. Por otra parte, también se asocia la paternidad con un rol asociado a la transmisión de saberes hacia hijas e hijos y finalmente, como la perpetuación del linaje o casta. La autora nos comenta que además se observa que aunque algunos varones expresan su deseo de participar más en el cuidado y crianza, son las mujeres quienes llevan a cabo estas tareas, mostrando actitudes más tradicionales. Vale la pena señalar que para este estudio, no se investigaron las prácticas específicas de los padres, sólo se consideran los discursos en su nivel de *deseabilidad* o idealización por parte de los participantes; además, aunque existen indicios de rechazo hacia la imagen tradicional del padre, la autora no considera que esta paternidad haya perdido vigencia en aquel país.

En Colombia, Viveros (2000) reporta datos preliminares de tres investigaciones relacionadas con la masculinidad y la paternidad realizadas entre los años 1996 y 1999. Como principales hallazgos, la autora encuentra que la paternidad para los varones entrevistados, se asocia a la responsabilidad, entendida ésta como fuente de poder en la familia, también, como la posibilidad (por lo menos en el plano discursivo) de equiparar la participación de padres y madres en el cuidado y crianza de los hijos, con el proporcionar a los hijos aquello que como padre no se tuvo, y en menor medida, con la búsqueda de relaciones cercanas por parte de los varones hacia sus hijos. No obstante, la autora nos alerta sobre la consideración de que la paternidad, para los participantes de su estudio, se vive como un evento complejo y contradictorio. Por una parte, resulta complejo porque esta paternidad será experimentada de manera diversa dependiendo de: la edad del padre, su nivel socioeconómico o clase social, su etnicidad, el ciclo de vida de los hijos y también debido a los cambios que ha experimentado la familia en aquel país durante los últimos cuarenta años; por otra parte, coexisten representaciones tradicionales y modernas, de lo que se supone debe ser un padre.

Por su parte, Olavarria (2000) nos reporta que para el caso chileno, ser padre se relaciona por una parte con el modelo hegemónico de masculinidad en el sentido de que otorga derechos: el padre ocupará el lugar de autoridad en la casa ya que es el proveedor; asimismo, este rol paterno reproduce las diferencias de género en la vida familiar, por ejemplo, los padres se relacionarán de manera diferente con hijos e hijas (en el sentido de que se inculcan más con los hijos varones y con las hijas se muestran más distantes); este autor encontró que para algunos hombres, particularmente los más jóvenes, esta forma de ejercer la paternidad está siendo cuestionada, sugiriendo esto ciertos cambios en el Chile de hoy.

En México, de Keijzer (2000) propone una tipología de las formas de ejercer la paternidad, describiendo al padre ausente o fugitivo, que se relaciona con el incremento de la jefatura

de hogar femenina (reporta datos del Instituto de la Mujer y FLACSO, 1995) que implica que de cada cinco hogares en México, uno no contará con la presencia del padre; a su vez, el autor identifica dentro de este tipo a los padres adolescentes, a los padres migrantes (fenómeno con notable impacto en nuestro país), y a los padres divorciados. Otro tipo de paternidad que identifica es el padre tradicional al que caracteriza como primordialmente proveedor y distanciado de los hijos y al que califica como *factor de riesgo* (cursivas del autor, p.224), al estar asociado por ejemplo al tema de la violencia doméstica. Finalmente, de Keijzer comenta sobre los padres con tendencias igualitarias, quienes procuran tener relaciones cercanas con los hijos e hijas, aunque indica que este tipo de padres "... es una especie en construcción en nuestro país...". En general, el autor no proporciona más datos que puedan indicarnos los niveles de prevalencia por tipo de paternidad, o las diferencias individuales, grupales o sociales que puedan explicar esta diversidad.

Otro ejemplo de investigación en México, lo constituye el estudio de Alatorre y Luna (2000), en el cual se pretendió conocer los significados y prácticas asociados a la paternidad en un grupo de mujeres y hombres del Distrito Federal. En términos generales, los autores encuentran que para las y los participantes en su estudio, la paternidad significa principalmente responsabilidad económica de los hijos, fungir como modelo y guía (enseñar lo bueno y lo malo), y ser la autoridad en la familia. En menor medida, se encontró que otros significados asociados a la paternidad son brindar afectos a hijas e hijos, jugar con ellos y proporcionarles diversión. En general, hombres y mujeres consideraron que el trabajo doméstico, es responsabilidad de la mujer.

En Brasil, Filgueiras *et al* (2006) entrevistaron a tres hombres y a tres mujeres (dos parejas vivían juntas al momento del estudio; la otra, estaba separada) para explorar las diversas formas de ejercicio de la paternidad. En sus resultados, encuentran que a pesar de que quienes participaron dicen no identificarse plenamente con la visión dominante que atribuye al hombre el papel de proveedor y protector y a las mujeres la función de cuidadora de los hijos, esto no se corresponde del todo con sus prácticas. Es decir, encuentran que aunque los participantes tienden a manifestar un discurso más igualitario entre las funciones paternas y las maternas, la función de proveedor sigue pensándose más como un atributo masculino y la de cuidado y crianza, más como una atribución de la mujer.

¿Qué comparten los estudios anteriores?

1. En todos los trabajos la paternidad se asocia con el rol de proveedor, lo cual nos indica que esta función sigue siendo muy importante en las muestras participantes
2. En todos los estudios la figura del padre es la autoridad en la familia
3. La mujer se sigue considerando como la responsable del cuidado de los hijos y del trabajo doméstico
4. Los diferentes trabajos sugieren además que existen cuestionamientos a la paternidad tradicional, pero estos no se traducen aún en cambios concretos en todos los hombres participantes. Es decir, aún cuando en los respectivos marcos teóricos de estos trabajos se hace mención al modelo de la nueva paternidad, en ninguno de ellos existe evidencia de los hombres participantes, se comporten de acuerdo al modelo.

5. En los trabajos de Fuller (2000), Olavarria (2000) y Alatorre y Luna (2000), se encuentra además que los padres deben mostrarse afectuosos con sus hijos e hijas, así como son los encargados de formarlos y ser sus guías.
6. Los trabajos de De Keijzer (2000), de Alatorre y Luna (2000) y de Filgueiras (2006) abordan la cuestión del padre ausente, encontrando que algunos de estos hombres, al no convivir con sus hijos, sienten culpa y deseos de convivir más con ellos.

Hasta aquí se han descrito algunos de los temas más relevantes que se encuentran en la literatura sobre paternidad. Como es evidente, estos estudios intentan demostrar con diversos argumentos, la necesidad del padre o de la figura paterna representada por otros hombres y el impacto positivo que tienen en la dinámica familiar. Sin embargo, sabemos también que el padre puede impactar negativamente al núcleo familiar: cuando existen situaciones de violencia intrafamiliar, generalmente es el varón quien la ejerce sobre la esposa e hijos, aunque también hay madres que son violentas con los hijos. Por ejemplo, Lunkenheimer *et al* (2006) reportan que en E.U., el 58% de los padres y el 64% de las madres, utilizan el castigo físico como medida disciplinaria. Por otra parte, el padre también puede abusar sexualmente de hijos e hijas, o bien, estar involucrado en alguna adicción (alcoholismo, por ejemplo) modelando las conductas asociadas a su consumo a hijos e hijas. Puede tratarse también de un padre que no ejerza la violencia física, y no sea abusador, pero que mantenga una disciplina rígida en la familia, dando pocas oportunidades de desarrollo. En todos estos casos, podríamos preguntar por la pertinencia de la presencia paterna, y podríamos concluir que cuando el padre actúa de esta manera, su presencia se convierte en factor de riesgo para la familia. Cuando esto es así, lo mejor será que el padre no esté presente. Así, la importancia de la figura paterna se nos muestra en dos vertientes: con un sentido positivo y uno negativo. Es claro que para la academia y para muchas mujeres e hijos, lo deseable es que el padre se muestre en sus facetas más positivas, pero de no ser así, deberíamos reconsiderar la necesidad de que el padre u otra figura autoritaria estén presentes.

## 2. CINE Y SOCIEDAD

Una preocupación constante de la humanidad, ha sido dejar constancia de su existencia, quizá debido a la certeza de lo efímero de la misma. Para ello, ha utilizado los más diversos medios, desde las pinturas “rupestres” hasta las recientes manifestaciones del *performance* o las *video-instalaciones*. En una diversidad de obras, es posible encontrar indicios de las formas culturales y de organización social que han prevalecido en distintos períodos históricos; por ejemplo, en la arquitectura, la escultura, la escritura, el teatro o la fotografía. En estos productos, advertimos una reflexión sobre la condición humana, un intento de representar aquello que somos. Particularmente, con la invención de la fotografía y posteriormente con el advenimiento del cine, se llegó a pensar que por fin era posible contar con imágenes que captaban “fielmente” la realidad humana.

De acuerdo con Feldman (2002), la imagen en movimiento, las imágenes a tropel, tal como actualmente las encontramos en el cine, datan por lo menos de principios del siglo XIX, con los intentos del francés Nicéforo Niepce, entre otros, por capturar una impresión de una naturaleza muerta en una fotografía. A lo largo de esa centuria, en diversos países (Inglaterra, Bélgica, Austria, Polonia Alemania, Estados Unidos) primero se realizan avances en el perfeccionamiento de las técnicas fotográficas y posteriormente en la búsqueda de poder imprimir “movimiento” a las fotografías, para culminar con Edison y su *Kinetoscopio* (1894) y, por supuesto, con los hermanos Lumière y su *cinematógrafo*. La primera exhibición pública de este invento, fue realizada en el Gran Café, en París, el 28 de diciembre de 1895. La mayoría de los historiadores consideran a ésta como la fecha oficial de nacimiento del cine -de hecho, es el único arte del cual se conoce esto con tal exactitud-. El invento pronto llamó la atención en todo el mundo. En estas primeras presentaciones, de acuerdo con los reportes de la época, se tenía la sensación de que era algo mágico, misterioso, acaso demoníaco: ¿cómo era posible que este aparato pudiera capturar objetos, personas, animales y eventos con tanta similitud a la vida real? El secreto radica en un “defecto” de la visión humana, denominada “persistencia retiniana”, que consiste en que los estímulos luminosos no desaparecen del todo al retirarse el estímulo, quedándose las imágenes en la retina por un quinto de segundo. Al ser expuestas fotografías sucesivas (16 en los inicios, o 24 por segundo actualmente), se tiene la percepción de movimiento.

En realidad, el cine no es la fotografía de la realidad en movimiento, sino una “*puesta en escena fotográfica*” (Gubern, 1978, p.12). La puesta en escena podemos entenderla, según este mismo autor, como “una organización unitaria de elementos físicos ubicados ante el objetivo de la cámara y que se transmutarán en signos inscritos en la pantalla o en la banda sonora” (ídem). Muy acorde con este punto de vista, Sorlin (1977/1985) apunta: “*Un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros), y después una redistribución[...]*” (p.170). Así, esta forma de definir al cine nos conduce al papel fundamental que el director y las otras personas que intervienen en la creación de las películas (productores, guionistas, actores y actrices, sonidistas, maquillistas, etc.) tienen en cuanto a dirigir nuestra atención sobre ciertos aspectos de “la realidad filmada”, y no sobre otros. En este sentido, podemos afirmar sus capacidades *creadoras* de la realidad representada. Pero además, esto nos coloca entre los conceptos de

representación y re-creación de la realidad. En el primer caso, se trataría de “ver a mostrar” algo ya existente por medios mecánicos; en el segundo, de mostrar una interpretación personal (la del director) de esto a través de los mismos medios. ¿Cuáles son los medios por los cuales el cine “transforma” la realidad? Siguiendo a Feldman (2002), en su análisis de la unidad fotográfica mínima de la película, el *fotograma*, podemos señalar:

- a) Los elementos espaciales. Los diferentes tipos de negativo pueden alterar la realidad captada en cuanto a los colores, por ejemplo. Los lentes u objetivos utilizados modifican las perspectivas y las proporciones de los objetos. El cuadro recorta la porción de realidad que verá el espectador. La iluminación dará un tono particular a lo filmado. La tridimensionalidad de los objetos se pierde en el plano del fotograma, en esto interviene también el ángulo en que se filma.
  
- b) Los elementos temporales. Mecánicamente, se pueden hacer más lentas o más rápidas la sucesión de imágenes (“cámara lenta”, *ralento*; “cámara rápida” *aceleración*). Por otra parte, el montaje obliga al espectador a “darle continuidad” a las acciones que en los fotogramas no la tienen: por ejemplo, si en una primera toma observamos que un personaje está en la cocina de su casa y en la siguiente lo vemos “arrancando” su automóvil, suponemos que realizó el trayecto de la cocina a su vehículo; adicionalmente, el montaje puede alterar las nociones de presente, pasado y futuro, siendo en algunos casos posible “reconstruir” cronológicamente lo narrado en la película hasta que se haya visto por completo.

## **2.1 El cine: entre la taquilla y el espíritu.**

Actualmente, para realizar una película, se requieren grandes sumas de dinero, por lo que se acude a los productores y a los grandes estudios para su financiamiento; éstos, por lo general imponen una serie de limitaciones al director, porque piensan, ante todo, en recuperar su inversión. Esto podemos advertirlo más fácilmente en el caso de Hollywood, cuya producción anual es impresionante comparada con el resto de las cinematografías mundiales; pero la abrumadora mayoría de los filmes que se producen ahí, son películas pensadas exclusivamente para ganar millones de dólares con su exhibición. Se trata de un cine elemental, sin mayores pretensiones artísticas. Sin embargo, en esta misma cinematografía, la norteamericana, podemos encontrar algunos directores que filman al margen de los grandes estudios, con presupuestos mucho menores y con una obra muy personal: Allen, Altman, Jarmusch, Coppola, Scorsesse. Parece que esta dicotomía acompaña al cine desde sus inicios. En efecto, podemos seguir a De la Colina (1972/1997), en su descripción de los intereses de los hermanos Lumière y los de Meliés. Mientras que para los primeros lo importante fue tratar de representar alguna porción de la realidad - y yo añado que al mismo tiempo tratar de vender su portentoso invento-, para el segundo, el cine fue fundamentalmente un medio para transformar esa realidad. Aumont *et al.* (1985) por ejemplo, plantean que siempre han existido estas oposiciones “*encarnadas en dos tipos de cineastas: André Bazán les ha caracterizado en un célebre texto(<<L’eution du langage cinématographique>>) como <<los que creen en la imagen>> y los que creen en la realidad>>, dicho de otra manera, los que hacen de la representación un fin (artístico,*

*expresivo) en sí mismo y los que la subordinan a la restitución lo más fiel posible de una supuesta verdad, o de una esencia, de lo real” (p.45). ¿Cómo llega Hollywood a convertirse en la gran empresa productora de una cantidad impresionante de películas que exporta a todo el mundo? Siguiendo a Gomezjara y De Dios (1973), nos enteramos de que justo desde 1897, en Norteamérica “aparece la Internacional Film Company de Tomás Alva Edison, monopolizando las patentes para la filmación. Diez años después ha creado el primer trust filmico internacional, el Motion Pictures Parents Co., para imponer una disciplina monopolística en el anárquico mercado cinematográfico. Los afiliados deberán pagar a Edison regalías para producir, distribuir y/o exhibir películas, bajo la amenaza de fuertes penas judiciales (p.28). Sin embargo, un grupo de cineastas independientes buscan otras opciones y se instalan en la ciudad de Los Ángeles, terminando con aquel monopolio. Allí, fundan diversas compañías, entre las que destacan: Universal, Fox, Warner Brothers, Mtro-Goldwin-Mayer y Paramount. Para realizar sus películas, buscan financiamiento de banqueros neoyorquinos, logrando consolidar sus empresas. En términos generales, de acuerdo a estos autores, “Lo que interesa de los filmes definitivamente es su ganancia y no sus valores humanos o artísticos. Los Diez Mandamientos de De Mille cuesta 13.5 millones de dólares y Ben Hur, de Wyle, 11 millones” (p.31). Podemos añadir que en este tipo de filmes, generalmente, tampoco interesa la fidelidad a los hechos históricos. Cerramos este apartado señalando que a pesar de la aplastante omnipresencia del cine comercial norteamericano, en diferentes cinematografías del mundo existen realizadores (realmente minoritarios) que continúan trabajando en sus filmes bajo un enfoque más artístico, menos orientado al mercado, aunque ello suponga pasar por muchísimas limitaciones (las principales, de carácter económico obviamente, pero también para la distribución de sus obras); quizá la apuesta de ellos es formar a muchos ciudadanos que *crean en la imagen*.*

## 2.2 Cine y Sociología

Desde nuestro punto de vista, el cine ha sido, junto con la música (fundamentalmente el rock), el fenómeno cultural y artístico más importante del siglo XX y seguramente lo seguirán siendo en el siglo que corre. Baste considerar por ejemplo, el éxito a nivel mundial de filmes recientes como “El señor de los anillos” (Peter Jackson, 2001, 2002, y 2003) o “Harry Potter” (diversos directores, 2001, 2002, 2004, 2005 y 2007). Estas películas han sido vistas por millones de personas, de diferentes edades. Lo anterior supone un impacto en términos de audiencias (la gente asistiendo masivamente a los salas cinematográficas) y económico (la recaudación millonaria en taquillas, más la venta de las películas en versión DVD) que sobrepasa a cualquier otra manifestación sociocultural, quizá solo igualada por los espectáculos deportivos. A pesar de lo anterior, las ciencias sociales le han dedicado muy poca atención dentro de sus intereses analíticos. En realidad, quienes más han tratado de elaborar y sistematizar enfoques han sido los sociólogos. Por ejemplo, en nuestro país Gomezjara y De Dios (1973), abordan esta tarea centrándose en lo que consideran las funciones sociales del cine. Muy influidos por la teoría marxista imperante en la época, identifican entre otras, las siguientes: el *cine como industria*, toda vez que el film pasa por las fases de producción, distribución y venta, como cualquier otra mercancía; el *cine como educación*, pues a través de éste es posible mostrar patrones de conducta, resaltar ciertos valores, mostrar costumbres propias y ajenas a nuestra cultura a los espectadores; también

los autores nos indican que el cine es un *formador de estereotipos*, en la medida que nos puede presentar personajes altamente esquematizados; como la representación de las minorías en el cine hollywoodense, también, comentan al *cine como arte*, en la medida que pretende reflejar la realidad social por medio imágenes altamente plásticas. Otras funciones que reconocen los autores, como la de *expresión de la lucha de clases*, o la de *concientizador*, precisamente por el filtro de la teoría marxista, no parecen sostenerse tanto actualmente; es decir, el cine no necesariamente es un reflejo de la lucha de clases ni tampoco necesariamente sirve para efectos concientizadores en la población. Finalmente, comentamos dos funciones más que estos autores indican y que están altamente relacionadas: el cine como *ocio* y como *evasión psicológica*. En el primer caso, podemos ver que se define al ocio en relación con el mundo del trabajo en términos de la posibilidad de pasar tiempo con la familia y en actividades recreativas. Aquí, de acuerdo a los autores, el ocio ha sido visto como enajenante o como posibilitador de actividades creativas y humanizadoras, dependiendo de los fines con que se asista al cine. Finalmente, en su función de escape de la realidad, el cine puede mostrar una visión distorsionada de la misma, aumentando la enajenación, o utilizando la fantasía y los sueños, influir para que tengamos una percepción más optimista de nuestro entorno. Vale la pena recordar lo que la antropóloga Hortense Powdermarker (1955, citada por los autores) ha escrito:

*Uno puede evadirse acogiéndose a un mundo imaginario y retornar del mismo reconfortado y con un nuevo sentido de comprensión. Estas experiencias limitadas pueden dar paso a otras más amplias a través del cine, pero también puede uno evadirse hacia un sentimentalismo dulzón o hacia fantasías que exageren los temores existentes. El cine provee al mundo de fantasías o ensueños ya hechos; el problema consiste entonces en saber si son productivos o improductivos, si el público se enriquece o se empobrece psicológica y socialmente (p.124)*

Pierre Sorlin (1977/1985) aborda igualmente un estudio sociológico del cine. Funda su análisis en los conceptos de ideología y mentalidades. Define a la ideología como “*el conjunto de los medios y de las manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones*” (p.21). Dentro de esta definición ubica al cine, como una expresión ideológica más en el seno de la sociedad. Por otra parte, el término mentalidades designa “*los instrumentos de intercambio que no son estrictamente materiales (aún cuando la distinción a veces sea difícil), la definición del espacio social y las reglas de traslación en el interior de ese espacio*” (p16); añade que el concepto de *representación*, hace referencia al aspecto fundamentalmente visual, a las imágenes contenidas en las mentalidades; más adelante describe a las mentalidades como “*la manera en que los individuos o los grupos estructuran el mundo de tal modo que encuentren allí su lugar y puedan dirigirse a él*” (p.21). De acuerdo con este autor, la ideología opera sobre la sociedad tratando de justificar un conjunto de creencias y valores, sobre todo los de la clase dominante, y las mentalidades serán diversas, según los grupos sociales que existan. Es decir, aunque los filmes estén dirigidos a todos los grupos de una sociedad, cada uno de ellos lo puede interpretar de manera específica. Particularmente, a Sorlin le interesa la relación del cine con la ideología en el sentido de que la representación cinematográfica intenta perpetuar la ideología imperante. Para documentar su interés, realiza un análisis de seis películas italianas realizadas en un periodo de doce años: *El*

*bandido, 1946; Ladrones de bicicletas, 1948; Atchung bandits!, 1951; Viaje en Italia, 1953; La strada, 1954 y El grito, 1957.* El centro técnico de su trabajo descansa en lo que Sorlin denomina la *construcción* del film, que hace referencia a “*el conjunto de las operaciones que se relacionan con el material filmico, es decir, la toma de vistas, el montaje, la sonorización*” (p.186). En síntesis, implica el análisis de cada una de las secuencias del film. Sin entrar en detalle de lo analizado por el autor, destacamos tres puntos con los cuales se resumen lo encontrado: a) se aprecia lo visible y lo no visible (los filmes muestran ciertos aspectos de la realidad y no muestran otros); b) se identifican temas que sin ser el aspecto más importante de la narrativa, se repiten de un filme a otro (en el caso de las películas analizadas, Sorlin nos dice que un tema recurrente en todas ellas, es el de la relación de pareja; por otra parte, cuatro de ellas, se desarrollan en la ciudad;) y c) se identifican el tipo de relaciones sociales, las formas que éstas adoptan.

Un ejemplo de análisis cinematográfico orientado a describir las representaciones sobre un país y su cultura, es el que realiza Amancio (2007). El autor intenta conocer las imágenes que sobre Brasil, muestran un conjunto bastante amplio de filmes extranjeros<sup>1</sup>, realizados a lo largo del siglo XX. Partiendo de la idea de que el cine puede contener imágenes estereotipadas, y superficiales, simplificadoras de lo que implica la realidad de ese país y de los brasileños, el autor propone una tipología de cuatro rubros a partir de los cuales agrupa las películas analizadas. El primero de ellos, que denomina *El viajero* hace alusión a la tipología más frecuente en los filmes: la imagen del extranjero que se traslada al Brasil; el segundo, se refiere a aquellos personajes que son *deportados* de su país de origen o que salen huyendo del mismo por haber cometido una fechoría; el tercero denota al brasileño *inmigrante o exiliado* y finalmente un cuarto rubro que de acuerdo con el autor, integra los tres anteriores y que denomina *proyección utópica*, el cual hace referencia a la “generosidad de la flora, de la fauna y de los nativos”, que proyecta fantasías idílicas durante varias generaciones. Amancio encuentra que las imágenes y temas recurrentes en los filmes, tienen que ver con la sensualidad de la mujer (generalmente una mulata), el exotismo y colorido de los paisajes (reales o de escenografía), la música de samba, bossa nova y el carnaval, el establecimiento de Rio de Janeiro como el espacio más moderno del país y como destino turístico por excelencia, y la población mestiza, feliz e inocente. El autor concluye que “en la ficción sobre Brasil, como vimos, prevalece una cierta canalización de modelos preconstruidos y una superficialidad con relación a un numeroso catálogo de situaciones dramáticas originales” (p.160).

### 2.3 Cine y Psicología

El nacimiento de la experiencia cinematográfica, obligó a los seres humanos a modificar las capacidades de percepción e interpretación de este fenómeno. Por ejemplo, Marx (citado en Balász, 1978, p.28) ha escrito “*El objeto artístico – como cualquier otro producto – crea un público sensible al arte, un público que sabe gozar de la belleza. La producción no crea pues únicamente un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto*”. En este sentido, podemos considerar que la relación entre lo objetivo (el film, la obra) y lo

---

<sup>1</sup> Amancio nos dice que para su tesis doctoral realizada en 1998, utilizó alrededor de 200 películas, las cuales ha venido actualizando en distintas publicaciones.

subjetivo (la *experiencia estética*, la interpretación de la obra), conlleva la producción de una nueva sensibilidad y de una variedad de nuevas herramientas cognoscitivas. Podemos señalar que el cine, aún antes que la televisión, ha contribuido enormemente al desarrollo de lo que actualmente denominamos Cultura Visual (Balász) o Cultura de las Imágenes. Simone (2002), por ejemplo, analiza el impacto de esta cultura en los últimos treinta años, sobre las capacidades de pensamiento de los seres humanos. Plantea que la invención de la escritura y posteriormente de la imprenta, posibilitó que la humanidad desarrollara lo que él denomina “*visión alfabética*”, la cual alude a la capacidad para leer textos impresos, y que supone habilidades secuenciales, analíticas, jerárquicas y lineales; actualmente, por el impacto de los medios (principalmente la televisión e internet), aquella va siendo desplazada por una “*visión no alfabética*”, la cual estará relacionada con lo holístico, lo simultáneo, lo no jerárquico y no lineal, que es más propio del mundo de las imágenes. El canal perceptivo es el mismo – la visión –, pero las habilidades para una u otra lectura son diferentes. El mismo autor señala que en términos generales, en estos tiempos es más “fácil” leer imágenes que libros.

Un trabajo importante realizado en nuestro país que documenta las posibles relaciones entre la psicología y el cine, es el de Torreblanca (1994). Un eje de análisis, de acuerdo con el autor, es el de aquellos psicólogos interesados por el fenómeno cinematográfico. Entre ellos, encuentra autores como Henry Wallon<sup>2</sup>, quien se interesaba por la elaboración de películas educativas que consideraran el desarrollo cognoscitivo del niño; Albert Bandura et al.<sup>3</sup>, diseñaron experimentos en los que ilustraron la mejoría del aprendizaje social al utilizar filmes y programas televisivos; Skinner<sup>4</sup>, por su parte, mostraba cierta reticencia hacia el uso del cine con fines educativos, sobre todo argumentando que al ver una película, no se reforzaban necesariamente cada una de las secuencias del mismo; Gesell<sup>5</sup>, a su vez, relacionaba la edad de los niños y su correspondiente nivel del desarrollo: por ejemplo, consideraba que para conocer el grado de madurez del niño y el adolescente, se deben considerar diferentes áreas; en la denominada “*actividades e intereses*”, relacionada con lo que los niños hacen fuera de casa, incluye precisamente el asistir al cine, es decir, el grado de desarrollo alcanzado por el niño o el adolescente determina el tipo de interés que pueden mostrar por este espectáculo. En el psicoanálisis, Torreblanca identifica a Sachs y Abraham, quienes proporcionaron el caso que sirvió al director Wilhem Pabst para dirigir en 1926, el filme *Secretos de un alma* en el cual se trata de ilustrar el proceso terapéutico realizado con el paciente; también, en la vertiente psicoanalítica, el autor cita a Lacan, quien utilizaba con sus alumnos, el film *Él*, (Luis Buñuel, 1953). En México, nos narra el autor, se encuentra el caso de José Gómez Robleda, quien estudió los temas preferidos por población mexicana respecto al cine, encontrando en los tres primeros lugares, los siguientes: la sexualidad y el erotismo, la vida místico religiosa y la vida imaginativa.

---

<sup>2</sup> El trabajo citado es “El niño y el cine” publicado originalmente en *Revue Internationale de Filmologie*, num.2, París, 1951. En lo que sigue, indicamos las obras referenciadas por Torreblanca, algunas a su vez, fueron leídas por el autor en otros trabajos. Para mayor precisión, véase Torreblanca Navarro, Omar (1994). *Cine y Psicología. El fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica*. México: CONACULTA-IMCINE

<sup>3</sup> En este caso, se trata del texto de Bandura y Walters (1963), *Social Learning and Personality*, New York, Rinehart and Winston.

<sup>4</sup> B.F. Skinner (1973). *Tecnología de la enseñanza*. Barcelona: Labor.

<sup>5</sup> Gesell et al. (1971). *El adolescente de 10 a 16 años*. Buenos Aires: Paidós.

Otro eje de análisis empleado por Torreblanca, es el uso del cine que han hecho los psicólogos para resolver algunas necesidades propias. Por ejemplo, los psicólogos se han servido de los filmes para realizar su trabajo terapéutico; algunos de ellos son Moreno, Greenberg y Fulchignoni. Otro uso dado al cine es la propaganda, que tiene como finalidad la manipulación psicológica, el cambio de actitudes o la obediencia ciega en la población a la cual dirigen sus mensajes; como ejemplo, se tiene el cine realizado durante el régimen nazi en Alemania, o la forma en que los norteamericanos utilizaron el cine en la guerra de Vietnam. Otra forma de utilizar el cine, la encuentra el autor en la psicología educativa, donde se ha utilizado la técnica denominada *Image-Sound Skimming* (Lacey, 1972; citado por Torreblanca) diseñada para que el maestro despierte en los espectadores, la necesidad de analizar sus propios sentimientos y pensamientos y los de los demás, a partir de la discusión de la película recién vista. Finalmente, nos informa Torreblanca, el cine también ha sido utilizado para la investigación psicológica. Como ejemplo cita el estudio del psicoanalista George Devereux, quien comparó las reacciones de un grupo de antropólogos y de un grupo de psicoanalistas y psiquiatras ante un filme que presentaba los ritos de circuncisión y subincisión en aborígenes australianos; encontró que el segundo grupo se mostró más ansioso que el primero ante la película.

Un tercer eje analítico utilizado por Torreblanca es el del interés del cine por la psicología. Por ejemplo, aquellos trabajos en los que el tema central de los filmes son los trastornos mentales de un personaje o un grupo de ellos. Algunos de los temas de estos filmes son “*los psiquiatras, la esquizofrenia, la histeria, las obsesiones, la depresión, el alcoholismo, la drogadicción y la homosexualidad*” (p.26).

En nuestro país, un ejemplo de empleo del cine en el trabajo terapéutico, es el que realiza Salín (2005); con formación psiquiátrica, el autor propone la cineterapia, a la cual define como “*un tipo de ayuda terapéutica con la cual, el paciente junto con el terapeuta desarrollarán una discusión, que lleve a aclarar, reforzar, ejemplificar, algunos aspectos del proceso terapéutico*” (p.12). Esto implica por parte del profesional de la salud, el contar con un listado de películas que pueda recomendar a sus pacientes (dependiendo del caso) y pedirle al paciente que observe detenidamente a algún personaje o grupo de ellos, tomando nota de cómo se comportan en la película; también, se les pide que anoten los propios sentimientos y pensamientos al ver el film, si se sienten identificados con el personaje, y que relacionen la problemática del personaje con la propia. Todo este material será discutido posteriormente con el terapeuta.

Desde la psicología social, Jarvie (1979) analiza el tipo de impacto que los filmes pueden tener sobre las personas. El autor parte de la idea de que durante mucho tiempo, las películas fueron consideradas en Norteamérica como un simple pasatiempo popular sin trascendencia social; o bien, para algunos pensadores se trataba de una influencia negativa. Asumiendo que el cine por lo menos incide en tres temas<sup>6</sup> característicos de la psicología social, la *socialización* (la medida que el cine presenta valores, normas, formas de actuar),

---

<sup>6</sup> Jarvie, que no es psicólogo social de formación, retoma estos temas del libro de Roger Brown (1965), *Social Psychology*, refiriéndose a su fuente como “un libro de texto estándar” (p.15). Como sabemos, actualmente no podríamos considerar como estándar dicho libro.

la *formación de la personalidad* (cómo afectan los grupos representados en las películas el desarrollo individual) y el *comportamiento colectivo* (todo aquello que hacemos cuando vamos al cine, además de ver los filmes) y que a su vez, estos temas pueden quedar implícitos en el proceso de la *influencia*, revisa alguna literatura de ambas posiciones (influencia positiva vs. negativa) encontrando por ejemplo, autores como Poffenberger (1921) o Kracahuer (1947) que postulan una influencia definitivamente negativa del cine en la sociedad; por otra parte, cita autores como Hugo Mustenberg (1916) y Gans (1961) que presentan argumentos más positivos acerca del cine. Otros autores, Katz y Lazarsfeld (1955) postulan que la influencia del cine no es directa sobre los espectadores, y que se encuentra mediada por otras personas, fundamentalmente la familia, amigos o compañeros de trabajo:

*El ir al cine, como hemos visto, no es una actividad solitaria; la gente va al cine en grupos. El flujo de influencia en esta esfera, pensamos, tiene lugar mayormente dentro de estos grupos de asistentes al cine, los cuales generalmente están formados por gente de la misma edad (citados en Jarvie, p.47)*

El autor toma partido evidentemente por una teoría de la influencia como la que se acaba de mencionar; es decir, el cine influye efectivamente en sus públicos, pero el tipo de influencia dependerá de factores sociales como los grupos con quienes se asiste al cine, el tipo de actividades que ahí se realicen, la publicidad asociada a las películas, el tema tratado y la forma en que es presentado, las críticas relacionadas y el sistema de creencias de las personas. Con respecto a si las películas son buenas o malas, lo citamos: “*En la extensión en que son imaginativas, interesantes o críticas, son buenas; en la extensión en que carecen de imaginación, amenidad o crítica, considero que son malas*” (p. 77).

Otro tema de interés para Jarvie, es el de la relación entre el cine y la medida en que éste puede convertirse en un instrumento crítico de la sociedad y así, auspiciar ciertos cambios en ella. Para documentar su tesis, el autor analiza una serie de filmes norteamericanos de mediados de los años sesenta hasta mediados de los años setenta, específicamente relacionados con el matrimonio. De acuerdo con el autor, en décadas anteriores en aquel país, la representación del matrimonio en las películas, implicaba la idealización de la mujer, una unión duradera entre una pareja enamorada así como la “*institución básica*” socialmente hablando. Cuando se presentaban matrimonios con conflictos, el desenlace generalmente consistía en la resolución de los mismos. Del conjunto de películas analizadas<sup>7</sup>, se destacan los siguientes temas: el adulterio masculino o femenino (con intercambio de parejas incluido); el aburrimiento y el cansancio en la pareja que puede devenir en odio, violencia o dependencia; el matrimonio como una trampa de la cual deben huir los hombres; el divorcio; la representación de la mujer como alguien insaciable; el abandono del hogar por parte de la esposa; el amor como algo efímero; los problemas con los hijos. De acuerdo con el autor, estas cintas reflejan un cambio en las actitudes y una

---

<sup>7</sup> ¿Quién teme a Virginia Wolf? (1960); Guía para el hombre casado (1967); Divorcio estilo americano (1967); La vida secreta de una esposa americana (1968); Una pareja extraña(1968); Bob y Carol y Ted y Alice (1969); Final Feliz (1970); Joe (1970); Amo a mi esposa (1970); Diario de una esposa loca (1970); Conocimiento Carnal (1971); Buenos amigos (1972); Deseos de verano, sueños de invierno (1973).

crítica importante en relación con el matrimonio, señalando que indirectamente, pudieron contribuir en las modificaciones de la sociedad norteamericana hacia esa institución.

## 2. 4 La paternidad representada en el cine

No hay muchos análisis de representaciones en los medios acerca de la paternidad. De acuerdo a Lupton y Barclay (1997), en la televisión, se pueden encontrar algunos modelos: la paternidad no representa ningún atractivo y debe ser evitada (*Seinfeld*, E.U. 1990-1998; *Friends*, E.U. 1994-2004); la serie *The Nanny* E.U. 1993-1999 presenta al padre realizando fundamentalmente su trabajo y dejando la educación de los hijos en la nana; por otra parte, en el programa *The Cosby Show* E.U. 1984-1992, podemos encontrar una representación de un padre afectivo, además de color negro, contrastando con los reportes académicos en donde generalmente se les presenta de manera negativa. En un tono semejante, en nuestro país podemos encontrar la serie *Papá Soltero* (1986), en la cual se presentaba al actor César Costa haciendo el papel de un padre que criaba a sus hijos él solo, mostrando una cercanía emocional entre padre e hijos<sup>8</sup>.

En el cine, nos indican Lupton y Barclay (1997), parece haber un movimiento hacia el modelo de la nueva paternidad; hasta los 70's predominaba el tipo "duro" al estilo de Sylvestre Stallone o Bruce Willis; sin embargo, en los 20's y 30's, según estas autoras, ya existían filmes que presentaban a los hombres como esposos y padres amantes, mostrando abiertamente emociones hacia sus hijos.

También, existe una fuerte tendencia hacia abordar la paternidad en términos de comedia: *3 hommes et un couffin* (Coline Serreau, 1985), *Father Hood* (Darel Roodt, 1993), "*Mrs Doubtfire*" (Chris Columbus, 1993); ocasionalmente se trata el asunto con seriedad, como en el film *Kramer contra Kramer* (Robert Benton, 1979); una implicación es que en estos filmes los hombres son presentados como abandonados por la esposa o quedándose con los hijos por accidente, pero no como una elección; otra implicación es que estos padres son de clase media y blancos.

A continuación mencionamos algunos ejemplos recientes de análisis cinematográfico, centrado en la paternidad. Farley (2001) se interesa por la representación de los hombres como padres en el cine de Irlanda. Dadas las condiciones políticas de dicho país<sup>9</sup>, la autora nos indica que la mayoría de las imágenes sobre los hombres se relaciona con la violencia como una herencia que se trasmite de una generación a otra; en general, nos dice, se encuentra que la figura paterna en filmes que abordan este tema, sirve para que los hijos se enrolen en el ERI (Ejército Republicano Irlandés), aunque al propio padre se le represente ausente del hogar, o cuando se les representa presentes, son incapaces de proveer modelos

---

<sup>8</sup> Llama la atención en nuestro contexto, una de las series televisivas que mayor éxito ha tenido, no sólo en México sino en toda Latinoamérica: *El chavo del ocho* (Roberto Bolaños, 1971-1978). Como sabemos, el personaje principal es un niño que vive dentro de un barril y los episodios narran sus peripecias y sus relaciones y con los diferentes personajes de una vecindad. El asunto a considerar es que no tiene padre ni madre, y a nadie parece importar este hecho.

<sup>9</sup> Farley se centra en el periodo de lo que se conoce como *The Troubles*, un periodo que va de 1968 a 1998 de fuertes actos violentos en el norte de Irlanda, protagonizados por la comunidad nacionalista, fundamentalmente católica (minoritaria) y elementos de la comunidad protestante (mayoritaria).

no violentos para sus hijos e hijas. Sin embargo, de acuerdo con Farley, en los filmes más recientes que analiza (*In the name of the father*, 1993; *Nothing personal*, 1995; *The boxer*, 1997 y *Resurrection man*, 1998), se encuentran personajes que implican una paternidad no tan centrada en la violencia y más orientados hacia la familia y la paternidad. Esto implica que los padres representados tienen otras formas de vincularse a su esposa e hijos, por ejemplo a través de la afectividad o como autoridad moral, al fungir como protectores de su esposa e hijos, o tratar de negociar los conflictos apelando a la razón. De acuerdo con la autora, estos cambios pueden explicarse por el contexto social más amplio en el que fueron filmados; es decir, a partir de la década de los años 90, se inicia el proceso de pacificación de la zona en conflicto, lo cual ha influenciado la representación de los padres en estos filmes.

Bentley (2002) analiza el film *El Piano* (Jane Campion, 1993). La historia está centrada en Ada, una mujer que es enviada de Escocia a Nueva Zelanda, por su padre, quien hace un arreglo matrimonial con Stewart, un rico hacendado; sin embargo, dicho matrimonio no funciona bien, sobre todo por las diferencias entre Stewart y Ada. El autor parte de la idea (siguiendo a Foucault) de que el filme explora a “*la familia como un discurso, como formación discursiva*” (p.47), y se ocupa de examinar las relaciones que establecen los distintos personajes de la película. Particularmente, muestra cómo el padre de Ada, sin estar representado físicamente en la mayor parte del filme, “*es uno de los personajes más presentes, y uno de los más poderosos*” (p.47). De acuerdo con Bentley, el padre de Ada ha ejercido control sobre ella incluso antes de arreglar el matrimonio, lo cual, según el autor, puede advertirse en el hecho de que ella no habla la mayor parte de la película; en ese sentido, su padre la ve como “*un objeto sexual, una posesión que puede ser intercambiada*” (p.47). El destino de Ada, al final de este filme, es recuperar su propia voz, abandonando a Stewart, regresando a Escocia y viviendo con su pequeña hija Flora.

Hargreaves (2000) analiza a través de dos filmes, *Vivre au Paradis* (1999) y *Le Gone du Chaba* (1998) los cambios en las representaciones de los padres en el cine francés que aborda la vida de los inmigrantes del norte de África, y su vida en Francia. El autor nos comenta que en películas similares producidas anteriormente, la figura del padre era marginal o definitivamente ausente. En las películas en cuestión, los padres son mostrados con una preocupación central por su familia, como trabajadores, pobres, enfrentando muchos sufrimientos y limitaciones; es precisamente esta lucha por conseguir mejores condiciones de vida para su familia, lo que de acuerdo con el autor permite a las audiencias de dichas películas (sobre todo a las mayoría de origen francés) tener más empatía con estos padres y dejar de ver a las minorías como peligrosas o amenazantes.

Nilsson (2000) ilustra cómo el filme *The field of dreams* (1989) representa al mismo tiempo, dos fenómenos relacionados de la década de los 80's en E.U.: la creciente percepción de una crisis de la masculinidad y el cambio que sufrieron aquellos que siendo adolescentes en la década de los 60's, pasaron de ser rebeldes, idealistas y participar del movimiento contracultural, hasta llegar a ser padres desilusionados y conservadores dos décadas después. Para contextualizar su análisis, Nilsson comenta que la década de los años 80, ha sido considerada por algunos analistas como una era de “*utopismo de derecha, escapismo, un deseo de reescribir la historia, un interés en los padres y el patriarcado y*

*soluciones mágicas para dilemas históricos y políticos*” (p. 53). Precisamente, el personaje principal de la película, Ray, se encuentra en una crisis existencial, sin saber hacia dónde dirigir su vida; es blanco, educado, de clase media, heterosexual, y casi al principio de la película, le dice a su esposa: “*Tengo 36 años, tengo una esposa, un hijo, una hipoteca y estoy aterrado de convertirme en mi padre*” (citado en la p. 63). Justamente sus miedos desaparecen cuando empieza a oír voces que le dicen que construya un campo de béisbol (el campo de los sueños del título) a través del cual Ray encontrará una solución mágica para sus problemas, incluyendo un reencuentro con su padre (el cual ha muerto), con el cual juega dicho deporte. El autor subraya cómo esta narrativa, aunque plantea problemas reales de Norteamérica (por ejemplo, las ansiedades de los hombres ante la percepción de una crisis de identidad, y la conformación del Movimiento de los Hombres subsiguiente) no es congruente con la solución mágica que para esos problemas se plantea.

## **2.5 La sociedad como representación**

Un enfoque teórico injustamente olvidado en la psicología y social y en la sociología, es el del Ervin Goffman, quien de acuerdo con Munné (1989), “*es una mezcla de microsociólogo, psicólogo social, etnólogo y etólogo*” (p.291). Fernández (2003) nos comenta que quizá este olvido se explique debido a que la obra de este pensador se vio opacada por las ideas de otro teórico muy influyente, Talcott Parsons, y su propuesta funcionalista. Otra explicación posible, habla de la originalidad de su pensamiento, lo que hace difícil encuadrarla en las corrientes principales de aquellas disciplinas (Alvaro y Garrido, 2003; Munné, 1989). ¿En qué consiste entonces este planteamiento? Fundamentalmente, se trata de lo que se conoce como “*enfoque dramático*” o “*perspectiva dramática*”, desarrollado por el autor principalmente en su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959/2004), y continuado en obras posteriores. En este texto, Goffman aplica la metáfora de la representación teatral para el análisis de la interacción cara a cara en diversas situaciones de la vida social. Es decir, interpreta la actividad humana como un gran escenario, en el que nos esforzamos por actuar nuestros papeles lo mejor posible. De acuerdo con Alvaro y Garrido, 2003, “*en La presentación de la persona en la vida cotidiana encontramos todos los elementos dramáticos necesarios para el manejo escénico de impresiones. Actores, audiencia, guión, ensayos, actuaciones, etc. Son conceptos utilizados en diferentes momentos de su estudio*”. (p. 298).

En lo que sigue, desarrollamos una propuesta para aplicar este enfoque al análisis de la obra cinematográfica, dadas las evidentes similitudes existentes entre ambos. El cine, como otras expresiones artísticas (el teatro, la ópera) evidentemente utiliza elementos dramáticos en su realización, si por esto entendemos que muestra acciones por parte de actores y diálogos de los mismos. El resultado, como sabemos, es una historia contada con su muy particular narrativa. Pero ¿qué sucede antes de que los públicos puedan disfrutar de estas historias en la pantalla? Si aplicamos algunos conceptos de la perspectiva dramática, podríamos concebir el proceso de realización de un film como constituyéndose principalmente en un *fondo (backstage)*, en el cual el *equipo* (el director, guionistas, actores, fotógrafos, equipo técnico en general) actúa de manera conjunta para representar sus rutinas o *performances*, todo esto en interacción cara a cara, estableciendo con esta *representación colectiva, la puesta en escena de la realización de un film*. Por supuesto,

todo este trabajo no es accesible para la audiencia sino hasta que la película se estrena; así, podemos considerar que la *fachada (front)* podría estar constituida por la película en sí, que los públicos podrán admirar o detestar en las salas cinematográficas principalmente, o bien en sus casas. Lo que importa, no obstante, es que la representación así elaborada por el equipo, trata de convencer a su público de que el producto que están viendo, es una buena película, una película que debe verse porque contiene una historia verosímil; quienes presenciamos una película, podremos juzgar al finalizar la misma si es o no de nuestro agrado, qué sentido tiene para nosotros, qué afectos nos ha despertado. Lo anterior implicaría jugar con distintos niveles de representación: a nivel más general, la sociedad y la cultura estableciendo rituales que deben ser ejecutados por los sujetos que las integran; entre éstos, algunos grupos de actuantes que producen filmes; y aquellos actuantes (la gran mayoría) que jugamos a ser espectadores de películas. Es decir, el cine y las demás artes serían representaciones dentro de otra representación. Así, podemos ver a la creación cinematográfica en dos vertientes: por un lado, la historia contada representa en general aquello que la sociedad y la cultura consideran como deseable/indeseable, probable/improbable, aceptable/inaceptable, etc. ( en el enfoque de Goffman, esto podría corresponderse con la *idealización*, en el sentido de que en su actuación, el equipo procurará presentar aquellos valores que son importantes para la sociedad); por otra parte, podemos pensar que las películas pretenden en muchas ocasiones, recrear interacciones sociales factibles, entendiendo por esto una escenificación de las historias contadas como si así hubiesen sucedido; en este sentido, el cine podría servir para ilustrar diversos equipos de actuantes ejecutando ante diferentes conjuntos de auditorios.

Un aspecto fundamental de este enfoque, es el de la definición de la situación que hacen los participantes en cualquier circunstancia de interacción social. Goffman desarrolló esto fundamentalmente en su libro *Frame Análisis* (1974). Retomando el concepto de *marco (frame)* de Bateson (1955, citado por Goffman), lo conceptualiza de la siguiente manera: “*Asumo que las definiciones de una situación están construidas de acuerdo con principios de organización que gobiernan los eventos – al menos los sociales – y nuestro involucramiento subjetivo en ellos. Marco es la palabra que uso para referirme a estos elementos básicos ... Mi frase análisis de marcos [frame analysis] se refiere al examen en estos términos de la organización de la experiencia*” (10-11). Así, de acuerdo con el autor, cuando un individuo “*reconoce un evento particular, tiende, aunque haga otras cosas, a implicar en su respuesta (y en efecto aplicar) uno o mas marcos o esquemas de interpretación*” (p.21); los marcos así utilizados, nos permiten describir el evento al que han sido aplicados. Siguiendo su exposición, Goffman nos indica que existen dos tipos de marcos primarios: naturales y sociales. Los primeros tienen que ver con los acontecimientos del mundo físico, sin la intervención humana; los segundos, se relacionan básicamente con la agentividad (*agency*) de los actores sociales. En este sentido, “*los marcos primarios de un grupo social particular constituyen un elemento central de su cultura... uno debe tratar de formarse una imagen del entramado de marcos del grupo –su sistema de creencias, su ‘cosmología’-* (p.27). Un interés central para el enfoque, es analizar lo que los actores consideran cuando se preguntan ¿qué es lo que sucede aquí? Al responder a esta interrogante, los individuos se inucran en la actividad correspondiente de manera organizada, utilizando los marcos pertinentes a dicha actividad; así, de acuerdo con Goffman, “*Dada su comprensión de qué es lo que sucede, los individuos ajustan sus acciones a esta comprensión y ordinariamente encuentran que el mundo circundante apoya*

*este ajuste. A estas premisas organizacionales – sustentadas tanto en la mente como en la actividad – las llamo el marco de la actividad”* (p.247). Como podemos ver, existe en Goffman continuidad entre lo planteado en las dos obras que se acaban de comentar muy sucintamente. De hecho, la noción de marcos interpretativos permite comprender en una dimensión más amplia, lo planteado en su primer libro. Regresando a nuestro ejemplo sobre el cine, podríamos decir que cuando el *equipo* se reúne para la realización del film, utiliza los marcos apropiados para dicha actividad (los ensayos, la dramatización) y que cuando asistimos a ver la película, como espectadores utilizamos otros marcos que nos hacen comprensible la historia contada (reír frente a una escena que se supone es humorística, aplaudir o abuchear al final de la proyección, por ejemplo); finalmente, tanto los marcos empleados por el equipo en la filmación, como los marcos utilizados por los espectadores, estarán contenidos en un marco más general, aquel que nos hace comprensible el fenómeno cinematográfico como expresión socio-cultural.

Hasta aquí, este breve recorrido por el cine y algunos enfoques de este fenómeno dentro de la sociología y la psicología. Destacamos, entre otras cosas, la capacidad de este medio para convocar a grandes públicos, y su posibilidad para representar distintos aspectos de la vida social, incluidos los estudios que intentan demostrar su potencial para documentar ciertos cambios a nivel cultural. Hemos visto que particularmente con la psicología, el cine ha tenido una relación de mutuo interés, aunque desafortunadamente esta relación no ha sido tan continua como podríamos desear. Salvo el caso del psicoanálisis<sup>10</sup>, que sí ha utilizado frecuentemente el cine para ilustrar diversos postulados, el resto de nuestra disciplina (incluida la psicología social) parece no prestarle demasiada atención. Por otra parte, también hemos podido advertir cómo en otros países, se ha utilizado el cine para representar a los padres, con diversos matices (paternidad tradicional, nueva paternidad). Finalmente, hemos presentado una propuesta para interpretar el cine desde una perspectiva dramaturgica. Una pregunta obligada es ¿cómo han sido presentados los padres en nuestra cinematografía? El resto de este trabajo está dedicado a intentar responder esta pregunta.

---

<sup>10</sup> Véanse por ejemplo, Fischetti (2000) y Grossman (2002); en ambos casos, se analiza el film *Kolya* (República Checa, 1996, dirigida por Jan Sverák); algunos conceptos utilizados en el análisis son el *narcisismo, la depresión, la pérdida*.

### **3. MÉTODO**

#### **3.1 Planteamiento del problema**

Como se ha comentado en el capítulo 1, la paternidad puede diferir en relación con una diversidad de circunstancias de carácter social tales como el contexto cultural, la estructura familiar, la ocupación, la etnicidad (sobre todo en el contexto anglosajón y europeo), las transiciones de hombres y mujeres en el ciclo vital, el desarrollo de los hijos y las relaciones familiares (Brandth y Evande, 1998). En los últimos años ha existido un interés creciente por la “nueva paternidad”, que implica un padre que es “nutricio”, altamente involucrado en el cuidado infantil y las labores domésticas, el trabajo académico en esta área coincide, en general, en que éste es un fenómeno reciente. Sin embargo, es posible pensar que “nuevos padres” han existido siempre, aunque quizá opacados por lo que en diversos periodos históricos ha constituido el modelo “hegemónico” de paternidad. Si esto es así, ¿será posible encontrar ejemplos de “nuevos padres” en diversos periodos históricos de nuestra historia? Y, más específicamente ¿Podremos encontrar ejemplos de ello en productos culturales tales como el cine? El presente trabajo abordó el estudio de la paternidad a partir del análisis de algunos filmes nacionales partiendo del supuesto de que el cine, como re-creación de la realidad social y cultural de un país, podrá contener representaciones de padres “tradicionales”, pero también de algunos personajes que se ajusten al modelo de la nueva paternidad.

El interés por las películas como fuentes documentales, estriba por una parte en que se pueden analizar como cualquier documento escrito, buscando una diversidad de temas relacionados con la vida social (Grawitz, 1975, 135-138); por otra parte, en las ciencias sociales en general y en la psicología social en particular, este es un medio al cual no se le ha prestado la atención suficiente. Como ejemplo de esto último podemos citar a Sartori (1997), quien postula que la televisión es actualmente el instrumento más poderoso en la socialización humana, dado que los niños pasan la mayor parte del tiempo frente a dicho aparato. Esto tiene como consecuencia, de acuerdo con el autor, que se esté perdiendo la capacidad de leer textos impresos, lo cual tiene impacto hasta la edad adulta. Si bien es cierto que el argumento resulta convincente, en su libro no existe mención específica al cine, como posible instrumento formativo e informativo. ¿Los niños – y por supuesto los adultos -no ven películas? Es claro que las personas en general asisten a las salas cinematográficas, pero me parece que el autor no advierte que inclusive, actualmente uno puede ver el cine en casa, gracias a los avances tecnológicos como la videocasetera, el DVD, Internet o la programación de la televisión

#### **3.2 Objetivo**

El presente trabajo tuvo como objetivo analizar algunos trabajos de la filmografía nacional en los que existiera alguna representación explícita de la paternidad, con la intencionalidad de conocer qué matices adquiere esta representación.

El problema que subyace reside en el hecho de que no existe ningún estudio a nivel nacional que haya abordado la representación de los padres en el cine.

La hipótesis que sostenemos es que el cine puede reflejar<sup>1</sup> los diversos “tipos” de padres, en diferentes épocas históricas; particularmente, se esperaba encontrar ejemplos de “nueva paternidad”.

### 3.3 Muestra

Se realizó un muestreo intencional. Para reunir las películas, se utilizaron fundamentalmente dos clases de fuentes de información: primero, la mayor parte de las películas fueron seleccionadas por el autor del presente trabajo, a partir de su conocimiento sobre el cine nacional; en segundo lugar, se preguntó a conocidos si sabían sobre alguna película mexicana en la que existiese alguna representación de un padre, fuese “bueno” o “malo”; por ejemplo, así se tuvo el conocimiento sobre filmes como *El globero* o *El pozo*. Las copias de éstas fueron compradas en formato VCD o DVD, dependiendo de su disponibilidad en el mercado.

El período en que fueron filmadas las películas, corresponde a la caracterización histórica de la cinematografía nacional (García Riera, 1972; García y Coria, 1997):

PERÍODO	AÑOS
ÉPOCA DE ORO	40'S -50'S
CRISIS	60'S-70'S
NUEVO CINE	80'S-2000

### 3.4. Procedimiento

Para el caso del presente trabajo se optó por utilizar una serie de categorías derivadas de la literatura sobre paternidad (Alatorre y Luna, 2000). Se procedió de esta manera, porque no era el interés de la presente investigación hacer un análisis cinematográfico a fondo de cada una de las películas, sino apreciar cómo son representados los padres en ellas. Dichas categorías son las siguientes:

---

<sup>1</sup> Citamos a Edgar Morin (1956/1972, p. 233): “El mundo se refleja en el espejo del cinematógrafo. El cine nos ofrece el reflejo no solamente del mundo, sino del espíritu humano”.

<b>CATEGORÍAS</b>	<b>PATERNIDAD TRADICIONAL</b>	<b>NUEVA PATERNIDAD</b>
<b>Aporte Económico.</b>	El hombre aporta económicamente, considera que ésta es su responsabilidad principal	El hombre aporta económicamente, pero no considera que esta sea su única responsabilidad
<b>Cuidado y Crianza.</b>	El hombre no participa de estas actividades	Los padres bañan a los hijos, los cuidan, los alimentan.
<b>Afectividad.</b>	El hombre no muestra sus afectos hacia los hijos.	Los padres abrazan a sus hijos, les dicen que los quieren, los besan
<b>Disciplina/Autoridad</b>	El padre puede ser muy drástico en este aspecto, utilizando los golpes o la violencia verbal.	Se trataría de un padre más democrático, que trata de utilizar la negociación en lugar de la imposición.
<b>Trabajo Doméstico.</b>	No existe participación del hombre en estas tareas.	El hombre participa de las labores domésticas.
<b>Educación</b>	Los padres dejan en las madres lo relacionado con este aspecto.	Participa activamente en este rubro.

Se elaboró un formato (ver apéndice A) con dichas categorías, y se procedió como sigue:

- a) Se observó detenidamente cada uno de los filmes; se identificaba si por lo menos en una secuencia existían elementos para determinar la presencia de alguna categoría, y a qué grupo pertenecía. Se hicieron tres tipos de anotaciones en el formato: la descripción de lo observado, comentarios a las secuencias y finalmente una impresión general del tipo de padre representado.
- b) Al finalizar la observación de todos los filmes, se procedió a integrar la información tomando como base las categorías empleadas.
- c) Los comentarios previamente formulados, fueron utilizados para perfilar posibles interpretaciones de lo observado.

## 4. IMÁGENES PATERNAS

El presente capítulo presenta los resultados obtenidos en la presente investigación. En primer lugar, se presenta, en orden cronológico, un breve resumen-sinopsis de las 20 películas<sup>1</sup> que integraron la muestra, enfatizándose en cada caso las características generales de los padres (o quienes fungen como ellos) representados en las mismas. Posteriormente, se encontrará una integración del análisis realizado, por cada una de las categorías utilizadas. Finalmente, se realiza una comparación en términos de cuáles padres pueden ser considerados como “tradicionales” y aquellos que pueden ser caracterizados como “nuevos”, de acuerdo al análisis realizado. En todos los casos, los nombres de los personajes citados han sido tomados de los créditos correspondientes en las películas.

### 4.1. Sinopsis-Semblanza de los personajes

#### Época de oro, 40's-50's

1) **Cuando los hijos se van (1941)**. La acción de la película transcurre en la ciudad de Orizaba, en la década de los años 40. La línea argumental principal es evidentemente la desintegración del núcleo familiar, propiciado por la partida de los hijos hacia la ciudad. *Don Pepe* (Fernando Soler) vive con su esposa *Doña Lupita* (Sara García) y cinco hijos. Se asume que *Don Pepe* es un buen padre, que quiere a sus hijos, que los corrige cuando es necesario, que aporta el dinero para su alimentación, vivienda y educación, que es muy hogareño (aunque no participa de las labores domésticas), que les da buen ejemplo, en general. Sin embargo, al ser injusto con *Raymundo* (Emilio Tuero) uno de los hijos, se generan una serie de conflictos que desembocan primero en la desunión familiar y posteriormente (gracias al sacrificio de *Raymundo*) en su reintegración.

2) **La Perla (1945)**. *Quino* (Pedro Armendáriz) vive en un pequeño poblado de pescadores, de alguna costa mexicana, con su esposa *Juana* (María Elena Marqués) y su hijo *Juanito*. Él es el único aportador, aunque sus ingresos son mínimos; posee la autoridad en la familia y la esposa le obedece; a pesar de esto, es capaz de mostrar sus afectos tanto a su esposa como a su hijo, incluso “ayuda” a su mujer acostando al niño en su “cuna”. La línea argumental principal es la codicia que despierta en el pueblo el hallazgo por parte de *Quino*, de la perla del título, que desencadena una tragedia.

3) **La Familia Pérez (1948)**. *Gumaro Pérez* (Joaquín Pardavé) es un hombre que no posee la autoridad en su familia. Su esposa, *Natalia Vivanco* (Sara García), es quien toma las decisiones en su casa. Es presentado además como el principal aportador, aunque una de las hijas, también trabaja y aporta dinero al gasto familiar. Es un padre afectivo con sus hijas. La línea argumental principal es el cambio que se produce en *Gumaro*, después de haber abandonado temporalmente a su familia (por los “abusos” de la esposa) quien al

---

<sup>1</sup> La información técnica (actores, año, director) correspondiente a cada una, y el análisis propiamente dicho, por cada una de las categorías utilizadas para cada película, se podrá consultar en el apéndice 2, al final de este trabajo.

regresar a su casa, “pone las cosas en orden”: asume la autoridad completa sobre la esposa e hijos.

4) **Los tres Huastecos (1948)**. El argumento principal son los enredos provocados por el parecido de los trillizos Andrade (interpretados por Pedro Infante). De ellos, se piensa que *Lorenzo* es un bandido terrible, al que apodan el *coyote*. Sin embargo, muy pocos saben (incluidos los hermanos) de la existencia de *la tucita*, hija de *Lorenzo*. *Lorenzo* es representado como viviendo dos vidas: en la parte pública, es un hombre de carácter muy fuerte, incluso tendiendo a violento. En su vida privada, se muestra como un padre *sui generis*: *el bronco* (Lorenzo “indio” Calles) es quien cuida a la niña la mayor parte del tiempo; sin embargo, *Lorenzo* también participa del cuidado de la niña, trata de educarla (muy a su manera) y le da muestras de afecto, la mantiene. De la madre, se sugiere que ha muerto.

5) **Una familia de tantas (1948)**. *Rodrigo Cataño* (Fernando Soler), el padre, es el jefe absoluto en su hogar. En su casa, no existe otra autoridad que no sea la de él. Tanto su esposa *Gracia* (Eugenia Galindo) como sus hijos, siguen al pie de la letra cada una de sus órdenes e indicaciones. Puede incluso utilizar la violencia física para tales fines. Él es el principal aportador, aunque se sugiere que su hijo *Héctor* (Felipe de Alba) también trabaja; en lo afectivo, se presenta más bien como un padre “distante”. Parece encarnar de manera ideal, al prototipo de padre “tradicional”. El argumento se centra en la oposición entre *Rodrigo* y *Roberto del Hierro* (David Silva), quien se enamora de una de las hijas de *Rodrigo*, lo que provoca una serie de conflictos que terminan por modificar la dinámica familiar.

6) **La oveja negra (1949)**. La trama gira alrededor de una familia provinciana, en la que el padre *Don Cruz Treviño Martínez y de la Garza* (Fernando Soler) ejerce de manera incuestionable su poder, tanto sobre su esposa *Bibiana* (Dalia Iñiguez) como sobre su hijo *Silvano* (Pedro Infante); de hecho, el núcleo narrativo central del filme es el enfrentamiento entre padre e hijo. La única que ocasionalmente lo enfrenta, es *Agustina* (Amelia Wilhelmy), la nana quien lo ha cuidado desde su niñez. Es un padre que no trabaja, que grita, y llega a golpear al hijo, se la pasa en las cantinas jugando y bebiendo, que tiene otras mujeres. Afectivamente, son muy pocas las expresiones del mismo hacia su esposa o hijo (aunque las tiene).

7) **Un rincón cerca del cielo (1952)**. Narra el arribo de *Pedro* (Pedro Infante) a la capital, sus dificultades para conseguir trabajo, su matrimonio con *Margarita* (Marga López) y las subsecuentes desgracias (incluida la muerte de su pequeño hijo) que se desatan a partir de que él pierde el empleo. Como proveedor, *Pedro* sigue la trayectoria: empleo decente, empleo no tan decente, subempleo, desempleo y delincuencia. Su esposa tiene que trabajar para mantenerlos. Sin embargo, también es mostrado como un hombre muy afectuoso con su familia. Participa de algunas tareas domésticas, pero por verse obligado a ello cuando está desempleado.

8) **Bodas de Oro (1956)**. Ante la celebración de la fiesta del título, *José Antonio* (Arturo de Córdoba) y *Carmelita* (Libertad Lamarque) recuerdan lo que han vivido durante esos

años como matrimonio. Desde su noviazgo, la llegada de sus hijos las crisis económicas, las infidelidades de él, y las separaciones. Como padre, *José Antonio* es representado como irresponsable en lo económico, aunque intenta mantener la autoridad; abandona a la familia por algún tiempo, casi no muestra sus afectos, es mujeriego.

### Periodo de crisis, 60's-70's

9) **El Globero (1960)**. *Chema* (Clavillazo), recién llegado de provincia, aborda un taxi en el que han dejado olvidado un bebé. A su pesar, debe quedarse con *el Chapulín* (Cesáreo Quezadas). La película narra cómo se hace cargo del niño, hasta que sus padres biológicos saben de su paradero, y Chema se los devuelve. Como padre social, este personaje realiza todas las actividades de cuidado y crianza, domésticas, de manutención, educación y afectivas.

10) **Cri Cri el Grillito Cantor (1963)**. Narra la vida de *Gabilondo Soler* (Ignacio López Tarso), el famoso compositor de canciones infantiles. Destacamos aquí su papel como padre social, dada su relación con *Margarita* (Marga López) y su hija, *Chacha* (Lupita Vidal, Adriana Roel). Sin ser el padre biológico, *Cri Cri* le compra cosas a la niña, es muy cariñoso con ella, le da consejos, es modelo de responsabilidad, la lleva a pasear.

11) **La edad de la Violencia (1964)**. Nos presenta la historia *El Doctor* (Fernando Soler), quien es un alcohólico que no le presta la más mínima atención a sus hijos *Daniel* (César Costa) y *Nancy* (Patricia Conde), quienes forman una banda que se dedica a delinquir. Como padre, *El Doctor* es una nulidad: no tiene ninguna autoridad sobre sus hijos, como no trabaja, *Daniel* le compra comida y le da dinero para que él compre su bebida, sólo al final de la película, cuando ambos hijos son detenidos, los abraza y reconoce sus errores.

12) **El pozo (1965)**. Presenta la historia de *Chema* (Luís Aguilar) quien vive con sus tres hijos pequeños y su suegra. Ante la presión social, decide contraer nuevas nupcias con *Laura* (Sonia Furió), pero esta decisión tendrá fatales consecuencias para él y sus hijos. Como padre, se representa como poseedor de autoridad, él es el único aportador en su familia, educa a sus hijos, pero no les demuestra abiertamente sus afectos. El trabajo doméstico y el cuidado de los hijos lo realizan su suegra y su nueva esposa.

13) **Angelitos Negros (1969)<sup>2</sup>**. Nos presenta una historia cuyo fondo es la discriminación racial, con el caso extremo de que es la propia madre *Ana Luisa* (Titina Romay) quien rechaza a su hija *Belén* (Juanita Hernández Mejía) por ser negra. *Juan Carlos* (Manuel López Ochoa), el padre de la niña, es el único proveedor, es muy afectuoso con su familia y procura educar a la pequeña. Las tareas domésticas y de cuidado las realiza la nana *Mercé* (Juanita Moore).

---

<sup>2</sup> Existe una versión anterior de esta película, dirigida por Joselito Rodríguez y estelarizada por Pedro Infante y Emilia Giú; fue filmada en nuestro país en 1948.

14) **Mecánica nacional (1971).** *Eufemio* (Manolo Fábregas) sale con su esposa *Chabela* (Lucha Villa), sus dos hijas *Charito* (Alma Muriel) y *Paulina* (Maritza Olivares) y amigos a una carrera de autos. El desarrollo principal de la película es el análisis del comportamiento colectivo de estos personajes. Como padre, *Eufemio* es la principal autoridad familiar, el único proveedor, puede llegar incluso al empleo de la violencia física con la esposa e hijas y nos les muestra sus afectos. Todo parece indicar que las tareas domésticas y de cuidado, las realiza su esposa.

15) **El castillo de la pureza (1972).** Recrea la historia (real) de *Gabriel Lima* (Claudio Brook) quien mantuvo encerrados en aislamiento total durante 18 años a su esposa *Beatriz* (Rita Macedo), y sus hijos *Porvenir* (Arturo Beristáin), *Utopía* (Diana Bracho) y *untad* (Gladys Bermejo). La mayor parte de la acción transcurre en el interior del “castillo” del título, en donde Gabriel es la máxima autoridad ordena, grita, golpea; tiene un taller en el cual los hijos trabajan y de ahí se mantiene la familia, aunque él es el único que controla el dinero; los educa de acuerdo a su muy personal punto de vista de la realidad. En cuanto al trabajo doméstico y el cuidado de los hijos, es su esposa quien lo realiza. También se le representa teniendo relaciones sexuales extramaritales.

16) **En la Trampa (1979).** Nos presenta la historia de *Oscar* (José Alonso) e *Isabel* (Blanca Guerra) quienes se casan y procrean un hijo (sin créditos), convirtiéndose en un matrimonio con muchos problemas, en parte porque *Oscar* no gana suficiente dinero, pero además porque ambas suegras viven con ellos. En lo afectivo, él carga al niño, lo besa y lo acaricia, aunque el niño casi no aparece en el filme; no obstante, no le dice a su esposa que la quiere. La esposa y la suegra son quienes se encargan del cuidado y la crianza, y en general, del trabajo doméstico. En una secuencia, se muestra a *Oscar* teniendo relaciones sexuales con otra mujer.

### **Nuevo cine, 80's-2002**

17) **Última Llamada (1996).** *Gilberto* (Alberto Estrella) es un actor que vive con su hijo *Mario* (Imanol, como niño; Abraham Ramos, como joven). La madre del niño ha muerto, pero no sabemos las razones ni cuándo. Como padre, *Gilberto* realiza muy bien su papel: aporta económicamente para el niño, lo lleva a su trabajo, es muy afectuoso, cuando está pequeño, se encarga del cuidado y crianza; en general, también realiza trabajo doméstico, se encarga de su educación. Aunque intenta una relación con *Leticia* (Arcelia Ramírez) ésta no se concreta. Sólo en una secuencia, se observa que tiene relaciones sexuales con una compañera de trabajo, aunque con ciertas reservas por parte de él.

18) **Elisa antes del fin del mundo (1997).** Narra los problemas de una familia de clase media, a partir de la crisis económica de la época. El padre de *Elisa* (Dino García, sin nombre en el film), es representado como un hombre agobiado por las deudas económicas, y desempleado, aunque es quien toma las decisiones en la familia. Su madre (Susana Zavaleta, sin nombre en el film) tampoco trabaja, a pesar de la situación. En lo afectivo, el padre es representado en dos secuencias acariciando a la hija; en la parte educativa se

encarga de darle consejos sobre el mundo, pero éstos son bastante ominosos. No se representa a este padre realizando trabajo doméstico o tareas de cuidado y crianza.

**19) Crónica de un desayuno (2000).** Presenta el retrato de una familia de clase media de la ciudad de México. *Luzma* (María Rojo) vive con sus hijos *Marcos* (Bruno Bichir); *Blanca* (Fabiana Perzabal) y *Teodoro* (Miguel Santana). Prácticamente, el tiempo del film transcurre entre la llegada del padre ausente *Pedro* (José Alonso), por la noche y la mañana siguiente, en la que tiene lugar el “desayuno” del título. Como padre, Pedro no aporta dinero para la familia (incluso toma un cheque que dejó su mujer), no muestra sus afectos, y se presume que abandonó a la familia por irse con otra mujer.

**20) La Tregua (2002).** Narra la existencia del viudo *Martín* (Gonzalo Vega) quien vive con sus tres hijos *Esteban* (Arath de la Torre), *Jaime* (Rodrigo Vidal) y *Blanca* (Maité Embil). Él es el principal aportador, es afectivo (sobre todo con su hija), les da consejos a todos; aunque no se dedica al trabajo doméstico. Intenta una relación sentimental con *Laura* (Adriana Fonseca) pero ella muere.

**4.2 Integración por categorías.** A continuación presentamos una integración de los resultados, de acuerdo a cada una de las categorías empleadas.

#### **4.2.1 Aporte económico**

La mayoría de los padres representados en estas películas, trabajan para mantener a su familia. Sin embargo, podemos hacer una primera distinción: entre aquellos padres que sólo ellos trabajan, los casos en los que además trabajan otros miembros de la familia, y aquellos padres que no trabajan.

En el primer caso, podemos encontrar películas como: **La perla (1945)**, **Los tres huastecos (1948)**, **El Pozo (1965)**, **El globero (1960)**, **Angelitos negros (1969)**, **Mecánica nacional (1971)**, **En la trampa (1979)**, y **Última llamada (1996)**. Si atendemos a la idea de que el papel tradicional del padre es el de proveedor, podríamos decir que estos hombres se ajustan a dicha idea. Debemos añadir, no obstante, que en **Los tres huastecos (1948)**, **El globero (1960)**, y **Última llamada (1996)**, los hombres se encuentran solos con sus hijos. Esto se comentará más adelante, en términos de las figuras de *padre soltero* y *padre social*.

En el segundo caso, encontramos los siguientes filmes: **Cuando los hijos se van (1941)**, **La familia Pérez (1948)**, **Una familia de tantas (1948)**, **El castillo de la pureza (1972)**, **La tregua (2002)**. En ellas, se encuentra que por lo menos es uno/a de los/as hijo/as quien además del padre, trabaja y aporta dinero a la casa, o si no lo hacen, suponemos que por lo menos el padre ya no los mantiene. Por otra parte, en la película **Un rincón cerca del cielo (1952)**, se muestra a la mujer trabajando cuando el marido se queda sin empleo y en **Cri Cri (1963)**, la madre de Chacha es bastante solvente, aunque no es evidente que trabaje. En los casos anteriores, la edad de los hijos e hijas sobre pasa los 20 años; la excepción es el caso de **El castillo de la pureza (1972)** en donde los niños son menores de edad, pero ayudan al padre a trabajar en la casa.

Por otra parte, en relación al resto de los casos, observamos algunos padres que no cumplen con la función de aportar dinero. Comentaremos por separado las particularidades de estas figuras. En **La oveja negra (1949)**, **Bodas de oro (1956)**, y **Crónica de un desayuno (2000)**, estos hombres simplemente no están interesados en dar dinero a sus familias. En los dos primeros casos, ellos viven con su esposa e hijos, mientras que en **Crónica...**, Pedro no vive con ellos. Estos padres han sido reportados en la literatura como *irresponsables*, por no aportar; en el último caso, Pedro además de irresponsable, ejemplifica el caso del *padre ausente*, es decir, aquel hombre que abandona a su familia y no mantiene contacto con la misma. Lo que resalta en estos ejemplos, en relación al aporte, es el hecho de que en los tres casos, es la mujer quien se encarga de la manutención de los hijos. En **La edad de la violencia (1964)**, son los hijos quienes mantienen al padre, quien se ha convertido en alcohólico después de la muerte de su esposa. Finalmente, en **Elisa antes del fin del mundo (1997)**, el padre está desempleado, tratando de conseguir trabajo, pero sin lograrlo. Ésta es la única película en la que se hace mención a temas macroeconómicos (el desempleo generalizado en el país) relacionados con el desempleo.

Entonces, ¿Quién pone el dinero? Como vemos, de acuerdo a los filmes analizados, no existe una forma exclusiva para que las familias acuerden los temas económicos. Habrá familias en las que esta función es asumida primordialmente por el padre, con el consentimiento de la esposa e hijos (sería interesante encontrar ejemplos en los que la mujer quiera trabajar y el hombre o los hijos no lo permitan). En otras familias, aunque el hombre sea el principal aportador, pueden aportar también la esposa o los hijos. Finalmente, habrá familias en las que la mujer asume fundamentalmente esta función, independientemente de la estructura familiar (padre presente/ausente).

Aquí, podemos subrayar el papel tan importante jugado por las mujeres en cuanto a esta temática. Tenemos entonces mujeres que se hacen cargo totalmente del aporte, cuando los hombres no lo hacen. En la literatura, se sugiere que en estas familias hay mayor pobreza, dado que generalmente las mujeres ganan menos que los hombres (Cabrera y Peters, 2000). Una distinción, corresponde a la relación trabajo – aporte. Generalmente se piensa que estos aspectos van unidos, y es posible que en la mayoría de los casos, así sea. Sin embargo, en nuestras películas por lo menos en dos casos, **La oveja negra** y **Cri Cri**, las mujeres aportan, sin que sea evidente que trabajen. Esto no se reporta en los trabajos revisados. Por otra parte, en *Elisa antes del fin del mundo*, a pesar de que el padre está desempleado, la esposa no hace nada por conseguir trabajo, a pesar de que el esposo se lo pide. Quizá no existan muchas mujeres así, pero es una variante más. Finalmente, podemos pensar, a nivel teórico, en aquellas mujeres que aún trabajando, no aporten dinero a la casa, y sus ingresos sean sólo para ellas.

En suma, la función de proveedor, tradicionalmente asignada a los hombres, es algo que se relaciona en estos filmes con cuestiones de responsabilidad personal, con las características de la esposa e hijos, y con los movimientos que se den a nivel macroeconómico relacionados con el empleo.

#### 4.2.2. Autoridad/disciplina

La forma en que son representados los hombres en el ejercicio de la autoridad, para este grupo de filmes, presenta las siguientes características. En primer lugar, la mayoría asume una masculinidad tradicional, si por ello entendemos que son quienes dan órdenes y toman decisiones, siendo obedecidos por la esposa e hijos. Sin embargo, este ejercicio de poder, no es semejante en todos los casos, como veremos a continuación. Trataremos de diferenciar, en un inicio, entre las formas de ejercer la autoridad con los hijos y por otra parte con las esposas (cuando corresponda).

Primero, están aquellos padres que ejercen una *autoridad legítima*, es decir, que no necesitan usar la fuerza física con los hijos o las amenazas. Esto se advierte en: **Los tres huastecos (1948)** en donde *Lorenzo*, a pesar de que todos le tienen miedo, entre otras cosas porque usa pistola, o porque golpea al bronco, no golpea a la Tucita, su hija de 4 ó 5 años, aunque ésta haga travesuras, como ponerle una tarántula en el hombro; lo que hace es darle órdenes y regañarla. En este caso, la mamá de la niña ha muerto. *Pedro*, el padre de **Un rincón cerca del cielo (1952)**, tiene un hijo que muere cuando tiene dos años, y no existen evidencias de su ejercicio de la autoridad con el niño. Sin embargo, su esposa *Margarita* sí lo obedece cuando él le da órdenes, por ejemplo, que deje de trabajar. En **Cri Cri (1963)**, *Gabilondo* es un hombre que se gana el respeto de todos los que le rodean, por su forma de ser: honesto, sencillo, amable, respetuoso; aunque Chacha (tiene aproximadamente 7 años) no es su hija, tanto ella como su madre, toman en cuenta sus opiniones. Chema, de **El Pozo (1965)** es quien toma las decisiones generalmente en su familia, siendo obedecido por sus hijos. Otro caso semejante es el de *Chema*, de **El globero (1960)** El Chapulín, el niño con el que se quedó (desde bebé hasta los 10 años) por accidente, le obedece en todo lo que Chema le pide, hasta que regresa a vivir con sus padres biológicos. También, *Mario* obedece en todo a su padre, *Gilberto*, en la película **Última llamada (1996)**, desde muy pequeño hasta adolescente (la mamá de Mario ha muerto). En **Elisa antes del fin del mundo (1997)**, tanto la protagonista (*Elisa*, de 11 años aproximadamente) como la esposa, obedecen al padre de la primera. *Martín*, el padre representado en el film **La tregua (2002)** tiene tres hijos (con edades entre los 22-28 años) en general, ellos obedecen lo que les ordena; en este caso, también se trata de una familia donde la madre ha muerto. Otro padre, aun cuando está dentro de este grupo, ve debilitado su poder, cuando sus hijos empiezan a tomar decisiones. En **Cuando los hijos se van (1941)**, *Don Pepe* ve como poco a poco, sus hijos (con edades entre los 20 28 años) emigran a la ciudad, a pesar de que él se opone. En términos generales, estas representaciones refuerzan la noción de que son los hombres quienes detentan el poder en las familias. Un hecho a destacar en este grupo de padres, es que la mayoría tiene hijos pequeños. En este contexto, resulta interesante preguntarnos sobre el ejercicio de la autoridad cuando los hijos e hijas se encuentran en proceso de crecimiento. Resulta tentador pensar que debido al estado de “indefensión” en el que se encuentran los niños debido a su edad, los padres no requieran hacer uso de la fuerza para hacerse obedecer; indefensión porque a nivel social, existe el supuesto de posiciones diferenciales de poder: hombre-mujer, jefe-subordinado, rico-pobre, blanco-negro, por citar algunos ejemplos, en los que uno de los polos del binomio está subordinado al otro; en nuestro caso, el binomio padres-hijos implica que quien tiene el poder son el padre y la madre, pero particularmente el padre. Esto permitiría explicar cómo en otros casos, cuando los hijos son mayores, sigan obedeciendo al padre, como en **Cuando los hijos se van**

(1941) y **La tregua** (2002). Finalmente comentamos que en aquellos casos en que la madre está presente, ella también sigue los lineamientos de los padres.

Otros padres, parecen asumir un poder más *coercitivo*, amenazando, gritando e inclusive utilizando los golpes, por ejemplo, *Quino*, en **La perla** (1945), aunque no golpea su pequeño hijo (de aproximadamente un año) sí golpea a *Juana*, su esposa, cuando ella intenta tirar al mar la perla del título. En **Una familia de tantas** (1948), *Rodrigo* ejerce un control absoluto sobre su esposa e hijos (todos ellos mayores de 20 años), dando órdenes, golpeando a su hija *Estela* cuando la sorprende en la calle besándose con el novio; castigando a otra hija, *Lupita*, mandándola a la escuela sin desayunar; o simplemente con la mirada. *Gracia*, su esposa, no es capaz de desobedecer a su esposo. No obstante, *Maru*, la hija menor, se enfrenta a su padre, y termina casándose a pesar de la firme oposición de éste. En **La oveja negra** (1949), *Cruz Treviño* utiliza diversas estrategias que van desde golpear a su hijo, gritar, golpear la mesa, aventar objetos, o gesticular. *Bibiana*, su esposa, y *Silvano*, su hijo adulto, lo justifican a lo largo de la película. Algo semejante sucede en **Mecánica nacional** (1971), ya que *Eufemio* da órdenes, gesticula, habla con groserías, y es violento, les pega a la hija *Charito*, y a su esposa *Chabela*, sin que nadie lo cuestione. Un caso extremo del empleo del poder por parte del padre, lo encontramos en **El castillo de la pureza** (1972), ya que *Gabriel* tiene un control total sobre su esposa y los hijos. Los mecanismos que utiliza para ello van desde los gritos, las amenazas (incluidas las de muerte), los golpes, y el encierro físico. Los mantiene aislados del resto del mundo, encerrados en su casa. Mención aparte merece el padre de **Crónica de un desayuno** (2000), porque a pesar de que no vive desde hace mucho tiempo con su familia, este hombre está siempre “presente” para los integrantes de la familia, su esposa e hijos, y a pesar de que el hijo mayor fantasea con enfrentarlo, no lo logra. Estas películas nos muestran las características más negativas del ejercicio unilateral del poder. Nuevamente, debemos subrayar el papel de la mujer en el mantenimiento del poder por parte de los hombres, ya que en todos estos casos, ellas colaboran en este aspecto, al no defender a sus hijos.

Finalmente, se encuentran un grupo de padres que por diversas razones, se encuentran totalmente desempoderados: *Don Gumaro*, de **La familia Pérez** (1948), no es obedecido en absoluto por sus hijos y de hecho, su esposa *Natalia* lo manda, aunque al final del film, él logra obtener el control de la situación familiar. *El doctor* de **La edad de la violencia** (1964), es un hombre venido a menos, desde la muerte de su esposa, y los hijos son quienes toman las decisiones en su casa. En las restantes tres películas, los hombres no logran que sus esposas hagan lo que ellos quieren: **Bodas de oro** (1956), **Angelitos negros** (1969) y **En la trampa** (1979). Llama la atención el papel de la mujer en estos casos: con excepción de **La edad de la violencia** (1964), en donde la esposa ha muerto (¿o precisamente por esto?), el resto de las representaciones femeninas en este grupo de filmes nos muestran a mujeres que toman decisiones, que ordenan, que ignoran abiertamente las órdenes de los hombres o que los engañan. Aun cuando no están ejerciendo el poder a la manera de los hombres, por ejemplo golpeando (excepto *Natalia*, quien sí golpea a *Gumaro*), logran hacer lo que quieren. Esto contrasta con lo reportado en la literatura, en el sentido de que sólo los hombres detentan la toma de decisiones. En síntesis, la cuestión del poder, se muestra más

diverso, con ejercicios unilaterales por parte de los hombres, pero también hemos observado algunas mujeres e hijos que lo ejercen.

### 4.2.3 Afectividad

En relación con la categoría de afectividad, debemos indicar primero que lo que se va a reportar es la forma en que estos padres muestran sus emociones a sus hijos, a partir de la representación cinematográfica; esto quiere decir, que se han tomado como base para la clasificación, aquellas escenas en donde se les muestra ya sea en contacto físico, o bien verbalizando sus afectos. Por otra parte, estos afectos implican cariño o amor, pero también se comentará la representación de otras emociones como el enojo, la alegría o la tristeza, por mencionar algunas.

Así, en primer lugar, señalamos tres filmes en donde no se aprecia que los hombres sean cariñosos con los hijos o la esposa: en **Mecánica nacional (1971)**, *Eufemio* no muestra su cariño hacia su esposa o sus hijas, ambas adolescentes; sin embargo, sí se le representa manifestando enojo (cuando regaña y golpea a sus hijas o esposa), o bien, mostrando su dolor a través del llanto cuando muere su madre. En **Crónica de un desayuno (2000)**, en la única secuencia en que *Pedro* está en contacto con *Luzma* y sus tres hijos, no da muestra alguna de amor hacia ellos, ni físicamente, ni de manera verbal; al final de la película, se le representa sonriente, jugando en el sillón (¿quizá porque ya no están ni los hijos ni la esposa, y probablemente porque ha tomado dinero de *Luzma* y ha dormido con ella?). En este sentido, podemos caracterizar a estos padres como *no expresivos* en cuanto al cariño o el amor por los hijos y la esposa, pero sí expresando otras emociones.

Por otra parte, podemos observar en las películas analizadas, a otros hombres que sí expresan su amor hacia los hijos y/o esposa, aunque lo hagan de manera inconsistente. Por ejemplo, *Don Pepe*, de **Cuando los hijos se van (1941)**, es representado en una escena primero, regañando y golpeando a su hijo *Raymundo*, después, abrazándolo y pidiéndole que recapacite; en otra secuencia, le regala un abrigo a su esposa *Lupita*, diciéndole que es el símbolo de su amor (de él hacia ella) y llora; en **La perla (1945)**, vemos a *Quino* cargar a su pequeño hijo (de meses) en varias ocasiones; en una secuencia, se advierte cómo acaricia las trenzas de su mujer; también se le presenta enojado cuando su mujer le dice que tiren la perla. En **Los tres huastecos (1948)**, observamos a *Lorenzo* cargar, acariciar e inclusive en una secuencia, decirle a la *Tucita* que la quiere; por otra parte, es un hombre que se enoja fácilmente con los demás; en una secuencia, se enoja y golpea al *Bronco*, quien cuida a su hija. *Rodrigo*, el padre de **Una familia de tantas (1948)**, abraza a su hija *Maru* en ocasión de sus quince años, y en otra secuencia, besa en la frente a su esposa; sin embargo, la mayor parte del tiempo se le observa molesto y regañando a los hijos, dándoles órdenes. En **La oveja negra (1949)**, se muestra una secuencia en que *Cruz* abraza a su hijo *Silvano* y en otras dos secuencias, le dice a su esposa que la quiere; no obstante, la emoción que más expresa es el enojo, tanto con su familia como fuera de ella. En **Bodas de oro (1956)**, se ve a *José Antonio* abrazar a su pequeña hija en una ocasión, y al final de la película, le dice a *Carmen*, su esposa, que la quiere; pero al igual que en la anterior película, la mayor parte del tiempo se le representa enojado, sobre todo cuando pelea con su mujer. **La edad de la violencia (1964)**, sólo al final incluye una representación del *Doctor* abrazando a sus hijos,

*Daniel y Nancy*, cuando son detenidos por la policía; pero en términos generales, este padre se nos muestra principalmente como triste, frustrado o culpable por la muerte de su esposa. En **El Pozo (1965)**, *Chema* no es cariñoso con sus hijos; sólo en una secuencia se escucha decirle a *Laura* que la quiere mucho. En **El castillo de la pureza (1972)**, *Gabriel* acaricia en una secuencia el pelo de su hija *Utopía*, en otra, la barbilla de su hija *untad*; en una más, le da unas palmadas en el hombro a su hijo *Porvenir*; pero en general, casi todo el tiempo lo que muestra es su ira hacia los hijos y la esposa, por no obedecerlo. *Oscar*, el padre de **En la trampa (1979)**, a su hijo lo carga, lo besa y lo acaricia, aunque esto no se observa con frecuencia en la película; también se le observa enojado cuando discute con su esposa. En **Elisa antes del fin del mundo (1997)**, sólo en dos secuencias, se observa que el padre se muestra afectuoso con ella; en una le acaricia la mejilla y en la otra el pelo; además, lo observamos en algunas escenas enojado cuando discute con la esposa, o frustrado por no conseguir trabajo. En general, podemos decir que a pesar de que estos padres parecen asumir una masculinidad más cercana a lo tradicional, se les representa ocasionalmente mostrando su cariño o amor hacia los hijos o las esposas, a veces en forma física (cargándolos, abrazándolos, besándolos, acariciándolos) y otras de manera verbal (diciéndoles que los quieren). Pero además, vemos que expresan también otras emociones, como el enojo (principalmente), la tristeza o la frustración.

Por último, está otro grupo de padres a los que podríamos caracterizar como *más expresivos*, en el sentido de que los observamos con mayor frecuencia establecer contacto físico con los hijos e hijas, y verbalizarles su amor. Aquí encontramos películas como: **La familia Pérez (1948)**, en la que observamos cómo *Don Gumaro* abraza a sus hijas, y les dice que las quiere mucho; pero con su hijo no hace lo mismo; en general, no es un padre que se enoje con su familia. En **Un rincón cerca del cielo (1952)**, vemos a *Pedro* abrazar, acariciar, y decirle a su hijo pequeño que lo quiere mucho; a su esposa, también le dice que la quiere, la acaricia y le regala flores; pero también es capaz de mostrar su enojo con la esposa, o frustración y tristeza por estar desempleado. *Gabilondo*, de **Cri Cri (1963)**, es muy cariñoso con *Chacha*, a pesar de que no es su hija: la abraza, le besa las mejillas, le compone una canción; también se le muestra siendo muy afectuoso con su abuela, abrazándola, en general se le observa como alguien alegre. Algo semejante sucede en **El globero (1960)**, en donde *Chema* carga y abraza en varias secuencias al *Chapulín*, que no es su hijo. **Angelitos negros (1969)** nos presenta a *Juan Carlos* como un padre muy cariñoso con su hija: la carga, la besa, la acaricia; también es cariñoso con su esposa, y con la *Nana*, a quien le dice que la quiere mucho; sólo en una secuencia, se enoja con su esposa (y le da una bofetada). El padre de **Última llamada (1996)**, *Gilberto*, es muy afectivo con su hijo, en varias secuencias se observa cómo lo carga, lo abraza, le dice que lo quiere mucho, lo acaricia; sólo en una escena, cuando desaparece su hijo, se le ve muy molesto. *Martín*, el padre de **La tregua (2002)**, en varias escenas abraza a su hija, la besa en la mejilla y le dice “mi amor”, a sus hijos, sí los abraza, aunque no tan frecuentemente; también se muestran escenas en las que se enoja con los hijos y los regaña, pero no son frecuentes. Me parece que estos padres, en general, podrían encarnar la nueva paternidad en términos emocionales, en términos de que son hombres que procuran proporcionar el soporte emocional para sus hijos y esposas (cuando la tienen a su lado). Es de llamar la atención que algunos de estos padres, como *Don Gumaro*, *Gilberto* o *Martín*, sean expresivos con sus hijas e hijos a pesar de que éstos sean mayores, lo cual contradice un poco la idea reportada en la literatura de que los hombres se permiten ser expresivos con

sus hijos cuando son pequeños y que dejan de hacerlo a medida que crecen. Pero también se muestra a estos hombres mostrando otras emociones, como el enojo, la frustración y la tristeza, aunque en menor medida que los padres del grupo anterior.

#### 4.2.4 Educación

Otra de las categorías utilizadas es la de educación, que en el contexto de este trabajo, hace referencia a aquellas escenas en las que podemos identificar que los padres intentan, por diversos medios, “enseñarle” algo a sus hijos, sobre el mundo en general. Así, es una categoría bastante abierta, no referida específicamente por ejemplo, a que los padres les ayuden a las tareas escolares a sus hijos; es este sentido, podemos referirla a un contexto más amplio de formación, en el sentido de “dar forma” a los hijos. A la mayoría de estos hombres se les representa realizando esta función: *Don Pepe*, de **Cuando los hijos se van (1941)**, le da consejos a su hijos e hijas, sobre todo de los inconvenientes de que se vayan a vivir a la ciudad; en **La perla (1945)**, *Quino* menciona en varias ocasiones que su hijo sabrá leer y escribir, tener libros; y que de esa manera ellos (el y su esposa) sabrán cosas también; *Lorenzo*, educa a la *Tucita* como si fuera niño: le presta su pistola, le dice al *Bronco* que su hija no reza, y cuando le regala una muñeca, la niña le dice que no la quiere porque ella es muy “macha”, esto sucede en **Los tres huastecos (1948)**. *Don Gumaro*, de **La familia Pérez (1948)**, al final de la película le dice a su hijo que no debe fumar y que se ponga a estudiar. En **Una familia de tantas (1948)**, *Rodrigo* se la pasa dándole consejo a sus hijos sobre las buenas costumbres y el respeto a los padres; en **Un rincón cerca del cielo (1952)**, observamos a *Pedro* enseñarle a su pequeño hijo cómo reparar una silla para “que cuando sea grande, haga las cosas bien”; José Antonio, en **Bodas de oro (1956)**, le dice a su hijo en una escena, que debe tener sentido de responsabilidad, y en otra escena, trata de responder a la pregunta que le hace su hija menor sobre una tarea escolar, aunque no sabe lo que la niña le inquiera. Tanto en **Cri Cri (1963)**, como en **El globero (1960)**, vemos a dos hombres que sin ser los padres biológicos, intentan cubrir este rol: *Gabilondo*, platicando con la niña, respondiendo a las preguntas que ésta le hace; *Chema*, le enseña al niño lo necesario para vender globos, además de responder a sus preguntas en general. *Chema* de **El Pozo (1965)** cumple esta función con los hijos principalmente respondiendo preguntas de sus hijos y dándoles consejos. *Juan Carlos*, de **Angelitos negros (1969)**, platica con su hija y responde a sus preguntas. En **Mecánica nacional (1971)**, vemos cómo *Eufemio* le dice a su hija *Charito* que se cambie de ropa, porque la que trae puesta es demasiado atrevida. En **El castillo de la pureza (1972)**, *Gabriel* pone a sus hijos a hacer ejercicio físico, les da lecturas y les pregunta sobre ellas, respondiendo a las preguntas o dudas que tengan; también, le da su personal punto de vista sobre la vida en general. *Gilberto*, de **Última llamada (1996)**, platica mucho con su hijo *Mario*, y responde a todas sus preguntas; en una secuencia, se le representa ayudándole a su hijo en la tarea escolar. **Elisa antes del fin del mundo (1997)**, nos presenta a un padre que le dice a su hija que cuando el mundo se acabe, sólo sobrevivirán las cucarachas; también, le dice que no vea la televisión porque sólo transmiten información acerca de violencia, corrupción y pobreza. Finalmente, en **La tregua (2002)**, *Martín* platica con su hija *Blanca* sobre los problemas que tiene con su novio, en otra secuencia, se ve cómo aconseja a su hijo *Esteban* sobre los problemas del trabajo.

Para este grupo de padres, quizá podemos agrupar las actividades que realizan en dos rubros: *educación directa* e *indirecta*. En el primero, están aquellos aspectos como dar consejos, platicar, responder preguntas, enseñar algo directamente a través de la actividad compartida con los hijos, o insistir en que sus hijos asistan a la escuela. En este sentido, los padres que acabamos de comentar, realizan en diversos grados estas actividades, como hemos visto. Por otra parte, en relación a la *educación indirecta*, estarían aquellas cosas que los padres hacen sin la intención directa de enseñar algo a los hijos, pero que pueden convertirse en una especie de *modelamiento social* para éstos últimos. Así, tendríamos un subgrupo de padres que son congruentes con aquello que les enseñan a sus hijos, como por ejemplo *Don Pepe*, *Quino*, *Don Gumaro*, *Rodrigo*, *Pedro*, *Gabilondo*, *Chema*, *Juan Carlos*, *Gilberto* y *Martín*. Otro subgrupo, parece menos congruente entre lo que dicen y lo que hacen: *Lorenzo*, *Juan Antonio*, *Eufemio*, *Gabriel*, y el padre de Elisa antes del fin del mundo.

En el resto de las películas, no existe evidencia (al menos una secuencia) que nos permita decir que los padres representados se encarguen de la educación directa de sus hijos: En **La oveja negra (1949)**, *Cruz* se la pasa todo el tiempo discutiendo y humillando a *Silvano*, su hijo. El *Doctor* de **La edad de la violencia (1964)**, no está al tanto de las actividades delictivas de sus hijos, sólo al final de la película advierte que ha sido un mal padre, y que es tan culpable como ellos. A *Oscar*, de la película **En la trampa (1979)**, no se le observa realizando estas actividades con su hijo. El padre de **Crónica de un desayuno (2000)**, *Pedro*, no interactúa con sus hijos cuando llega a la casa, ni les dice nada, sólo los mira rápidamente. En este caso, sólo podemos especular sobre los efectos de la *educación indirecta* que estos hombres proporcionan a su descendencia. Podemos suponer, que excepto el caso de *Oscar* (su hijo es muy pequeño) el que los padres no se interesen por inculcar valores positivos (responsabilidad, respeto) y en cambio sí modelen ejemplos negativos, puede traer consecuencias negativas para los hijos e hijas, como las adicciones o la violencia.

#### 4.2.5 Cuidado, crianza y trabajo doméstico

A continuación, abordaremos conjuntamente, las categorías de *cuidado* y *crianza de los hijos* y *trabajo doméstico* dada la estrecha relación que guardan entre sí, en términos del ámbito del hogar. En primer término, tenemos un gran grupo de padres que no realizan ninguna de estas funciones: En **Cuando los hijos se van (1941)**, *Lupita*, la madre, es quien se encarga visiblemente de las tareas domésticas, y presumiblemente, se encargó del cuidado de los hijos; en **La perla (1945)**, *Juana*, la esposa de *Quino*, se encarga de estas funciones; en **La familia Pérez (1948)**, quien realiza el quehacer es una trabajadora doméstica; en **Una familia de tantas (1948)**, es *Gracia*, la madre, quien se encarga de estas funciones; en **La oveja negra (1949)**, la *Nana* realiza las labores domésticas; en **Bodas de oro (1956)**, cuentan con una trabajadora doméstica; en **La edad de la violencia (1964)**, el *Doctor* no hace nada en su casa ni con los hijos (no existe evidencia de quien se encargue de estas funciones); *Doña Tencha* y *Laura*, son quienes realizan estas tareas en **El Pozo (1965)**. la nana *Mercé* (que en realidad es la abuela de la niña *Belén*), de **Angelitos negros (1969)**, realiza estas tareas; en **Mecánica nacional (1971)**, es *Chabela*, la madre, la que

cumple con estos roles; algo semejante se observa en **El castillo de la pureza (1972)**, en donde *Beatriz*, la madre, la responsable de estas funciones; en la película **En la trampa (1979)**, son *Isabel* y *Doña Laura* (madre y abuela materna respectivamente) quienes principalmente se hacen cargo del quehacer y del cuidado del niño; en **Elisa antes del fin del mundo (1997)**, la madre realiza estas tareas; *Luzma*, la madre de **Crónica de un desayuno (2000)**, igualmente se encarga de estas funciones; finalmente en **La tregua (2002)**, Observamos a *Blanca*, la hija, realizar el trabajo doméstico. Podemos observar entonces, como para la mayoría de estas películas, son mujeres quienes se avocan a la realización de estas funciones: Principalmente las madres, pero también pueden ser familiares como las abuelas, o bien, mujeres a las que se les paga por este trabajo. Me parece que en este caso, queda bien representada una división del trabajo más tradicional.

En las restantes películas, sí existen representaciones de hombres que de alguna manera, se involucran en estas funciones: *Lorenzo*, el padre de la *Tucita*, en **Los tres huastecos (1948)**, a pesar de que tiene al *Bronco*, quien le ayuda con el cuidado de la niña y los quehaceres (se ve que él es quien hace de comer, por ejemplo), es representado en una secuencia, ayudando a la hija a acostarse, y darle agua cuando se la pide; en **Un rincón cerca del cielo (1952)**, *Pedro* es representado en una secuencia, dándole de comer a su hijo pequeño, cuando está desempleado; sin embargo, *Margarita*, su esposa, es quien realiza la mayor parte del tiempo estas funciones; en **Cri Cri (1963)**, *Gabilondo* lleva a pasear al parque a la niña, aunque estas tareas las realiza principalmente *Margarita*, la madre de *Chacha* (quien también le paga a una mujer para la realización del trabajo doméstico); en **El globero (1960)**, *Chema* se encarga de ambas funciones, dado que vive solo con el niño; algo semejante vemos en la película **Última llamada (1996)**, en la cual *Gilberto* también se encarga del cuidado y del trabajo doméstico, dado que su esposa ha muerto (pero cuando debe salir de la ciudad, por razones de trabajo, su hermano o su madre cuidan del niño). En realidad, éstas últimas son las únicas películas en las que vemos a dos hombres asumir completamente estas actividades, dado que en las otras, o bien son las mujeres quienes las realizan, o, insólitamente, un hombre es el encargado (el *Bronco*). Así, ¿que tanto podríamos hablar de nuevos padres en estos casos? Me parece que muy poco. Tanto *Lorenzo*, como *Pedro* y *Gabilondo*, parecen adscribirse en mayor (*Lorenzo* y *Pedro*) o menor medida (*Gabilondo*) a una masculinidad tradicional. Por otra parte, *Chema* y *Gilberto*, por distintas razones, no tienen una mujer conviviendo con ellos. Por lo tanto, me parece que conviene pensar que en cuanto hace al cuidado y crianza de los hijos y el trabajo doméstico, el papel de la mujer es fundamental: ya sea que esté presente y asuma completamente estas funciones, o que delegue las mismas en otras mujeres (¿en otras especialistas?), en algunos casos quizá porque además trabajan. En síntesis, parece que para estas categorías, la representación fílmica asume que corresponden básicamente a las mujeres.

#### 4.2.6 Padres solteros o sociales

Un hallazgo interesante en el conjunto de películas analizadas, es el hecho de que algunos padres son representados viviendo ellos solos con sus hijos. Tal es el caso de **Los tres huastecos (1948)**, en donde la madre de la *Tucita* ha muerto; algo semejante ocurre en **La edad de la violencia (1964)**. En estas dos películas, además, no existe evidencia de que

*Lorenzo* o el *Doctor*, respectivamente, tengan relaciones sentimentales con otra mujer. Por otra parte, tanto *Chema* de **El Pozo (1965)**, como *Martín* de **La tregua (2002)** y *Gilberto*, de **Última llamada (1996)**, aunque también son viudos, sí tienen relaciones con otras mujeres; de hecho, *Chema* inclusive se vuelve a casar. En general, en la literatura se asume implícita o explícitamente que los hombres son padres en el contexto de la formación de familia y el matrimonio y que en los casos de divorcio o separación, es muy probable que los hombres vuelvan a formar familia con otras mujeres y tengan otros hijos. Adicionalmente, la legislación otorga, en general, la custodia de los hijos a las madres, lo que hace difícil que los padres puedan “quedarse” con ellos en casos de divorcio. En estos cinco casos, coincidentemente, lo que une a estos padres es el hecho de ser viudos, algo que no se ha documentado en la literatura respectiva. Llama la atención que cuatro de estos padres (*Lorenzo*, *Chema*, *Gilberto* y *Martín*) procuran hacerse responsables de sus hijos, y en general lo hacen bien (el que mejor lo hace es *Gilberto*). Esta responsabilidad, la expresan básicamente con el aporte económico y el vínculo emocional. La excepción, por supuesto, es el *Doctor*, quien por su alcoholismo y depresión no se preocupa por ellos. De acuerdo con lo anterior, es interesante notar precisamente que la representación de estos padres, según la narrativa cinematográfica, implique que las esposas han muerto.

Íntimamente relacionado con lo anterior, en nuestro grupo de películas existen dos figuras que resaltan porque ejemplifican bastante bien el concepto de *padre social*. Es decir, aquellos hombres que sin ser los padres biológicos, toman la responsabilidad de algunos niños o se involucran con ellos. En **Cri Cri (1963)**, vemos a *Gabilondo* relacionarse con *Chacha*, la hija de *Margarita*, cuando llega a vivir a casa de ellas. Con la niña, *Gabilondo* es cariñoso, le hace regalos, y platica con ella. Esto, a pesar de que él solamente renta temporalmente, una habitación en dicha casa. Por otra parte, se involucra sentimentalmente con *Margarita*, incluso le propone matrimonio; ella, lo rechaza, argumentando que él requiere otra mujer. Es importante comentar lo anterior, porque desde nuestro punto de vista, el vínculo que establece con *Chacha*, no está orientado a obtener el consentimiento de la madre de la niña, para el matrimonio; es decir, básicamente pensamos que es un interés real por aportar algo a *Chacha*. *Chema*, de **El globero (1960)**, es un hombre que por accidente se queda con un bebé, a quien llamará *Chapulín*. Durante 6 años, vive solo con el niño, encargándose de su cuidado, alimentación, educación y manutención. Clemencia, una vecina, ocasionalmente le ayuda a *Chema*, dándole consejos de cómo realizar algunas tareas domésticas. Aunque *Chema* se siente atraído por Clemencia, ésta tiene novio, por lo que él desiste de declarársele. Finalmente, los padres biológicos del niño lo encuentran y *Chema* acepta que regrese a vivir con ellos. Una buena parte de la literatura se ha centrado en el papel positivo o negativo que los padres biológicos tienen sobre el desarrollo de los hijos; pero muy poca investigación se ha realizado sobre aquellos hombres que sin ser padres sanguíneos, se relacionan con niños y niñas, dando de alguna manera, el apoyo que debería dar el padre biológico. En el caso de estas dos películas, la representación de *Gabilondo* y *Chema*, ofrece imágenes de hombres que cumplen tan bien o mejor que otros padres biológicos su función como padres sociales. Como en el caso de los padres viudos anteriores, no deberíamos pensar que todos los hombres que asuman una *paternidad social*, podrán cubrir bien la responsabilidad que esto implica. Por otra parte, este concepto también alude a aquellos hombres que son significativos en la vida de los niños, y que brindan apoyo emocional, educación o incluso aporte económico, sin que necesariamente

vivan con ellos. Por ejemplo, familiares como abuelos, tíos, hermanos, o bien, padrinos, maestros, sacerdotes (¡no los pederastas!), entrenadores deportivos, amigos de la familia.

#### 4.2.7 Sexualidad/reproducción

Otro tema relevante que emergió durante el análisis fue el relacionado con la actividad reproductiva y la sexualidad. En primer lugar, haremos referencia al número de hijos que tienen estos padres. En **Bodas de oro (1956)**, se advierte que tienen 6 hijos. En tres películas se tienen 5: **Cuando los hijos se van (1941)**, **La familia Pérez (1948)** y **Una familia de tantas (1948)**; en 4 filmes, tienen 3 hijos: **El Pozo (1965)**, **El castillo de la pureza (1972)**, **Crónica de un desayuno (2000)** y **La tregua (2002)**; en las siguientes películas sólo tienen 2 hijos: **Un rincón cerca del cielo (1952)**, **La edad de la violencia (1964)** y **Mecánica nacional (1971)**; finalmente, están los filmes donde sólo se tiene un hijo: **La perla (1945)**, **Los tres huastecos (1948)**, **La oveja negra (1949)**, **Angelitos negros (1969)**, **En la trampa (1979)**, **Última llamada (1996)** y **Elisa antes del fin del mundo (1997)**. Como ya hemos comentado, en las películas de **Cri Cri (1963)** y **El globero (1960)**, los hombres representados no son padres biológicos. Llama la atención, inicialmente, que el mayor número de hijos representados aparezcan en algunas de las películas más antiguas: entre 1941 y 1956 se presentan entre 5 y 6 hijos. En las décadas siguientes, el número de hijos decrementa. Sin embargo, también llama la atención el que en algunas películas de la misma época (1941-1956), se tiene sólo un hijo, y en un caso, dos hijos. Al respecto, podemos comentar lo siguiente: en **La perla (1945)**, no sabemos si sólo tienen un hijo porque son muy pobres o porque tienen poco tiempo de casados; algo semejante podríamos señalar de **Un rincón cerca del cielo (1952)**; en **Los tres huastecos (1948)**, la madre de la *Tucita* ha muerto, y *Lorenzo* no se ha vuelto a casar; en **La oveja negra (1949)**, aunque *Cruz* sólo tiene un hijo con su esposa, se indica que tiene otros hijos fuera del matrimonio.

La mayoría de los hombres que aparecen en estos filmes, se presentan o asumen casados. En este sentido, el ejercicio de la sexualidad, aunque no explícito en la mayoría de las películas, parece orientado fundamentalmente a la reproducción. Sin embargo, algunos de estos padres ejercen la sexualidad extramarital, quizá más orientada al placer. Esto se advierte en **La oveja negra (1949)**, en donde se comenta que *Cruz*, tiene varias mujeres, además de su esposa (y también otros hijos); en **Bodas de oro (1956)**, sabemos desde un inicio que *José Antonio* es mujeriego, y que su esposa está conciente de ello; en **El Pozo (1965)**, *Chema* ha mantenido relaciones con *Ana* después de la muerte de su esposa, aunque no se casa con ella; *Gabriel*, de **El castillo de la pureza (1972)**, intenta tener relaciones con una muchacha, por medio de una remuneración económica, pero ella no accede, en otra secuencia, se le presenta teniendo relaciones sexuales con una “prostituta”; *Oscar*, de la película **En la trampa (1979)**, en una ocasión conoce a una mujer en una fiesta y tiene relaciones con ella, sin embargo, no se lo dice a su esposa; en **Crónica de un desayuno (2000)**, *Pedro* ha abandonado a su familia, para irse a vivir con otra mujer. En dos películas, **Última llamada (1996)** y **La tregua (2002)** los padres, aunque viudos, establecen relaciones con otras mujeres. En el resto de los filmes, no existen indicios de que los hombres mantengan relaciones sexuales con mujeres diferentes a sus esposas, inclusive

por ejemplo, el caso de *Lorenzo*, de **Los tres huastecos (1948)**, que vive solo con su hija. Llamamos la atención aquellos casos en que los hombres le son infieles a sus esposas, y éstas, sabiéndolo, “les perdonan” sus amoríos, como en **La oveja negra (1949)**, **Bodas de oro (1956)**, y en **Crónica de un desayuno (2000)**.

### 4.3 ¿Padres tradicionales versus nuevos?

Como hemos indicado anteriormente, en la literatura se reporta que tradicionalmente, el papel del padre es considerado fundamentalmente como aportador y autoridad, emocionalmente distanciado de la familia. En contraste, se reporta que los nuevos padres son más “nutricios” (*nurturing*) con sus hijos y que participan más activamente en tareas de cuidado y crianza. Aquí, trataremos de analizar cuáles de los personajes representados podrían ser vistos como más cercanos al modelo de la paternidad tradicional y cuáles podrían encarnar el nuevo modelo. El criterio para asignarlos a uno u otro modelo, ha sido el ponderar cuáles de las categorías son más constantes en la representación de dichos personajes.

#### 4.3.1. Padres más tradicionales.

En este apartado, mencionamos en primer lugar, aquellos personajes que cubrirían “perfectamente” el cánón de lo tradicional, es decir, poseen la autoridad y aportan para la familia; se trata de *Rodrigo Cataño* de **Una familia de tantas (1948)** y *Eufemio* de **Mecánica nacional (1971)**.

Por otra parte, están aquellos que además de lo anterior, son representados (aunque mínimamente, quizá en una o dos secuencias) realizando otras funciones como mostrar sus afectos, educando a los hijos o cuidándolos: *Don Pepe* de **Cuando los hijos se van (1941)**, *Quino* de **La perla (1945)**, *Lorenzo* de **Los tres huastecos (1948)**, *Pedro* de **Un rincón cerca del cielo (1952)**, *Chema* de **El Pozo (1965)**, *Gabriel Lima* de **El castillo de la pureza (1972)**, y *Oscar* de **En la trampa (1979)**.

Un tercer grupo lo encontramos en aquellos hombres personajes que no aportan dinero, y sin embargo poseen la autoridad en la familia: *Cruz Treviño Martínez* de **La oveja negra (1949)**, *José Antonio* de **Bodas de oro (1956)**, el *Padre* de **Elisa antes del fin del mundo (1997)** y *Pedro* de **Crónica de un desayuno (2000)**.

Dos casos particulares constituyen por un lado *Gumaro* de **La familia Pérez (1948)**, ya que no posee la autoridad en su familia, pero sí aporta dinero y *El Doctor* de **La edad de la Violencia (1964)** que no cubre ninguna categoría. Sobre todo el padre representado en este último filme, llama la atención porque sugiere que a pesar de ser absolutamente irresponsable o desobligado con sus hijos, éstos lo siguen viendo como su padre. En este caso, parece que el peso de la simbolización de la figura paterna es más importante que las funciones que realiza el padre.

### 4.3.2 Nuevos padres

En primer lugar encontramos aquellos personajes que cubren todas las categorías (excepto la de sexualidad, que ha sido una emergente y no se le relaciona en la literatura con este modelo). Se trata de *Chema* de **El globero (1960)** y *Gilberto* de **Última llamada (1996)**. Dado que entre ambas películas median 36 años, es importante considerar algunas diferencias entre estos personajes, por ejemplo: *Chema* es de clase baja, *Gilberto* de clase media; dado que *Gilberto* es actor, se implica de alguna manera que posee un poco más de cultura comparado con *Chema*; éste, es padre social, mientras que *Gilberto* es padre biológico; *Chema* sólo cuenta con el apoyo ocasional de *Clemencia*, su vecina, en tanto que *Gilberto* es apoyado con el cuidado del niño por su propia madre y su hermano.

Por otra parte, están los personajes que no son representados realizando trabajo doméstico, aunque sí cubren las demás categorías Gabilondo de **Cri Cri (1963)**, *Juan Carlos* de **Angelitos negros (1969)** y *Martín* de **La tregua (2002)**.

## 5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Como señalamos en el capítulo 2, el enfoque dramático (Goffman, 1959) puede resultar provechoso para comprender las vicisitudes de la paternidad representada en estas películas. Primero, podemos pensar que esta actuación (la del personaje que representa al padre) se desarrolla en la interacción, fundamentalmente frente a la familia, pero también en el contexto social más amplio en el que se desarrolla la trama del film. Desde este punto de vista, la paternidad no sería una posición estática o un conjunto de roles preestablecidos, sino una ejecución a ser realizada frente a audiencias específicas. El que un actor represente bien o mal su papel, depende en buena medida del escenario, el público, los recursos dramáticos del propio actor, así como del conjunto de recursos escénicos de aquellos con quienes interactúa (por ejemplo la esposa y los hijos). Por otra parte, cabe pensar que frente a los hijos, el padre puede formar un equipo junto a la madre, para representar determinadas rutinas que así les convienen (por ejemplo, las decisiones sobre la disciplina), y el conjunto de negociaciones quedarían en la parte trasera, fuera de la vista de aquéllos. El conjunto de filmes analizados, representa una diversidad de posibilidades de la representación cinematográfica paterna, relacionada con diferentes recursos escénicos o dramáticos que los personajes han actuado para nosotros (en general, se trata como ya hemos dicho, de un trabajo colectivo: el director, los guionistas, los actores, maquillistas, escenógrafos); nos queda como espectadores, comprender e interpretar estas actuaciones. Es importante señalar que para efectos de una discusión más amplia, pensamos a las representaciones cinematográficas aquí analizadas como reflejo (esto no implica una reproducción mecánica) de la realidad social en la cual fueron producidas, tal como se ha indicado en el Capítulo 2.

Las categorías retomadas de la literatura sobre paternidad para analizar las películas, nos han permitido focalizar nuestra mirada sobre aspectos muy específicos de esta representación fílmica, permitiéndonos una comprensión más fina de este aspecto, que quizá se hubiesen perdido si hubiésemos trabajado con otro tipo de análisis. En este sentido, consideramos que esta propuesta metodológica ha resultado provechosa y novedosa, si comparamos nuestro análisis por ejemplo con los artículos sobre paternidad y cine reseñados en el Capítulo 1.

Es pertinente hacer mención aquí de los principales hallazgos de este trabajo: a) por una parte, la diversidad que existe en la representación de los personajes al interior de las categorías utilizadas para cada personaje y entre personajes; b) por otra parte, la importancia de las relaciones sociales (con las madres, los hijos y otros personajes) y del contexto en que cada personaje realiza su paternidad; c) además, se encontraron padres sociales en estas películas y se incluyó una categoría adicional relacionada con la sexualidad de los personajes.

A continuación retomaremos el objetivo que dio lugar a este trabajo, a la luz de los resultados obtenidos y reportados en el capítulo anterior. Primero, comentaremos sobre las representaciones de la paternidad encontradas a partir de las categorías utilizadas; posteriormente, reflexionaremos sobre las implicaciones de la comparación a partir de los

dos modelos de paternidad: “tradicional” y “nueva”, y finalmente, sugeriremos algunos conceptos que puedan hacer más comprensible este fenómeno.

## 5.1 Complejidad y flexibilidad de la paternidad

### Aporte económico

Si consideramos los resultados por categorías de análisis, vemos que por cuanto hace al aporte económico, en general se representa a los padres como ejecutores de esta función. Sin embargo, en algunos de los casos analizados, también aportan las esposas o los hijos. Y por otra parte, algunos hombres no aportan. Analizaremos por separado cada cuestión.

En el primer caso, se supone que “naturalmente” ellos son los encargados de realizar esta función. Una pregunta que surge de lo anterior, es la siguiente: ¿Desde cuando surge la idea de que sólo el hombre debe aportar? Quizá debamos regresar bastante lejos en la historia, al momento de la división del trabajo, para tener una respuesta. De cualquier manera, en las películas *La perla* (1945), *Los tres huastecos* (1948), *El globero* (1960), *Angelitos negros* (1969), *Mecánica nacional* (1971), *En la trampa* (1979), y *Última llamada* (1996), se mantiene el estereotipo del aportador. Quizá lo relevante de este tema, sea la importancia que para los hijos tiene el hecho de que el padre asuma esta función, pues de ello depende en gran parte, su bienestar material. No obstante, lo que parece preocupar a un buen número de investigadoras/es es el hecho de que esta sea una de las dos funciones que asuma el padre (junto con la de autoridad, que comentaremos más adelante). Esto, porque en algunos contextos el aporte económico se asocia al ejercicio del poder; es decir, el simple hecho de llevar dinero a la casa, empodera a los hombres frente a la familia (Olavarria, 2000; Alatorre y Luna, 2000), manteniendo un estado de inequidad.

Otra pregunta: ¿Desde cuándo trabajan las mujeres? Sin lugar a dudas, podemos decir que desde “siempre”, aunque la noción moderna de trabajo, se orienta más a su carácter asalariado. Aunque existe un cuerpo importante de la literatura sobre paternidad que analiza el papel de las mujeres que trabajan para cubrir también el rol de proveedoras, en la mayoría se asume que éste es un fenómeno reciente. Por otra parte, parece que no existen estudios que analicen el papel de los hijos como proveedores. ¿Se deberá a que éste es un fenómeno exclusivo de nuestras culturas? Yo creo que no; en todo caso, quizá no se ha puesto la suficiente atención sobre este aspecto. No obstante, habría que revisar en detalle la literatura correspondiente, para saber si toman en cuenta a los demás miembros de la familia cuando se analiza el aporte, y no sólo a la esposa. Podría encontrarse quizá que existan otras personas, además de la esposa y los hijos, que también colaboran con la manutención familiar, como abuelos, tíos, o primos. En los casos analizados, la mayor parte de los hijos que trabajan son mayores de edad: *Cuando los hijos se van* (1941), *La familia Pérez* (1948), *Una familia de tantas* (1948), y *La tregua* (2002); excepto en *El castillo de la pureza* (1972), donde éstos son menores. Es probable que para contextos urbanos y de clase media, el pensar que los hijos trabajen a edad temprana resulte aberrante, porque se piensa que esto puede afectar su desarrollo. Sin embargo, tanto en la ciudad como en contextos rurales, puede ser una práctica común el que los hijos ayuden a los padres con el trabajo, cuando el ingreso parental es precario. En estos contextos, el que trabajen los hijos menores de edad puede verse como parte de la vida cotidiana. En suma, otras personas

además del padre, pueden cubrir de manera importante la función de aporte económico. Aunque es probable que dada la naturalización de esta función, en algunos casos no se tome en cuenta, o bien, se interprete como una “ayuda” al padre, lo cual fortalece la idea de que el hombre debe ser el único proveedor.

Por último, hemos comentado que algunos padres representados no cubren esta función. Evidentemente, esto modifica de alguna manera la dinámica familiar, obligando a que sean otras personas quienes deban de conseguir dinero. En tres de nuestras películas son las mujeres quienes asumen esta tarea, en otra son los hijos, y en otra más, el hombre simplemente no consigue trabajo, por lo que debe vender algunos bienes. Aquí, se involucran dos conceptos: la *irresponsabilidad* (en el caso de **La oveja negra**) y el *abandono* (en el caso de **Crónica de un desayuno**) paternos. El hecho de que existan estos casos en la muestra, nos hace reflexionar sobre la posible presencia de este fenómeno en nuestra sociedad y sus posibles explicaciones<sup>1</sup>. Por una parte, podríamos pensar en razones meramente personales (peleas con la esposa, tener otros hijos), que hacen que los hombres se nieguen a dar dinero para sus hijos cuando lo tienen, o si no lo tienen, simple holgazanería; pero también debemos considerar los cambios a nivel mundial en cuanto hace al desempleo masculino, que siempre ha existido, aunque muestra una tendencia al incremento en las últimas décadas.

Para finalizar este apartado, podemos señalar que la función de proveedor no es algo que los hombres realicen de manera continua, aunque así lo deseen. Por ejemplo, **Un rincón cerca del cielo (1952)** y **Elisa antes del fin del mundo (1997)** nos muestran a hombres que asumen la responsabilidad económica, pero que por razones ajenas a su voluntad, se encuentran en momentos de su vida en los que no consiguen trabajo. En **La edad de la violencia (1964)**, existen evidencias de que *El Doctor* fue un muy buen aportador con sus hijos, previo a la muerte de su esposa. La literatura sobre el aporte paterno, parece asumir que ésta se limita a una cuestión de voluntad individual y que se mantiene constante. No obstante, existe una serie de factores que inciden para que los hombres asuman el aporte; esto nos da la idea de flexibilidad y contextualidad en cuanto a esta función.

## **Autoridad**

Como hemos señalado anteriormente, algunos de los personajes de estas películas son representados ejerciendo una autoridad *legítima*: **Cuando los hijos se van (1941)** (**Los tres huastecos (1948)**), **Un rincón cerca del cielo (1952)**, **Cri Cri (1963)**, **El globero (1960)**, **Última llamada (1996)**, **Elisa antes del fin del mundo (1997)** y **La tregua (2002)**; otros,

---

<sup>1</sup> “En México hay un déficit en el número de padres, de acuerdo con el último censo elaborado por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) y reportes del Consejo Nacional de Población (Conapo). Cifras de ambos organismos indican que en el país 25 millones 400 mil mujeres viven con sus hijos y sólo 20 millones 100 mil hombres ejercen su rol de padre, lo que significa que hay por lo menos 5 millones 300 mil madres cuyos descendientes tienen un progenitor ausente o que se ‘comparte’ con otra familia”. Nota de Liliana Alcántara, *El Universal*, Domingo 17 de junio de 2007

ejercen una autoridad más *coercitiva*<sup>2</sup>: **La perla (1945)**, **Una familia de tantas (1948)**, **La oveja negra (1949)**, **Mecánica nacional (1971)**, **El castillo de la pureza (1972)**, y **Crónica de un desayuno (2000)**; y finalmente, un pequeño grupo se muestra como *sin autoridad o desempoderado*: **La familia Pérez (1948)**, **La edad de la violencia (1964)**, **Bodas de oro (1956)**, **Angelitos negros (1969)** y **En la trampa (1979)**. Analizaremos cada estilo a continuación.

Los personajes con *autoridad legítima*, la ejercen con sus hijos y esposas, inclusive cuando los primeros son mayores de edad. Dicha legitimación está dada por un orden social en el cual se privilegian relaciones asimétricas entre diferentes categorías sociales: por ejemplo, entre el gobierno y los ciudadanos, entre patronos y trabajadores, y, en el seno del ámbito familiar, entre el padre y los demás integrantes de la familia. Este orden social aparentemente dicotómico, puede ser cuestionado en su temporalidad como hace Bourdieu (2000) al plantear lo que denomina como la “*eternización de lo arbitrario*”:

*Recordar que lo que, en la historia, aparece como eterno sólo es el producto de un trabajo de eternización que incumbe a unas instituciones (interconectadas) tales como la Familia, la Iglesia, el Estado, la Escuela, así como, en otro orden, el deporte y el periodismo... es reinsertar en la historia, y dever por tanto, a la acción histórica, la relación entre los sexos que la visión naturalista y esencialista les niega... (p.8)*

Es decir, aquello que se nos muestra como eterno, como inmutable, es en realidad un proceso histórico, en el que el papel de las instituciones resulta fundamental para la *naturalización*<sup>3</sup> de la realidad. Pero no son las instituciones en o, participan los actores sociales en su conjunto, en el mantenimiento de estas relaciones. De ahí que al pensar propiamente en la institución familia, y, para el caso de nuestros resultados, resulte más o menos comprensible que los personajes representados como padres, ejerzan la autoridad en los términos descritos, con la aquiescencia de los hijos y las esposas. Así, debemos considerar el aspecto relacional del poder, es decir, que la autoridad se ejerce al interior de las relaciones familiares, con el consentimiento de sus miembros, por lo menos en estos casos.

La legitimidad mencionada anteriormente, puede dar lugar a que los hombres al ejercer de manera *violenta o coercitiva* su autoridad, no les sea cuestionada cuando es dirigida hacia los hijos, la esposa o ambos. En este grupo de padres, con diversos matices, encontramos gritos, insultos o golpes. Las consecuencias para los destinatarios de dicha violencia, además del impacto psicológico, son el sometimiento a través del miedo. No importa qué exigencias planteen los padres, ni la posible justificación a la misma, todos deben obedecer. Es interesante notar que en la mayoría de los casos, el papel de la mujer es

---

<sup>2</sup> French y Raven (1959, citados en Montero, 2003), han establecido una clasificación del poder social con distintos tipos. Aquí, referimos básicamente dos de ellos: el poder legítimo, que implica aquellos comportamientos apropiados para determinadas circunstancias; esto está determinado por la tradición, las creencias, los valores, o las normas sociales de los grupos. Otro tipo es el poder de coerción, que implica la capacidad de aplicar castigos cuando no se es obedecido.

<sup>3</sup> Bourdieu cita a Husserl y su concepto de *actitud natural o experiencia dóxica*, según el cual “esta experiencia abarca el mundo social y sus divisiones arbitrarias, comenzando por la división socialmente construida entre los sexos, como naturales, evidentemente, y contiene por ello una afirmación de legitimidad.” (Op.cit., p. 21)

fundamental, ya que cuando el hombre insulta o golpea a los hijos, la esposa no cuestiona, en general, estas acciones. Nuevamente, parece que este tipo de interacción es una *actitud natural* hacia el fenómeno.

Sin embargo, ningún sistema social opera bajo la premisa del control total o absoluto. Quiere esto decir que habrá grupos de personas o individuos, que pueden oponerse o intentar cambiar la dinámica de las relaciones. Esto tiene implicaciones para el grupo en el cual los padres no poseen la autoridad. De hecho, lo que advertimos es lo contrario a la *actitud natural*: las mujeres de estos filmes, son quienes ejercen el poder.

Lo que parece claro en este apartado, es que *alguien* tiene que ejercer el poder: los padres generalmente, o las madres en menor medida. No encontramos ejemplos de familias en las que esto se muestre más equitativo, donde en la toma de decisiones, intervengan equitativamente, padres, madres e hijos. ¿Cuándo se habla de estas familias en la literatura, se habla de familias de otros contextos, o de modelos prescriptivos, de formas o tipos deseables? Pensamos que se trata de esto último.

## **Afectividad**

Como se ha señalado, se encontraron dos filmes en los que los padres no se muestran cariñosos hacia sus hijos y esposa: **Mecánica nacional (1971)** y **Crónica de un desayuno (2000)**.

También, hemos visto que la mayoría de los personajes representados, manifiestan sus afectos ocasionalmente: **Cuando los hijos se van (1941)**, **La perla (1945)**, **Los tres huastecos (1948)**, **Una familia de tantas (1948)**, **La oveja negra (1949)**, **Bodas de oro (1956)**, **La edad de la violencia (1964)**, **El Pozo (1965)**, **El castillo de la pureza (1972)**, **En la trampa (1979)**, y **Elisa antes del fin del mundo (1997)**.

Y tenemos otro grupo de padres que hemos caracterizado como más expresivos en los filmes: **La familia Pérez (1948)**, **Un rincón cerca del cielo (1952)**, **Cri Cri (1963)**, **El globero (1960)**, **Angelitos negros (1969)** **Última llamada (1996)**, **La tregua (2002)**.

Salvo el caso de los dos padres que no son expresivos y que pudieran relacionarse más enfáticamente con el modelo la masculinidad tradicional, llama la atención que la mayoría de los padres representados son cariñosos, en mayor o menor medida, con sus hijos y esposa.

Vemos entonces, como en las categorías anteriores, que no existe una forma única en la que los padres se relacionen emocionalmente con los hijos. En primer lugar, debemos llamar la atención sobre el hecho de que el no mostrar abiertamente cariño o amor hacia los hijos, no quiere decir que los padres no los sientan. Así, no queremos implicar que los padres representados en el primer grupo de películas como distantes e inexpresivos, no quieran a sus vástagos. Llama la atención, además, que una emoción como el enojo, sea expresada por la mayoría de estos personajes, independientemente de que expresen amor o no hacia sus hijos y esposas. Esto puede relacionarse con la categoría de *Autoridad*, dado que la

expresión de esta emoción, puede dar paso a una serie de manifestaciones tendientes a mantener el control de los padres sobre los miembros de su familia.

Así, la pregunta sobre la necesidad o importancia de que los hombres sean afectivos con sus hijos sigue inquietándonos. Por un lado, algunas autoras feministas sostienen que las madres tienen primacía, pero no exclusividad, dado el estrecho vínculo que guardan con los hijos; por otra parte, las y los defensores del modelo de la nueva paternidad sostienen que los padres *deberían* estar más involucrados con ellos.

Por ejemplo, Matthew Gutmann (2000), encontró “sorpresivamente”<sup>4</sup>, que algunos de sus informantes, indicaron que aunque en general, tanto hombres como mujeres son cariñosos con los hijos,

*Un número considerable comentó que los padres son más o mucho más afectuosos [que las madres] con sus hijos e hijas. El hecho de que muchas madres pasen más tiempo que los padres con los niños ocasiona que algunos hombres los consientan cuando están con ellos” (p.124).*

Me parece que la cita anterior tiene por lo menos tres implicaciones: por un lado, sólo son algunos de los habitantes los que participaron; además, encuentra que los afectos se muestran por igual en cuanto a la calidad en hombres y mujeres; por otra parte, se implica que los hombres pueden ser más afectivos con sus hijos, debido a que no están todo el tiempo con ellos. Digo “sorpresivamente” porque me parece que el autor parte de una idea *naturalizada* acerca de los afectos: las madres, *siempre* son afectivas con los hijos; los padres *no lo son*. Me parece que ninguna de las dos ideas se puede sostener después de un análisis más riguroso.

## Educación

A la mayoría de los personajes de estos filmes, se les representa realizando esta función con los hijos, siendo bastante diversas sus manifestaciones como dar consejos, pensar en su educación, enseñarles a hacer cosas prácticas, ayudar con las tareas escolares o hablar sobre el mundo en general; esto se observa en: **Cuando los hijos se van (1941), La perla (1945), Los tres huastecos (1948), La familia Pérez (1948), Una familia de tantas (1948), Un rincón cerca del cielo (1952), Bodas de oro (1956), Cri Cri (1963), El Pozo (1965), El globero (1960), Angelitos negros (1969), Mecánica nacional (1971), El castillo de la pureza (1972), Última llamada (1996), Elisa antes del fin del mundo (1997) y La tregua (2002).**

---

<sup>4</sup> El autor realizó un estudio de corte antropológico en la colonia Santo Domingo, a principios de los años noventa del siglo pasado; uno de sus intereses era el de la paternidad y su relación con la masculinidad. Para los datos que aquí se reportan, sostuvo entrevistas informales con 42 personas (padres y madres), residentes de dicha colonia. Véase Gutmann, M (2000). Ser hombre de verdad en la ciudad de México. Ni macho ni mandilón. México: El Colegio de México.

En el contexto latinoamericano, algunos estudios han encontrado resultados similares en cuanto a esta función paterna, con diferentes grupos de hombres (Viveros 2000, Olavaria, 2000, Alatorre y Luna 2000); al respecto, Fuller (2000) comenta que

*En la medida que el padre define su figura dentro de la familia por sus asociación con el espacio exterior y, por tanto, con los valores universales, su tarea específica, aquella en la que se diferencia de la madre, es transmitir saberes generales e inculcar los valores públicos, es decir, formar al hijo o hija en sus aspectos moral e intelectual (p. 53)*

Sin embargo, parece que no se clarifica por un lado, en qué medida es cierto que la tarea que permite “diferenciar” al padre de la madre, sea la de educar a los hijos. Pero esto, de ser cierto, implicaría además que la madre no se ocupa de estas funciones, lo cual no parece muy probable. Me parece que las madres, al pasar más tiempo con los hijos (en general) también inciden en este aspecto, educando a los hijos. Tampoco queda claro en la cita anterior, por qué sólo el hombre sería el que “detenta” los valores públicos. Quizá lo que sí resulta claro es que los padres y las madres tienen como una de sus funciones educar a los hijos. Y en este sentido, podemos pensar que ambos padres pueden coadyuvar en el proceso de socialización, entendida como la transmisión de los saberes socioculturales necesarios para la vida.

¿Qué implicaciones tiene entonces el que los hombres asuman esta función? Básicamente se trata de la reproducción de un cierto orden simbólico y de prácticas. Es decir, el padre, junto con la madre, serán los encargados de proporcionar inicialmente a sus hijos e hijas las herramientas conceptuales, técnicas y fácticas para “enseñarles” no cómo es el mundo, sino la manera en que ellos quieren que sus hijos piensen que es el mundo, para que actúen en consecuencia. De esta manera, se reproducen en el seno de la familia ciertos saberes y sus valores asociados (posteriormente, será la escuela quien continúe con el proceso de socialización). Esto por supuesto no implica la aceptación mecánica por parte de los hijos. Como ejemplo, podemos citar **Una familia de tantas (1948)**, en donde una de las hijas se opone a *Don Rodrigo*, por no estar de acuerdo con sus mandatos. Pero es posible pensar que en general, los hijos asumirán las perspectivas sobre el mundo que tienen sus padres.

Por otra parte, en cuatro de las películas analizadas, no se advierte ninguna escena en la que los padres representados cumplan esta función: **La oveja negra (1949)**, **La edad de la violencia (1964)**, **Crónica de un desayuno (2000)** y **En la trampa (1979)**. Los tres primeros padres, por diversas razones, no cumplen en general el rol paterno. En la cuarta película, el hijo de *Oscar* es muy pequeño y casi no aparece en la película; por esta razón no podemos asumir que este padre no esté interesado en educar a su hijo.

Por lo que respecta a los personajes que no cumplen esta función parece que se trata de hombres *irresponsables*. Los dos primeros, viven con los hijos; el tercer padre no vive con ellos. ¿Qué implicaciones tiene el que estos hombres no eduquen a sus hijos? En el caso de **La oveja negra (1949)**, *Silvano*, el hijo, es lo opuesto de su padre: responsable, trabajador, honesto, cariñoso. Puede ser que la presencia de la madre, la nana, y sus consejos, consigan formarlo como “hombre de bien”. Por otra parte, los hijos del *Doctor*, son delincuentes y terminan en la cárcel. Esto ilustraría algunas de las consecuencias más negativas de que el

padre no se ocupe de educar a sus hijos. Finalmente, los hijos de *Pedro*, han sido educados por *Luzma*, su madre aunque no se les representa tan equilibrados como a *Silvano*.

### **Cuidado y crianza de los hijos y trabajo doméstico**

En estas categorías, observamos que la mayoría de los padres representados no realizan ninguna de estas funciones; esto es evidente en las películas: **Cuando los hijos se van (1941)**, **La perla (1945)**, **La familia Pérez (1948)**, **Una familia de tantas (1948)**, **La oveja negra (1949)**, **Bodas de oro (1956)**, **La edad de la violencia (1964)**, **El Pozo (1965)**, **Angelitos negros (1969)**, **Mecánica nacional (1971)**, **El castillo de la pureza (1972)**, **En la trampa (1979)**, **Elisa antes del fin del mundo (1997)**, **Crónica de un desayuno (2000)** y **La tregua (2002)**. Para este grupo de filmes, son las mujeres quienes realizan estas funciones: principalmente la madre, las hijas, pero también pueden ser las abuelas, las nanas o trabajadoras domésticas.

No obstante, en las demás películas, sí existen representaciones de padres realizando estas tareas: en **Un rincón cerca del cielo (1952)** y **Cri Cri (1963)**, aunque la madre se encuentran presentes y también cumplen estas funciones. Por último, llama la atención que en tres de los filmes: **Los tres huastecos (1948)**, **El globero (1960)** y **Última llamada (1996)**, sólo los hombres las realizan. Debemos recordar que en estos casos, la madre de los hijos no se encuentra presente, por diversas razones.

Parece entonces que para mayoría de los filmes aquí analizados, se asume que son las mujeres quienes se deben encargar de los hijos y la casa. Esto ha sido documentado en la literatura, en diversos estudios. Por ejemplo, Dienhart (1998), nos recuerda que

*Los análisis históricos sugieren que la separación por género de las actividades de cuidado e involucramiento en la vida familiar llegó primero con la introducción de las sociedades agrarias, y después, con un efecto mucho más pronunciado, con la introducción del trabajo remunerado fuera del grupo familiar que acompañó a la revolución industrial.( p.22)*

En Latinoamérica, igualmente se reporta la división genérica en este aspecto: en Perú, Fuller (2000); en Colombia, Viveros (2000); en Chile, Olavaria (2000); en México, Benno de Keijzer (2000), Alatorre y Luna (2000) y Guttman (2000). Este último autor nos comenta

*De forma abrumadora, las personas con quienes me entrevisté afirmaron que había diferencias marcadas en las obligaciones relacionadas con la paternidad: simplificando, los hombres, debían ante todo, sostener económicamente a la familia, mientras que las mujeres atenderían el hogar (lo que significaba cuidar a los niños, al marido y la casa, con frecuencia en este orden de importancia (op.cit., p 121)*

¿Qué implicaciones tiene esto? Por una parte, pensamos que dada la división histórica del trabajo familiar por géneros, tenemos, nuevamente, una representación *naturalizada* de estas funciones. Es decir, esta representación se transmite de generación en

generación, considerándose “normal” que sean las madres quienes se encarguen de los hijos y la casa. Aquí hay por lo menos, de manera implícita, tres ideas relacionadas: por una parte, la biologización de la función reproductiva, que implica que dado que la mujer es quien lleva en su vientre a los hijos durante el embarazo, ella es la más “capacitada” para su cuidado; por otra parte, como ya hemos descrito, dado el supuesto de que el hombre pasa la mayor parte del tiempo fuera de la casa, en el trabajo asalariado, no dispone de tiempo para participar en las labores domésticas; finalmente, la construcción social de la masculinidad supone que el hombre, para ser realmente tal, deberá evitar comportarse como mujer, y esto implica entre otras cosas, no hacer trabajo doméstico.

Consideremos cada una de estas ideas con detalle. Asumir que la “biología es destino” ha sido cuestionado por diversas feministas. Por ejemplo Ehrensaft (1992) señala que la primacía de la mujer en cuanto la cercanía con los hijos, termina justamente en el momento del parto: posteriormente, ambos padres tendrán las mismas posibilidades de atenderlos y cuidarlos. No está por lo tanto en la dimensión biológica la capacidad del cuidado, sino en la forma en que hombres y mujeres simbolizan esta función y se relacionan con ellos. Por otra parte, asumir que por el hecho de que los hombres pasen una buena parte de su tiempo fuera del hogar por motivos de trabajo y que esto les imposibilita para realizar estas funciones, parece insostenible, por lo siguiente: encontramos primero la “justificación” del tiempo invertido fuera de casa, pero esto hace que nos olvidemos de que las tareas desarrolladas por las mujeres en la casa, *también son trabajo*; si no remunerado, sí trabajo que se relaciona directamente con éste, en el sentido de que permite la continuidad de la producción al “liberar” a los hombres de realizarlo; pero además, al convertirse el trabajo doméstico en trabajo no remunerado, parece que no es muy atractivo para los hombres. O lo podemos plantear de otra manera: para muchos hombres puede resultar muy cómodo que alguien más se encargue de hacer estas tareas. Además, existe el hecho de que muchas mujeres, además de participar en el mercado de trabajo remunerado, siguen ocupándose de los hijos y del quehacer (la doble jornada). Por último, la *homofobia* (Kimmel, 1997). Este temor de “parecer” o “asemejarse” a la mujer, como indicador de pérdida de hombría, o como indicador de homosexualidad, puede constituirse en un fuerte obstáculo para que algunos hombres, aunque desearan realizar o “ayudar”<sup>5</sup> a la mujer, eviten hacerlo. Aquí, debemos pensar en la importancia de que esto se haga público. Es decir, las redes sociales o los otros significativos, al compartir los universos simbólicos, sancionarán a aquellos hombres que se aparten de estos lineamientos.

Hasta aquí, la versión canónica, que parece estar presente en la mayoría de nuestras películas. No obstante, ¿qué pasa con las madres y los padres que no se ajustan a lo anteriormente descrito? Por lo menos en **La familia Pérez (1948)**, **La oveja negra (1949)**, **Bodas de oro (1956)**, **Angelitos negros (1969)** y **En la trampa (1979)**, son otras mujeres, distintas de la madre quienes las realizan. La visión *naturalizada* parece

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, Alatorre y Luna (2000) encontraron que para sus entrevistados, atender a los hijos y limpiar la casa, era fundamentalmente una función de la mujer. Algunos hombres que reportaron realizar estas tareas, comentaron que “*es una ayuda*” (cursivas en el original, p. 256) a la mujer. En este estudio, muy pocos hombres consideraron que también les correspondía a ellos.

mantenerse en estos casos, ya que *es una mujer* finalmente quien se encarga de hijos y casa. Aquí, es importante el nivel socioeconómico, ya que al contar con los recursos económicos, algunas familias pueden optar por pagar por estos servicios. O bien, alguna familiar cercana, o simplemente una amiga de la familia.

¿Y qué pasa con aquellos hombres que sí realizan estas funciones? En la literatura, se establece que, para los hombres que se adscriben al modelo de la nueva paternidad, “naturalmente” o por convicción les correspondería participar de estas funciones. Por ejemplo, Dienhart (1998) menciona que este modelo implica que ambos padres están trabajando y que por lo tanto, se deben realizar ciertas negociaciones entre ellos para el cuidado de los hijos y la casa. Sin embargo, en nuestro caso, observamos que los padres de nuestros filmes, que realizan estas funciones, no necesariamente pasan por este proceso de negociación. Salvo el caso de **Un rincón cerca del cielo (1952)**, donde la madre trabaja, y el de **Cri Cri (1963)** donde la madre paga a una sirvienta, los tres restantes casos nos ejemplifican sobre todo a hombres que se hacen cargo de los niños y el quehacer, pero no existe una madre u otra mujer conviviendo con los niños. Parece que el único personaje que encaja más con el modelo de la nueva paternidad, es el de Gilberto, de **Última Llamada (1996)**. Sin embargo, no debemos perder de vista que precisamente la ausencia de una mujer en estos casos, puede ser el determinante del comportamiento representado en los filmes.

### **Padres solteros**

En cinco de las películas analizadas, encontramos que los padres se representan viviendo ellos solos con los hijos; es decir, la madre no está presente: **Los tres huastecos (1948)**, **La edad de la violencia (1964)**, **El Pozo (1965)**, **La tregua (2002)** y **Última llamada (1996)**. Dado que en las películas no se explicita su estado civil, podemos asumir que son viudos; o que en su caso, por lo menos cohabitaron con la madre de sus hijos.

Como hemos comentado, llama la atención que exista la representación de estos padres, sobre todo pensando que en nuestro caso, si bien no son muchas películas en donde esto sucede, sí los encontramos a lo largo de las diversas décadas incluidas en el estudio. Si bien se espera que la mayoría de los hombres sean padres en el contexto del embarazo y la unión (sea ésta consensual o formal), ¿qué pasa cuando la madre de los hijos no está presente?

La literatura relacionada con la literatura sobre los padres solteros es escasa Dudley, (2007). Sin embargo, los pocos estudios existentes nos reportan algunas cuestiones a considerar. Por una parte, en cuanto al contexto de la estructura familiar, se encuentra que los padres solteros, son el tipo de familia con el mayor crecimiento en Estados Unidos: (Demuth y Brown, 2004; Gregg, 1994; Orthner, Brown y Ferguson, 1976). Por ejemplo, Greif (1995) menciona que aquellos padres que se quedaron con los hijos después de una separación o divorcio, se han triplicado entre la década de los 70's y los 90's en dicho país. Lo anterior implica que cuando se habla de padres solteros, se piensa en una diversidad de hombres, incluyéndose a los padres nunca casados o ausentes, separados, divorciados con y sin custodia y a los viudos: (Breivik y Olweus, 2006; Lehr y MacMillan, 2001; Juliusdottir, 1997; Greif, 1995; Mendes, 1976; Gasser y Claribel, 1976).

¿Qué sucede específicamente con los hombres que al enviudar se hacen cargo de los hijos? Se ha sugerido que los padres viudos, enfrentarán una serie de dificultades para asumir su paternidad con los hijos, dado que esto implica hacerse cargo de muchas tareas que antes no realizaban (Hanson, 1985). Bajo esta perspectiva encontramos reportes que no son concluyentes. Por un lado, están aquellas investigaciones en las cuales se afirma que estos hombres no cumplen bien su papel como padres. Esto lo encontramos en Mendes (1976) y Gasser y Claribel (1976). Por ejemplo, Brown (2000) encuentra que los padres solteros presentan déficits en las áreas de ingreso o educación, al comparárseles con los padres que están casados y cohabitan con sus hijos. Sin embargo, otros estudios nos muestran una cara muy diferente de estos padres. Así, Engle y Breaux (1993) indican que “las diferencias entre hijos criados primordialmente por sus padres y por sus madres no son tan dramáticas” (p. 15). O bien, Burgess (1995), hablando específicamente de los padres viudos, nos plantea que son capaces de brindar el apoyo emocional y cubrir las necesidades materiales de los hijos.

¿Cómo se relacionan con los hijos los padres solteros de nuestras películas? En general, lo hacen bastante bien. Con excepción del *Doctor*, de **La edad de la violencia (1964)**, se encargan del aporte, del afecto y educación, y excepcionalmente, en el caso de *Gilberto*, de **Última llamada (1996)**, de la crianza y del trabajo doméstico. Vale la pena pensar que nuestros resultados, parecen reflejar la diversidad reportada en la literatura para este tipo de padres. Es decir, encontramos hombres que al morir la madre, se hacen cargo de los hijos y sus necesidades, pero también un hombre que no puede afrontar esta situación. También, debemos recordar que algunos hombres al enviudar, procurarán buscar otra mujer, para que les “ayude” con el cuidado de los hijos, como en el caso de *Chema* de **El Pozo (1965)**.

En síntesis, los hombres solos que tienen la tutela de sus hijos, merecen mayor interés por parte de la literatura especializada. Puede ser que estos hombres realicen bien sus funciones como padres, o que no lo hagan; en cualquier caso, debemos poner más atención al contexto en el que dichos padres enfrentan esta problemática.

### **Padres Sociales**

De particular interés, fue encontrar en nuestras películas representaciones de padres sociales. Esto se observa en **Cri Cri (1963)** y en **El globero (1960)**. Estos hombres, tienen la característica de que no son los padres biológicos de los niños, pero de alguna manera se relacionan con ellos, brindándoles soporte económico, emocional y/o educativo.

Este fenómeno no ha sido estudiado con suficiente atención, de acuerdo con Brown y Barker, (2004). Lo que encontramos en la literatura respectiva, es la caracterización de estos hombres como familiares, por ejemplo abuelos, tíos o hermanos (King, 2006); padrastros o novios de las madres biológicas de los hijos cuando el padre biológico se encuentra ausente (Ganong 2005), o bien, cualquier otro hombre que pueda cumplir estas funciones como amigos de la familia, maestros, sacerdotes, o entrenadores deportivos (Brown y Barker, 2004).

¿Qué diferencia existirá entre el padre biológico y el padre social? Por ejemplo, Hawkins y Eggebeen (1991) sostienen que se pueden proponer tres hipótesis en cuanto a la relación de estos hombres con el bienestar infantil:

*los padres biológicos son importantes para el bienestar de sus hijos y son difíciles de reemplazar; los padres [biológicos] son importantes, pero los padres sociales pueden reemplazar efectivamente a los padres biológicos; los padres [biológicos y sociales] son periféricos a la vida de los hijos y no afectan significativamente su bienestar (p. 959)*

Los datos disponibles no presentan evidencia concluyente: algunos estudios sugieren que no existe diferencia en cuanto a ambos tipos de padres (King, 2006); sin embargo, en otro estudio, se encontró que las adolescentes reportaron una mayor cercanía y menores confrontaciones con los padres sociales que con los padres biológicos (Coley, 2003). Por otra parte, cuando se comparan diferentes tipos de padres sociales, se ha encontrado que cuando el padre social es un familiar, el desarrollo de los hijos es mejor que cuando el padre social es la pareja de madre (Jayakody y Kalil, 2002).

Es posible pensar que la aparente contradicción que observamos en cuanto a lo reportado en la literatura, podría hacerse comprensible si consideramos que no se advierte el contexto más general en el que se ejerce la paternidad. Es decir, ¿bajo qué condiciones se considera que el padre biológico es mejor que el padre social? Aquí, se involucran una serie de elementos que difícilmente se incluyen totalmente en algún estudio: las características personales del hombre, la mujer y los hijos, el nivel socioeconómico en el que se desenvuelven, los sistemas de creencias de los grupos a los cuales pertenecen. Al colocar las diferencias únicamente en la personalidad del padre, la madre o los hijos, se pierden de vista la interacción de los elementos mencionados anteriormente, con todas las posibilidades que esto implica. Por otra parte, la mayoría de los estudios provienen del contexto norteamericano, con un énfasis particular en algunas minorías étnicas (negros, hispanos). En todo caso, y así planteadas las opciones anteriormente citadas de Hawkins y Eggebeen (1991) podríamos decir que cualquiera de los enunciados podría ser considerado como cierto, dependiendo del contexto particular en el que se desarrolle la relación entre padres, madres e hijos. Así, nuestros ejemplos bien pueden ser interpretados en términos de la segunda opción; o sea, los padres sociales bien pueden suplir la ausencia de los padres biológicos. Sin embargo, no debemos olvidar que en otros casos, sería preferible que no existieran padres biológicos, padrastros u otros hombres cerca de los hijos, sobre todo cuando existen los riesgos de violencia o abuso para con los niños. Algo a considerar es la motivación que tengan los hombres para asumir la paternidad, sean padres biológicos o sociales.

Finalmente, una reflexión de orden más general. Tanto la defensa (o el rechazo) de los padres biológicos como de los padres sociales, reproducen un orden estático en cuanto a las responsabilidades sobre los hijos en particular: se implica que es un hombre, y *sólo uno* (biológicamente o socialmente hablando), el que debe encargarse de los hijos, en el contexto familiar. Independientemente de que el padre biológico o social estén presentes, es claro que los niños tienen contactos con más hombres (y también con más mujeres, si consideramos a la madre), y que en esas relaciones, pueden encontrar apoyos de diverso

orden para su desarrollo. Esto implica ver el desarrollo infantil, más allá del ámbito familiar y colocarlo definitivamente en un nivel social mucho más amplio. Es decir, debemos pensar que además de las personas individuales (madres y padres biológicos) que procrean a los hijos, las funciones de maternaje y paternaje pueden ser actuadas por otros actores sociales.

### **Sexualidad/reproducción**

Como se ha señalado en el apartado de resultados, el análisis de las películas permitió también observar algunos aspectos relacionados con la conducta reproductiva (número de hijos) y la sexualidad de los padres representados. Así, vimos que el mayor número de hijos por personaje, están entre los filmes que fueron filmados de 1941 a 1956. Para las décadas posteriores, se representan menos hijos. Pero esto no fue algo general: en algunas películas del primer período, se tiene sólo un hijo (**La perla, 1945; Un rincón cerca del cielo, 1952; y en Los tres huastecos, 1948**). Por otra parte, en **La oveja negra (1949)** se sugiere que *Cruz* tiene un número indeterminado de hijos fuera del matrimonio.

En la literatura sobre paternidad, no se ha investigado a fondo sobre este fenómeno de la sexualidad y reproducción masculina. Por el momento, únicamente podemos especular sobre los posibles determinantes de nuestros resultados.

En primer lugar, podemos pensar que en general, las películas analizadas parecen reflejar de alguna manera los cambios observados en las tasas de fecundidad que observamos en nuestro país. De acuerdo con los datos disponibles en CONAPO e INEGI (consultados en línea) para el año de 1960 (no existen datos para años anteriores, por lo menos en estas fuentes), la tasa global de fecundidad era de 7.3 hijos; para el año de 1970, de 6.8 y esta tendencia descendente continúa hasta el año 2000 en el que fue de 2.2 hijos. Además, este descenso en las tasas de fertilidad, puede estar relacionado con las políticas gubernamentales diseñadas para incidir en el control de la natalidad a nivel nacional, ya sea por intervención directa a partir del sistema de salud público o a través de campañas en los medios, fundamentalmente la televisión.

Por otra parte, un aspecto que puede incidir para que los hombres decidan tener o no hijos, es el aspecto económico (Alatorre y Luna, 2000; Fuller, 2000), en el sentido de que los hombres evalúan sus posibilidades de ingreso para en función de esto tomar la decisión de casarse y procrear. Podríamos pensar, que por lo menos desde la devaluación del peso frente al dólar, al inicio de la década de los 50's (Robles, 1977/1998), las cuestiones de macroeconomía hasta nuestros días no han mejorado.

La edad de los hijos, puede ser otro factor a considerar, como en aquellos casos en que sólo tienen un hijo muy pequeño, pero podrían tener más hijos en el futuro. Además, se debe tener en cuenta la presencia/ausencia de la mujer, como en el caso de **Los tres huastecos (1948)**, o **Última llamada (1996)**, filmes en los que ha fallecido la esposa, siendo los hijos muy pequeños, y estos hombres deciden no tener más hijos.

Finalmente, podemos pensar en casos en los que parece que la decisión depende más del interés personal de los hombres, como en **El pozo (1965)**, en el que *Chema* ha pasado un tiempo sin tener más hijos desde la muerte de su esposa, pero posteriormente decide

contraer segundas nupcias, y tener otro hijo. Sin embargo, como en categorías anteriores, podemos pensar que habrá otros hombres que en situaciones semejantes, no se hagan cargo de los hijos y decidan inclusive tener otros hijos con una mujer diferente.

En cuanto el ejercicio de la sexualidad, se observó que algunos de los padres representados, tienen relaciones con mujeres diferentes de aquella con quien han procreado sus hijos, ya sea que estén cohabitando con las madres biológicas, como en **La oveja negra (1949)**, **Bodas de oro (1956)**, **El castillo de la pureza (1972)**, y **En la trampa (1979)**; o bien, que sean viudos como en **El Pozo (1965)**, **Última llamada (1996)** y **La tregua (2002)**, o simplemente que hayan abandonado a su familia como en **Crónica de un desayuno (2000)**.

En algunos de estos casos, las esposas saben de la infidelidad del varón y de alguna manera “consienten” esta situación: **La oveja negra (1949)**, **Bodas de oro (1956)**, y en **Crónica de un desayuno (2000)**.

La sexualidad masculina es una de las características en donde mejor se puede apreciar el orden genérico que prevalece en muchas sociedades. Es este un espacio en el que la mayoría de los varones ejercen una libertad casi absoluta: desde decidir con quien tener relaciones sexuales, tratar de controlar la sexualidad y reproducción de sus parejas (por ejemplo, presionando para que ellas sean quienes utilicen anticonceptivos), cuando se tienen hijos y cuando ya no se tienen, y en caso de convivir con alguna mujer, tener la opción siempre presente de relacionarse sexualmente con otras mujeres. Aunque habrá algunas mujeres que también puedan intentar actuar como los hombres, en general las mujeres usualmente viven su sexualidad más orientada a su pareja o esposo. Es decir, existe una construcción diferenciada sobre los cuerpos (Bourdieu, 2000), en la cual, el cuerpo del varón simboliza la capacidad de tomar decisiones y el cuerpo de la mujer aquello sobre lo que se decide. Algo semejante encontró Guttman, (2000), ya que en su estudio, la mayoría de los hombres reportaron haber tenido en alguna ocasión relaciones sexuales extramaritales. Como en casos anteriores, esta simbolización es compartida por hombres y mujeres, lo cual permite comprender por qué algunas mujeres permiten la infidelidad de sus parejas, ya que se considera que “es natural” que los hombres actúen así.

## 5.2 Dos modelos insuficientes

El interés inicial de este trabajo fue encontrar representaciones en las películas de “buenos padres”, quizá en menor medida, que “malos padres” o padres más tradicionales. Lo anterior, para argumentar que padres diferentes han existido a lo largo de la historia, es decir, que no existe un solo modelo de paternidad, aunque cierta forma de ser padre pueda convertirse en algún período de la historia, en la hegemónica.

Como hemos observado en el capítulo de resultados, sólo en dos casos, se encuentran representaciones de padres que puedan ser catalogados como tradicionales, en el sentido de que únicamente se ocupan del aporte y la autoridad: *Rodrigo Cataño* de **Una familia de tantas (1948)** y *Eufemio* de **Mecánica nacional (1971)**. En el otro extremo, encontramos también dos personajes que pudieran ajustarse al modelo de la nueva paternidad: *Chema* de

**El globero (1960)** y *Gilberto de Última llamada (1996)*, dado que son representados realizando todas de las funciones implicadas en este modelo. El caso de *Chema* es excepcional, porque además constituye un ejemplo de padre social. En el resto de los filmes, encontramos una gran diversidad, en cuanto hace al ejercicio de las funciones paternas. ¿Qué interpretaciones tienen estos resultados?

Comentaremos en primer lugar el asunto cronológico. Con respecto a la representación de los nuevos padres, llama la atención que el filme más antiguo, en donde se observa un padre con estas características, sea del año 1960. ¿Quiere decir esto que anteriormente no existen películas mexicanas en donde encontremos personajes que se ajusten a este modelo? No lo podemos afirmar, si recordamos que el muestreo realizado fue totalmente intencional, y por lo tanto, no se analizaron la totalidad de películas realizadas en el período comprendido entre las década de los años cuarentas del siglo pasado hasta la primera década del presente siglo. En síntesis, no sabemos por el momento si existe alguna película, anterior a dicho año, en la que podamos encontrar por lo menos un personaje con estas características. Por otra parte, y asumiendo que sea a partir de la década de los 60's del siglo pasado que se represente a este tipo de padres en el cine de nuestro país, esto concuerda más o menos con lo reportado por Lamb (2000), en el sentido de que este modelo surge en Norteamérica precisamente a partir de esos años.

Por supuesto, esto no quiere decir que todos los padres representados en los filmes (menos aún los padres reales) adopten el modelo. Quizá, sea más pertinente pensar, como lo hace Larossa (1988) que existe una diferencia entre la institución de la paternidad como *cultura de la paternidad* (“específicamente las normas compartidas, los valores, y las creencias que rodean el parentaje de los hombres”) y la *conducta de la paternidad* (“lo que hacen los padres, sus conductas paternales”). En términos generales, se piensa que existe una sincronía entre la cultura y la conducta, pero en realidad, es posible pensar que no existe tal sincronía; inclusive, se puede pensar que “*la cultura de la paternidad ha cambiado más rápidamente que la conducta*”. Como ejemplo de esto, cita los trabajos de Rotundo (1985) y de Pleck (1987), en los que se realizan análisis sobre la cultura de la paternidad, evitando hacer inferencias sobre la conducta. Es decir, lo que se analiza son las *imágenes* cambiantes de la paternidad, no sus correlatos conductuales. Pero si la conducta de los padres no altera la ideología de la paternidad, entonces ¿qué lo produce? Una posible respuesta es que la cultura de la paternidad puede cambiar primordialmente como respuesta a las transformaciones en la conducta de las madres (decremento en la tasa de natalidad, incorporación de la mujer al mercado de trabajo); de esta manera, se espera que si la mujer pasa menos tiempo con los hijos, sea el hombre quien asuma parte de las tareas. En síntesis, podría ser que para el caso de nuestra cultura, ya para la década de los 60's existiese por lo menos, a nivel cultural, el deseo de que los padres se relacionasen de manera diferente con los hijos, y que esto se haya plasmado en diversas manifestaciones culturales, como por ejemplo el cine. Sin embargo, tampoco debemos asumir que esto haya sido generalizado, porque como ya se ha señalado, sólo encontramos dos filmes cuya representación de la paternidad se acerca a la nueva paternidad.

El modelo de la *nueva paternidad* asume que los hombres, a partir de los años setenta, no sólo cumplen su papel como padres a partir del aporte económico y de la autoridad, sino que son capaces de mostrar sus afectos, participar activamente en la educación de sus hijos,

el cuidado, la crianza, y el trabajo doméstico, como vemos, algo muy cercano al modelo de la *nueva masculinidad*. Por otra parte, el modelo de la *paternidad tradicional* implica que los hombres cumplen sólo con el aporte y la disciplina. Lo que no queda claro en estos modelos es: ¿realizan los padres *estas funciones, todo el tiempo*? Me parece que no. Es posible que estos modelos sean más prescriptivos que descriptivos. En la vida cotidiana, ¿cuántos hombres encarnarán uno u otro modelo? Seguramente muy pocos, como en nuestros datos. Al prescribir una u otra forma de comportamiento como deseable, se pierden de vista la flexibilidad y contextualización del ejercicio de la paternidad. Nuestros datos, por el contrario, sugieren que los hombres representados como padres en los filmes, pueden relacionarse con sus hijos de maneras diversas, y que inclusive, algunas funciones que la mayoría presenta como el aporte, pueden no ser cubiertas todo el tiempo. Así, tenemos que las funciones paternas son flexibles, es decir, los hombres decidirán cuáles de ellas y en qué momentos, podrán y querrán desarrollar; y son contextuales en el sentido de que las decisiones que toman los hombres para el ejercicio de su paternidad, tienen que ver con el tipo de familia que constituyen y las características de las esposas y los hijos, las condiciones económicas imperantes, la propia biografía de los hombres (por ejemplo, la relación con sus propios padres de origen; Alatorre y Luna, 2000), y los sistemas de creencias y culturales en que se desenvuelven. Por estas razones, consideramos que cualquiera de los dos modelos de paternidad son insuficientes, en la medida que no contemplan estas posibilidades.

### **5.3 A modo de conclusión**

#### **5.3.1. Imágenes paternas**

En este trabajo realizamos un análisis a través de diversas épocas del cine nacional, con la intención de observar el tipo de representación de la paternidad, y específicamente con la idea de encontrar en ellas, algunos personajes que pudieran ser clasificados como nuevos padres, sobre todo en los filmes más antiguos.

Como hemos descrito, sólo en dos de los filmes, podemos advertir caracteres que se ajusten a dicho modelo, siendo el más antiguo del año, 1960. Pero por otra parte, también se ha podido constatar que para las películas incluidas en este análisis, sólo dos personajes se ajustan al modelo de la paternidad tradicional. ¿Y el resto de los personajes? Lo que se ha encontrado, apunta más a la diversidad, y la contextualidad. Con esto queremos decir que la representación cinematográfica, lejos de hacer hincapié en una o dos funciones paternas exclusivamente, nos muestra a los personajes realizando muchas otras actividades (que aquí se han mencionado en las sinopsis) además de las particularmente relacionadas con el rol paterno y con base en las categorías identificadas en la literatura especializada. Consideramos que nuestros resultados pueden agruparse de acuerdo con los siguientes rubros, que subsumen lo que se ha discutido en el capítulo anterior:

1) Rasgos Comunes y Diversidad. La mayoría de los padres representados comparten las funciones de aporte y autoridad, así como el no intervenir en las labores de crianza y domésticas. En el resto de las categorías (Educación, Afectividad, Sexualidad y reproducción) se aprecia gran diversidad en cuanto a que los hombres las realicen o no.

Pero aún en las categorías que se comparten, los padres no las realizan de la misma manera: algunos son aportadores únicos, otros, son “ayudados” por la esposa o los hijos; algunos, poseen la autoridad en su familia, otros, comparten esa autoridad con la esposa, otros más, no poseen la autoridad o son “retados” por la esposa o los hijos. Finalmente, hay algunos que ocasionalmente pueden “ayudar” a su esposa con el trabajo doméstico o el cuidado de los hijos. Lo que importa realmente tener en cuenta, es que aquello que se comparte y lo que resulta diverso en la paternidad, son elementos constitutivos de este fenómeno. Es decir, en términos de representación cinematográfica, ambos modelos, el tradicional o el de la nueva paternidad, resultan inadecuados para abarcar este fenómeno, dado que no contemplan *todo* aquello que como padres, los hombres pueden hacer.

2) Lo Biográfico. Independientemente de que hagamos referencia a lo que se comparte entre personajes o lo que los hace diferentes, debemos pensar que las funciones paternas, no constituyen una trayectoria única que todos sigan de principio a fin. Es decir, aun cuando exista el deseo por parte del padre de realizarlas, existirán condiciones que imposibiliten o condicionen su cumplimiento, por ejemplo, la pérdida temporal del empleo, o una separación. Quizá valga la pena recordar aquello que Gergen (1976, 1982) nos recuerda sobre los eventos psicosociales, en el sentido de que son históricos, no estáticos y que por lo tanto, pueden irse modificando con el devenir del tiempo.

3) Lo relacional-contextual. Sean cuales fueren las funciones que los personajes realicen o dejen de realizar, resulta fundamental la comprensión de las características de las mujeres con quienes tienen hijos, y por supuesto de los propios hijos con quienes interactúan; además se deben considerar aspectos contextuales más amplios como el tipo de redes sociales con las que se cuenta, y la ideología de los grupos a los cuales se pertenece. Es decir, se es padre no en soledad, sino en el seno de grupos y colectividades; los padres tratarán de negociar con esos grupos, cuales son sus funciones y las condiciones de su realización. En el nivel de la microinteracción, resulta fundamental el papel de las mujeres, para el ejercicio de la paternidad: los acuerdos o negociaciones (explícitas o implícitas) con las madres de los hijos (pero si no están las madres biológicas, quizá tengan que realizar estas negociaciones con otras mujeres), determinan el tipo de funciones que los hombres asumen; esto subraya el papel relacional del género (Connel, 1995).

4) Sentido de las prácticas. En términos generales, podemos decir que el ejercicio de la paternidad, supone el mantenimiento de un orden social en el cual se es padre. Esto implica que en la base de la formación y estructuración de la familia, se interrelacionan los planos simbólicos y de prácticas hegemónicas, que dan sustento a dicha institución. Así, los hombres, al llegar a ser padres, ponen en juego aquello que ha interiorizado de su entorno sociocultural. Evidentemente que algunos hombres y mujeres, podrán rechazar o negarse a seguir los mandatos culturales, pero serán los menos.

### **5.3.2. Cine y realidad**

Otra idea a considerar es la relación que guarda la representación cinematográfica con la realidad. Las imágenes de los padres reflejadas en el cine, ¿existen en la sociedad y el director sólo se encarga de trasladarlas a la pantalla? O bien, ¿es la visión del director que pretende influir sobre la sociedad? ¿Se trata de una influencia mutua?

Nos inclinamos a tratar esta relación como de interdependencia. Esto supone abandonar la idea mecánica de que el cine, como cualquier otra manifestación artística, sólo es un simple registro de la realidad “tal como acontece”. Por otra parte, no todo aquello que el artista anticipa en su obra, como un evento creativo, necesariamente se convierte en hechos. Creemos que los filmes analizados, de alguna manera contienen elementos de la vida social del momento histórico en que fueron producidos; pero también creemos que los guionistas y directores pueden mezclar sus conocimientos de la realidad sociocultural en que viven con deseos, aspiraciones o intenciones personales. Esto, aún el caso del cine documental, ya que es el director quien elige el tema, los grupos y escenarios que va a filmar.

En este sentido, consideramos que una aportación del presente trabajo ha sido utilizar el cine, como producto cultural, para el análisis de la paternidad. Esto tiene dos vertientes: primero, no existe mucha literatura a nivel mundial que haya analizado esta relación; segundo, en nuestro país, hasta donde sabemos, no existe algún estudio semejante. El utilizar categorías derivadas de la literatura sobre paternidad, como se ha dicho, permitió un análisis focalizado de las representaciones de los personajes. Quizá, como sugerencia para trabajos futuros, se puedan utilizar otras categorías de análisis que procuren identificar algunas características de la paternidad como por ejemplo: que el padre eduque a hijas e hijos en temas de sexualidad, o que procure formarlos en valores como la independencia, la autonomía o la libertad.

Por otra parte, el análisis realizado nos ha permitido proponer temas más comprensivos para el estudio de la paternidad; la complejidad y diversidad paterna; la importancia de lo relacional y contextual en el ejercicio del paternaje, y la importancia del sentido de las prácticas que los padres realizan para el mantenimiento de un orden social específico.

Otra aportación es la aplicación del modelo dramático en dos niveles: en el de la creación cinematográfica como tal, y en el análisis de la paternidad. Podríamos extender la aplicación de dicho enfoque, al trabajo académico. Por ejemplo, Caballero (1998) argumenta que el desempeño de los profesores en el salón de clases, puede ser visto como una representación: los académicos actúan frente a sus alumnos la idea de que poseen el conocimiento; el salón de clases es la fachada donde se realiza la actuación; por otra parte, los profesores trabajan como equipo frente a distintos grupos de alumnos. Extendamos esta idea en un nivel más o: el trabajo académico (de investigación y docencia) puede ser visto como una representación, aquella en que nos esforzamos por mostrar a la sociedad que *somos* realmente académicos; es decir, que conocemos (o, en el mejor de los casos, que producimos) la teoría psicosocial y que podemos aplicarla a diversos problemas de la realidad en que vivimos. Esta última idea podemos ampliarla como sigue: este trabajo, como muchos otros similares, ha sido ensayado en un backstage; el *actor-autor* presenta ahora la fachada, que tiene que ver con una historia sobre el cine y la paternidad; el público, consistirá en toda aquella persona que por alguna razón lea el presente documento. La representación intenta ser convincente sobre lo sustentado como tesis; usted amable lectora o lector, decidirá si lo consigue o no.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, J. y Luna, R. (2000). Significados y prácticas de la paternidad en la ciudad de México. En Norma Fuller (Ed.) *Paternidades en América Latina*. Perú: Pontificia Universidad Católica, Fondo Editorial
- Alvaro, J. L. y Garrido, A.(2003). *Psicología Social. Perspectivas psicológicas y sociológicas*. Madrid: McGraw Hill.
- Amancio, T. (2007). Imaginarios cinematográficos sobre brasil. En Angela Arruda y Martha deAlba (Coords.) *Espacios imaginarios y representaciones Sociales. Aportes desde Latinoamérica*. Barcelona: Anthropos.
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, : y Vernet, M. (1985). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. México: Paidós.
- Balász, B. (1949/1978). *El Film. Eución y esencia de un arte nuevo*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona: España.
- Bentley, G. (2002). Mothers, daughters and (absent) fathers in Jane Campion's *The Piano*. *Literature Film Quarterly*, 30, 46-58
- Bordieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Brandth, B. y Evande, E. (1998). Masculinity and child care: The reconstruction of fathering. *Sociological Review*, 46, 280-293
- Breivik, K. y Olweus, D. (2006). Adolescents' Adjustment in Four Post-Divorce Family Structures: **Single** Mother, Stepfather, Joint Physical Custody and **Single** Father Families. *Journal of Divorce & Remarriage*. 44, 99-124.
- Brown, B. (2000). The **single**-father family: Demographic, economic, and public transfer use characteristics. *Marriage & Family Review*. 29, 203-220.
- Brown, J. y Barker, G. (2004). Global diversity and trends in patterns of fatherhood. En *Supporting Fathers. Contributions form the International Fatherhood Summit 2003*. The Hague: Bernard van Leer Foundation.
- Burgess, J. K. (1995). Widowers as single fathers. *Marriage & Family Review*. 20, 447-461.
- Caballero, J. J. (1998), La interacción social en Goffman. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 83, 121-149
- Cabrera, N. y Peters, E. (2000). Public policies and father involvement. *Marriage & Family Review*. 29, 295-314
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. (1998). *Como analizar un film*. Paidos: Barcelona
- Castells, M. (2001). *El Poder de la Identidad. La Era de la Información: Economía, Sociedad y Cultura*. . II. Capítulo 4. El fin del patriarcado: movimientos sociales, familia y sexualidad en la era de la información. México: Siglo XXI Editores.

- Coley, R. (2003). Daughter-Father Relationships and Adolescent Psychosocial Functioning in Low-Income African American Families. *Journal of Marriage and Family*. 65, 867-875
- Collier, G.; Minton, H. y Reynolds, G. (1996). *Escenarios y tendencias de la psicología social*. Madrid: Tecnos.
- Connell, R. (1995). *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press, Berkeley.
- De Barbieri, T. (1992). Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica. *Revista Interamericana de Sociología*, VI, 147-178
- De Keijzer, B. (2000). Paternidades y transición de género. En Norma Fuller (Ed.) *Paternidades en América Latina*. Perú: Pontificia Universidad Católica, Fondo Editorial
- De la Colina, J. (1972/1997). *Miradas al cine*. México: Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie.
- De Luccie, M. E. (1995) Mothers as gatekeepers: A model of maternal mediators of father involvement. *The Journal of Genetic Psychology*, 156, 115-131
- Demuth, S. y Brown, S. (2004). Family Structure, Family Processes, and Adolescent Delinquency: The Significance of Parental Absence Versus Parental Gender. *Journal of Research in Crime and Delinquency*. 41, 58-81
- Dienhart, A. (1998). *Reshaping fatherhood. The social construction of shared parenting*. California: Sage
- Dudley, J. R. (2007). Helping nonresidential **fathers**: The case for teen and adult unmarried **fathers**. *Families in Society*. 88, 171-181
- Engle, P. y Breaux, C. (1993). *Is there a father instinct? Fathers responsibilities for children*. Paper prepared for the population Council, New York.
- Ehrensaft, D. (1992). Las feministas combaten (¿a? ¿por?) los padres. *Debate Feminista*, 3, 93-118
- Fachel L. O. (2000). Impases de la paternidad: la reproducción desde la perspectiva masculina. En Norma Fuller (Ed.) *Paternidades en América Latina*. Perú: Pontificia Universidad Católica, Fondo Editorial
- Farley, F. (2001). In the name of the family: Masculinity and fatherhood in contemporary northern Irish films. *Irish Studies Review*, 9, 203-213
- Feldman, S. (2002). *La realización cinematográfica*. Editorial Gedisa, S.A., Barcelona España. Séptima reimpresión.
- Fernández Villanueva, C. (2003). *Psicologías sociales en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Filgueiras, M.; Beiras, A.; Lodetti, A.; Lucca, D.; Gomes, M. y Araújo, S. (2006). Cambios y permanencias: Investigando la paternidad en contextos de baja renta. *Revista Interamericana de Psicología*, . 40, 303-312
- Fischetti, Ch. M. (2000). Kolya: Antiphonal development between adult and child. *Psychoanalytic Study of the Child*. 55, 319-334.

- Fuller, N. (2000). Significados y prácticas de paternidad entre varones urbanos del Perú. En Norma Fuller (Ed) *Paternidades en América Latina*. Perú: Pontificia Universidad Católica, Fondo Editorial
- Ganong, L. (2005). Review of Stepdads: Stories of Love, Hope, and Repair. *Journal of Marriage and Family*. 67, 1095-1096.
- Garbarino, J. (2000). The soul of fatherhood. *Marriage & Family Review*, 29, 11-21
- García Riera, E. (1972). *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. (1949-1951)* Tomo IV. México: Ediciones Era.
- García, G. y Coria, J. F. (1997). *Nuevo cine mexicano*. México: Editorial Clío.
- Gasser, R. y Taylor, C. M. (1976). Role adjustment of single parent fathers with dependent children. *The Family Coordinator*. 25, 397-401.
- Gergen, K. J. (1976). Social psychology, science and history. *Personality and Social Psychology Bulletin*. 2, 373-383
- Gergen, K. J. (1982). Psychology Without History and Society. *PsycCRITIQUES*. 27(5).
- Goffman, I. (1959/2004). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Quinta reimpresión.
- Goffman, E. (1974). *Frame Análisis. An essay on the organization of experience*. New York: Harper & Row.
- Gomezjara, F. y De Dios D. (1973). *Sociología del cine*. México: SEP
- Grawitz, M. (1975). *Métodos y Técnicas de las Ciencias Sociales II*. Editorial Hispano Europea
- Gregg, Ch. (1994). Group work with single fathers. *Journal for Specialists in Group Work*. 19, 95-101
- Greif, G. L. (1995). Single fathers with custody following separation and divorce. *Marriage & Family Review*. 20, 213-231
- Grossman, O. (2002). Kolya: A study of father and son creativity. *Canadian Journal of Psychoanalysis*. 10, 133-145.
- Gubern, R. (1978). Prólogo. En Bela Balázs. *El Film. Eución y esencia de un arte nuevo*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona: España.
- Guttman, J. (1989). The divorced father: a review of the issues and research. *Journal of Comparative Family Studies*, 20, 247-261
- Guttman, M. (2000). *Ser hombre de verdad en la ciudad de México. Ni macho ni mandilón*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer
- Hanson, Sh. M. (1985). Fatherhood: Contextual variations. *American Behavioral Scientist*. 29, 55-77.

- Hargreaves, A. (2000). Resuscitating the father: new cinematic representations of the maghrebi minority in France. *Journal of the Twentieth Century/Contemporary French Studies*, 4 (2), 343-351
- Hawkesworth, M. (1999). Confundir el género (Confounding gender). *Debate Feminista*, Año 10, 3-48.
- Hawkins, A. y Eggebeen, D. (1991). Are fathers fungible? Patterns of coresident adult men in maritally disrupted families and young children's well-being. *Journal of Marriage & the Family*. 53, 958-972.
- Hearn, J. y Collinson, D. (1994). Theorizing Unities and Differences Between Men and Betwen Masculinities. En: H. Brod y M. Kaufman (Eds). *Theorizing Masculinities*. Newbury Park: Sage Publications. 97-118
- Ihinger-Talman, M.; Pasley, K. y Buehler Ch. (1993). Developing a middle-range theory of father involvement postdivorce. *Journal of Family Issues*, 14, 550-571
- Jarvie, I. (1979). *El cine como crítica social*. México: Ediciones Prisma.
- Jayakody, R. y Kalil, A. (2002). Social fathering in low-income, African American families with preschool children. *Journal of Marriage and Family*. 64, 504-516.
- Juliusdottir, S. (1997). An Icelandic study of five parental life styles: Conditions of fathers without custody and mothers with custody. *Journal of Divorce & Remarriage*. 26, 87-103.
- Juracy, M.; Beiras, A.; Lodetti, A.; Lucca, D.; Gomes, M. y Almeida, S. (2006). Cambios y permanencias: Investigando la paternidad en contextos de baja renta. *Revista Interamericana de Psicología*, 40, 303-312
- Kimmel, M. (1986). Introduction. Toward men's studies. *American Behavioral Scientist*. 29, 517-529
- Kimmel, M. (1992). La producción teórica sobre la masculinidad: Nuevos aportes. *Isis Internacional, Ediciones de las Mujeres*, 17, 129-138
- Kimmel, M. (1997). Masculinity as homophobia: Fear, shame and silence in the construction of gender identity. En Mary Gergen y Simon Davies (Eds.). *Toward a new psychology of gender*. New York: Routledge.
- King, M. A. (2006). Father-figures and child development: How interchangeable are social fathers and biological fathers? *Dissertation s International Section A: Humanities and Social Sciences*.
- King, V. (1994). Nonresident father involvement and child well-being: can dads make a difference? *Journal of Family Issues*, 15, 78-96
- Krampe, E. y Fairweather, P. (1993). Father presence and family formation. *Journal of Family Issues*, 14, 572-591
- Lamb, M. (2000). The history of research on father involvement: an overview. *Marriage & Family Review*, 29, 23-41
- LaRossa, R. (1988). Fatherhood and social change. *Family Relations*, 37, 451-457.

- LaRossa, R. y Reitzes, D. (1995). Gendered perceptions of father involvement in early 20th century america. *Journal of Marriage and the Family*, 57, 223-229
- Lehr, R. y MacMillan, P. (2001). The psychological and emotional impact of divorce: The noncustodial fathers' perspective. *Families in Society*. 82, 373-382.
- Letiecq, B. L y Koblinsky, S. (2004). Parenting in violent neighborhoods: African American fathers share strategies for keeping children safe. *Journal of Family Issues*. 25, 715-734.
- Lupton, D: y Barclay, L. (1997). *Constructing Fatherhood. Discourses and Experiences*. London: Sage Publications
- Lunkenheimer, E.S., Kittler, J.E. Olson, S.L. y Kleinberg F. (2006). The intergenerational transmission of physical punishment: Differing mechanisms in mother's and father's endorsement? *Journal of Family Violence*, 21, 509-519.
- Mackey, W. e Immerman R. (2004). The presence of the social father in inhibiting young men's violence. *The Mankind Quarterly*, XLIV, 339-366
- Mackey, W. C y Mackey, B. (2003). The Presence of Fathers in Attenuating Young Male Violence: Dad as a Social Palliative. *Marriage & Family Review*. 35, 63-75.
- Marsiglio, W. (1988). Commitment to social fatherhood: Predicting adolescent males' intentions to live with their child and partner. *Journal of Marriage & the Family*. 50, 427-441.
- Mendes, Helen A. (1976). Single fathers. *The Family Coordinator*. 25, 439-444.
- Minton, C. y Pasley, K. (1996). Father's parenting role identity and father involvement. A comparison of nondivorced and divorced, non resident fathers. *Journal of Family Issues*, 17, 26-45
- Montero, M. (2003). Todo corre, mucho fluye, algo permanece: sobre el cambio y estabilidad sociales. *Revista Interamericana de Psicología*, 37, 279-293.
- Montero, M. (2003). *Teoría y Práctica de la Psicología Comunitaria. La tensión entre comunidad y sociedad*. Cap. 1 El poder de la comunidad. 31-45. Paidós: Argentina.
- Montesinos, R. (1996). Vida cotidiana, familia y masculinidad. *Sociológica*, 11, 185-203
- Morin, E. (1956/1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral
- Mott, F. L. (1994). Sons, daughters and fathers' absence: differentials in father-leaving probabilities and in home environments. *Journal of Family Issues*, 15, 97-128
- Munné, F. (1989). *Entre el individuo y la sociedad. Marcos y teorías actuales sobre el comportamiento interpersonal*. Barcelona: PPU.
- Nilsson, J. (2000). Take me back to the ball game: Nostalgia and hegemonic masculinity in "Field of Dreams". *Canadian Review of American Studies/Revue canadienne d'études américaines*, . 30, 52-72
- Olavarría, J. (2000). Ser padre en Santiago de Chile. En Norma Fuller (Ed) *Paternidades en América Latina*. Perú: Pontificia Universidad Católica, Fondo Editorial

- Orbuch, T.; Thornton, A. y Cancio, J. (2000). The impact of marital quality, divorce, and remarriage on the relations between parents and their children. *Marriage & Family Review*. 29, 221-246
- Orthner, D. K; Brown, T. y Ferguson, D. (1976). Single-parent fatherhood: An emerging family life style. *The Family Coordinator*. 25, 429-437.
- Pleck, J.; Sonenstein, F. y Ku, L. (1993). Masculinity ideology: its impact on adolescent male's heterosexual relationships. *Journal of Social Issues*, 49, 11-29
- Robles, M. (1977/1998). *Educación y sociedad en la historia de México*. México: Siglo XXI.
- Rubín, Gayle (1975/1996). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. En: M. Lamas, (Comp.) *El Género: la Construcción Cultural de la Diferencia Sexual*. Ed. Miguel Angel Porrúa y PUEG-UNAM
- Salín Pascual, R. (2005). *Cineterapia: La psiquiatría y el psiquiatra a través de las películas*. México: Edamex
- Sartori, G. (1997). *Homo Videns. La Sociedad Teledirigida*. México:Taurus.
- Scott, J. W. (1986/1996). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En: M. Lamas, (Comp.) *El Género: la Construcción Cultural de la Diferencia Sexual*. Ed. Miguel Angel Porrúa y PUEG-UNAM
- Seltzer, J. y Brandreth, Y. (1994). What fathers say about involvement with children after separation. *Journal of Family Issues*, 15, 49-77
- Shawn, C.L. y Palkovitz R. (2001). Why the good provider role still matters. *Journal of Family Issues*, 22, 84-101
- Simone, R. (2001). *La Tercera Fase. Formas de conocimiento que estamos perdiendo*. Editorial Taurus: México.
- Sorlin, P. (1977/1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición en español.
- Torreblanca Navarro, O. (1994). *Cine y Psicología. El fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica*. México: CONACULTA-IMCINE
- Viveros Vigoya, M. (2000). Paternidades y masculinidades en el contexto colombiano contemporáneo, perspectivas teóricas y analíticas. En Norma Fuller (Ed) *Paternidades en América Latina*. Perú: Pontificia Universidad Católica, Fondo Editorial
- Wallerstein, I. (2001). ¿Cambio Social? El cambio es eterno. Nada cambia jamás. En *Conocer el Mundo, Saber el Mundo*. México: Siglo XXI, UNAM.

# APÉNDICES

## APÉNDICE 1

### FORMATO DE ANÁLISIS

**Película:**

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<b>Autoridad.</b>	
<b>Aporte económico.</b>	
<b>Afectividad.</b>	
<b>Educación.</b>	
<b>Cuidado y crianza.</b>	
<b>Trabajo doméstico.</b>	
<b>Sexualidad/reproducción.</b>	

## APÉNDICE 2

A continuación presentamos los formatos del análisis realizado para cada una de las películas, acompañados de una ficha técnica; la mayoría de las fichas fueron tomadas de la página: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>; el resto de los datos se tomaron de la copia de la película directamente (cuando estaban disponibles).

### Cuando los hijos se van (1941)

**Dirección:** Juan Bustillo Oro

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Don Pepe es un padre que es obedecido por sus hijos y esposa, pero sin mostrarse grosero; podríamos decir, enérgico, pero educado. No obstante, la película muestra cómo uno a uno de los hijos, se van a vivir a la capital, aún sin su consentimiento; incluso Raimundo, a quien ha corrido. A este último, le da una cachetada cuando cree (erróneamente) que ha intentado seducir a la esposa de su amigo</p>	<p>Llama la atención cómo, paulatinamente, este padre pierde autoridad sobre sus hijos: es incapaz de evitar que emigren a la ciudad. Aquí, surge la pregunta: ¿el simple hecho de que los hijos vivan bajo el mismo techo que sus padres, los obliga a obedecerlos? Por otra parte, Raimundo asume las imputaciones que el padre le hace, a pesar de que sabe que no son ciertas.</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Don Pepe es el único que aporta dinero a la casa, aunque no sabemos en qué trabaja. Al inicio de la película, se nos dice que está pagando la casa, con muchos sacrificios; Amalia, se queja con la madre de que siempre han vivido con limitaciones. En otra secuencia, le regala un abrigo a su esposa Lupita, que le prometió desde que se casaron.</p>	<p>Al parecer, es un padre que siempre se ha preocupado por darles el mínimo de bienestar a los hijos y esposa. Llama la atención el hecho de que José, es el único hijo que trabaja, y todos ellos tienen entre los 22 y 30 años. En la literatura se reporta que algunos padres, ante la imposibilidad de aportar más recursos, obligan a los hijos a trabajar desde pequeños.</p>
<p><b>Afectividad.</b> Quiere a su esposa e hijos. Cuando le da el abrigo a Lupita, le dice que es el símbolo de su cariño y llora; cuando piensa que Raimundo ha robado dinero, lo abraza y le dice que recapacite, que reconozca su falta, y que eso lo llenaría de esperanza (a Don Pepe); al final de la película, vuelve a acariciar, abrazar y llorar porque Raimundo va a morir.</p>	<p>A pesar de que no son muchas las secuencias en que sea explícito el afecto de Don Pepe, queda implícito que quiere a sus hijos.</p>
<p><b>Educación.</b> Les da consejos a los hijos.</p>	
<p><b>Cuidado y crianza.</b> Al parecer, la madre es quien se ha encargado de estas funciones</p>	

<b>Trabajo doméstico.</b> Quien se encarga de realizar estas tareas es Lupita, la madre. En una secuencia, Amalia le dice a su madre “eres la esclava de la casa”	Como en varios filmes, la división del trabajo en la casa, corresponde exclusivamente a la mujer.
<b>Sexualidad/reproducción.</b> Solo tiene los hijos que han concebido en el matrimonio	Es un padre coherente con sus principios

## Quando los hijos se van (1941)

**Dirección:** Juan Bustillo Oro

**Reparto:**

Fernando Soler	.... <i>Pepe Rosales</i>
Sara García	.... <i>Lupe de Rosales</i>
Joaquín Pardavé	.... <i>Casimiro</i>
Emilio Tuero	.... <i>Raimundo Rosales</i>
Marina Tamayo	.... <i>Amalia Rosales</i>
Carlos López	.... <i>José Rosales</i>
Moctezuma	
Alfredo Varela, Jr.	.... <i>Tomás Rosales</i>
Tony Díaz	.... <i>Federico Rosales</i>
Miguel Inclán	.... <i>Patricio Gómez</i>
Gloria Marín	.... <i>Mimí</i>
Antonio R. Frausto	.... <i>Francisco Paz</i>
Luis G. Barreiro	.... <i>Sebastián Ramos</i>
Manuel Noriega	.... <i>don Claudio</i>
Blanca Rosa Otero	.... <i>María</i>
Chucho Monge	.... <i>Antonio</i>

## La Perla (1945)

**Dirección:** Emilio "Indio" Fernández

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Quino es quien posee totalmente la autoridad sobre su familia. Por ejemplo, cuando su esposa le dice que se deshaga de la perla porque lo van a matar, él se niega y ella obedece. En otra secuencia, ella intenta tirar la perla al mar, pero él se lo impide y le da una cachetada.</p>	<p>Se trata de un contexto en el que las mujeres están totalmente subordinadas a la tutela masculina. Tanto por el tiempo histórico (los años 40's) como por el ámbito (un pueblecito pesquero). Además, impide que otros hombres le roben la perla (esto ya no es dentro de la familia).</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Su trabajo consiste en pescar; él es el único aportador, aunque viven en la pobreza. Cuando se sabe que encontró una perla, un vendedor le "vende" ropa y juguetes para su hijo.</p>	<p>El ingreso tan reducido que recibe, le impide por ejemplo, cubrir necesidades como pagarle al médico a su hijo o inclusive comprar más alimentos. Sin embargo, se le representa como un padre que lucha por conseguir el sustento</p>
<p><b>Afectividad.</b> Su hijo es muy pequeño, de meses; en diversas secuencias, se le ve cargándolo. En otras, le acaricia las trenzas a su mujer. Lloro cuando les matan al hijo.</p>	<p>A pesar de encarnar una masculinidad tradicional, es capaz de mostrar sus afectos.</p>
<p><b>Educación.</b> A partir de que es un "hombre rico", dice en varias ocasiones que su hijo sabrá leer y escribir, tener libros; y que de esa manera ellos sabrán cosas también.</p>	<p>Esto se relaciona con lo que quizá muchos padres desean para sus hijos: si ellos no pudieron estudiar, que lo hagan los hijos. Llama la atención también el hecho de que indique que posteriormente, ellos aprenderán por lo que su hijo sepa.</p>
<p><b>Cuidado y crianza.</b> Solamente en una secuencia, él ayuda a su mujer a cargar la leña y al niño, se observa que lo acuesta en su "cuna", una especie de caja que cuelga del techo.</p>	<p>Existe una división por género del trabajo en esta familia Es posible pensar que bajo este contexto, este padre pueda "ayudarle" a la mujer bajo ciertas circunstancias.</p>
<p><b>Trabajo doméstico.</b> La esposa se encarga de estas tareas.</p>	

<p><b>Sexualidad/reproducción.</b> Sólo tiene a su hijo Juanito, con su esposa.</p>	<p>Por la época en que está ubicada la acción de la cinta, se podría pensar que deberían tener más hijos. Habría que pensar en lo siguiente: ¿es porque recién se han casado? ¿por cuestiones económicas? ¿por qué así lo ha/han decidido?</p>
---	--

## La Perla (1945)

**Dirección:** Emilio "Indio" Fernández

**Reparto:**

Pedro Armendáriz	....	<i>Quino</i>
María Elena Marqués	....	<i>Juana</i>
Fernando Wagner	....	<i>Tratante usurero</i>
Gilberto González	....	<i>esbirro</i>
Alfonso Bedolla	....	<i>Compadre</i>
Charles Rooner	....	<i>Doctor</i>
Juan García	....	<i>esbirro</i>
Raúl Lechuga		Otro tratante
Max Langler		campesino
Pepita Morillo		mujer
Guillermo "Indio" Calles		campesino
Columba Domínguez		mujer

## La Familia Pérez (1948)

**Dirección:** Gilberto Martínez Solares

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Gumaro es representado la mayor parte del film como un hombre que no posee en absoluto la autoridad; ni en su casa ni fuera de ella; su esposa Natalia le hace todo tipo de cosas: le dice “animal”, le exige dinero, lo obliga a firmar letras, lo deja sin comer, lo jala de la ropa, le da una patada. Le dice “yo vigilo, yo veo, yo protejo; tú, callado”. Incluso cuando su hija Patricia le dice que se “faje los pantalones”, él le dice “soy un inepto”. Pero al final de la película, cuando regresa a casa, llega con una actitud diferente: pone en orden a su hijo Ramón, manda buscar a Rosa que se ha fugado con Luis, y le pone condiciones a Natalia para quedarse, las cuales ella acepta.</p>	<p>Es la primera imagen de un hombre totalmente desposeído del ejercicio del poder, bajo condiciones que podríamos decir, inicialmente, corresponden a características de personalidad, como el autoconcepto. A diferencia del doctor de <i>La Edad de la Violencia</i>, Gumaro no cuenta con factores externos que permitan explicar su <i>mansedumbre</i>. Es decir, trabaja, no hay algún antecedente extraordinario como un accidente o la pérdida de un ser querido. Excepto la figura de Natalia, que encarna la toma de decisiones, podríamos decir que le gusta mandar. ¿Si la mujer no asume este rol con hombres de tales características, como se dará la autoridad? Por otra parte, la experiencia de alejarse de la familia, vivir la experiencia de pedir limosna, y convivir con Margarita, la amante de su jefe, parece empoderarlo de tal manera que al final, las cosas vuelven “a la normalidad”</p>
<p><b>Aporte económico.</b> El es el principal aportador, aunque también aporta su hija Clara. De hecho, dada la desmedida ambición de su esposa, tiene que pedir prestado dinero continuamente, para pagarle a sus acreedores.</p>	<p>Vive agobiado por las cuestiones económicas. El interés de Natalia por aparentar un nivel de vida que no tienen, lo obliga a endeudarse continuamente, pero es incapaz de detener esta situación.</p>
<p><b>Afectividad.</b> Se observa cómo abraza a sus hijas, las quiere mucho. Ellas, también le dan muestras de que lo quieren. Curiosamente, al hijo no lo abraza ni le dice que lo quiere.</p>	<p>En la literatura, se reporta que algunos hombres pueden expresar mejor sus afectos a las hijas que a los hijos. Nuevamente, el tema de la homofobia con relación al hijo. Pero es importante también comentar que Ramón casi no aparece en la película. ¿Importaba más destacar la relación de Gumaro con las mujeres de su familia? ¿Por qué?</p>
<p><b>Educación.</b> La mayor parte del tiempo, Natalia es quien les dice a las hijas qué</p>	<p>Parece que los valores de Gumaro, el trabajo honesto, la sinceridad, la</p>

es lo que deben hacer, generalmente que deben casarse con un hombre rico, no como su padre. Pero al final, cuando regresa Rosa, admite que el dinero no lo es todo. Además, a Ramón le dice que no debe fumar delante de su padre, y que se ponga a estudiar. Cuando llega a vivir con ellos Toribio, Natalia intenta ocultarlo de sus conocidos, porque es de rancho, a pesar de que es su sobrino	sencillez, se imponen finalmente a la friidrad y vacuidad de Natalia, pero sólo hasta que él asume la autoridad
<b>Cuidado y crianza.</b> No es claro cómo Gumaro haya podido participar de estas actividades.	Si consideramos la forma de ser de Gumaro, es posible pensar que no haya participado mucho en estas funciones, toda vez que Natalia ha detentado siempre la iniciativa en cuanto a lo que deben hacer los hijos
<b>Trabajo doméstico.</b> Tienen una trabajadora doméstica que se encarga de estas tareas. Además de Patricia, que colabora en las mismas.	Gumaro no participa en estas actividades, pero tampoco Natalia.
<b>Sexualidad/reproducción.</b> Tiene cinco hijos en su matrimonio. A pesar de vivir un tiempo en la casa de Margarita, no hay entre ellos un vínculo diferente de la amistad.	Gumaro es un hombre mayor que Margarita, pero no intenta aprovechar esta situación; tampoco Margarita se siente atraída por él. Al parecer, él sigue queriendo a Natalia.

## La Familia Pérez (1948)

**Dirección:** Gilberto Martínez Solares

**Reparto:**

Joaquín Pardavé .... *Gumaro Pérez*  
Sara García .... *Natalia Vivanco de Pérez*  
*Ramón Pérez*  
*Clara Pérez*  
*Irene Pérez*  
Lilia Prado .... *Rosa Pérez*  
Alma Rosa Aguirre .... *Patricia Pérez*  
José Elías Moreno .... *Toribio Sánchez*  
.... *Margarita*  
Jorge Ortiz de Pinedo .... *Raymundo*  
Manolo Fábregas .... *Luis Robles*  
Eduardo Noriega .... *Felipe Barrera y Arévalo*

## Los tres huastecos (1948)

**Dirección:** Ismael Rodríguez

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Lorenzo usa pistola, la dispara cuando alguien lo quiere atacar (sin matarlo); en general, las personas parecen tenerle miedo. Regaña a la persona que le cuida a la Tucita, cuando no hace lo que le encomendó; le da órdenes a su hija: “ya duérmete”; en una secuencia, la tucita le pregunta porqué ha golpeado al <i>Bronco</i>: “¿Por qué le pegaste?”                      “Porque soy más fuerte que él”                      “¿Por qué yo le pego y soy mas chica?”                      “Por que tú eres más fuerte que él, que yo y que todo el mundo; apréndete eso; ¡porque te quiero, ya!”</p>	<p>Es un hombre acostumbrado a dar órdenes y ser obedecido. En este sentido, encarna una masculinidad tradicional. Llama la atención que en el diálogo transcrito, Lorenzo apele a su amor por la tucita como fuente de la obediencia. ¿Cuál es la relación entre los afectos y el poder? ¿Los hijos deben obedecer a sus padres simplemente porque éstos los aman?</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Lorenzo es propietario de una cantina, lo cual le permite mantener a su hija.</p>	<p>La cabaña donde habitan la tucita y Lorenzo, de madera, contrasta por ejemplo, con el tipo de construcción de la cantina o de otras casas construidas con tabique. ¿Por qué Lorenzo, que al parecer tiene los recursos económicos para darle otro nivel de vida, no lo hace? En la literatura, se reporta que en algunos casos los padres no dirigen todos los recursos económicos para la manutención de los hijos</p>
<p><b>Afectividad.</b> Además del diálogo ya citado, en el cual Lorenzo le dice a su hija que la quiere, en otras secuencias se observa, por ejemplo que la carga, la acaricia; además, cuando el <i>coyote</i> ha amenazado con matarla, Lorenzo la abraza y le dice: “¡hija, hijita!”</p>	<p>No es propiamente un padre totalmente afectuoso, pero queda constancia de que quiere a su hija. Quizá como reporta la literatura, la expresión de los afectos paternos, se ve obstaculizada cuando el hombre se adscribe a una masculinidad mas tradicional</p>
<p><b>Educación.</b> Lorenzo permite que su hija juegue con armas, de hecho en una secuencia le presta su propia pistola; cuando le lleva una muñeca, la tucita le dice que ella es “muy macha” y que no quiere la muñeca; en otra escena, la tucita está hincada ante una tumba (aquí uno se entera que es la de su madre) y Lorenzo le dice al <i>Bronco</i>: “mi hija no le reza a nadie”. El propio <i>Bronco</i> acude con Juan de Dios para informarle que Lorenzo la está “malcriando”; cuando Juan de Dios se disfraza de Lorenzo y va a ver a</p>	<p>Este padre parece querer educar a su hija como si fuera niño. ¿un hombre que se hace cargo de su/s hija/s será incapaz de socializarla para “ser mujer”? ¿ Por qué a la inversa no sucede?, es decir, a las mujeres no les cuesta trabajo educar a sus hijos para que “sean hombres”. Pareciera que los hombres no somos tan sensibles ante estas cuestiones.</p>

la tucita, la niña le dice que porque la trata así, se muestra confundida	
<b>Cuidado y crianza.</b> El <i>Bronco</i> es el encargado de cuidar a la tucita cuando Lorenzo no está; él se encarga por ejemplo de darle de comer; sin embargo también presenciamos que Lorenzo la desviste para acostarla y la cobija, le da agua cuando se la pide; la niña le pide que le cante una canción y él accede de mala gana	Aun cuando no cubre esta función todo el tiempo, es capaz de brindar ciertos cuidados; aunque con límites; por ejemplo, deja de cantar y le dice que se duerma. Nuevamente, podríamos preguntar si la masculinidad tradicional interfiere con estas funciones
<b>Trabajo doméstico.</b> Lorenzo no se dedica a estas funciones.	
<b>Sexualidad/reproducción/extramamarital.</b> Por lo menos, tiene una hija producto de su matrimonio	

## Los tres huastecos (1948)

**Dirección:** Ismael Rodríguez

**Reparto:**

Pedro Infante	.... <i>Juan de Dios Andrade/Lorenzo /Víctor</i>
Blanca Estela Pavón	.... <i>Mari Toña</i>
Fernando Soto	.... <i>Cuco, sacristán</i>
"Mantequilla"	
María Eugenia Llamas	.... <i>la Tucita</i>
Alejandro Ciangherotti	.... <i>Alejandro</i>
Guillermo "Indio" Calles	.... <i>Bronco</i>
Roberto Corell	.... <i>cura</i>
Paz Villegas	.... <i>doña Cándida de Murguía</i>
Conchita Gentil Arcos	.... <i>Concha, viuda de Hipólito</i>
Antonio R. Frausto	.... <i>don Damián Murguía</i>
Humberto Rodríguez	.... <i>viejo pueblerino</i>
Irma Dorantes	.... <i>adolescente potosina</i>



## Una familia de tantas (1948)

**Dirección:** Alejandro Galindo

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Rodrigo ejerce un control absoluto sobre su familia. Esto lo hace dando órdenes, “les he dicho [a sus hijas, que han entrado para bañarse] que no entren al baño cuando esté su hermano mayor”; golpeando a Estela cuando la sorprende en la calle besándose con el novio; castigando a Lupita mandándola a la escuela sin desayunar; o simplemente con la mirada: en dos secuencias, entra al cuarto de las hijas para verificar que ya estén acostadas. Cuando él se levanta de la mesa, los hijos también se levantan, como despidiéndolo. Por otra parte, los hijos le besan la mano.</p>	<p>Este padre representa el ejercicio pleno y total del poder. Sin ser tan <i>enfermizo</i> como Gabriel Lima (El Castillo...), y apelando a una moral un tanto porfiriana (en la sala de la casa se observa un cuadro de Porfirio Díaz) entremezclada con lo religioso “primero es dios, y después los padres”, tiene el sometimiento de los demás. Sin embargo, este rígido control va generando una serie de conflictos con los hijos, sobre todo con los tres mayores. El poder, cuando opera bajo esta lógica, genera distanciamiento y resistencia. Bajo esta perspectiva, se ajusta muy bien a la descripción del padre “distante” que se reporta en la literatura</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Se dedica a la contabilidad, y se deja entrever que Héctor, su hijo, trabaja con él en la misma empresa y dedicándose a lo mismo.</p>	<p>Es un hombre que sale desde temprano a trabajar y regresa hasta la noche. Es decir, pasa la mayor parte del tiempo en el trabajo. Así, cumple muy bien su papel de aportador.</p>
<p><b>Afectividad.</b> Casi no se le representa mostrando afectos positivos; la mayor parte del tiempo está regañando a los hijos, o dando órdenes. En la secuencia de los quince años de Maru, le da un abrazo a su hija; en otra secuencia, besa en la frente a su esposa.</p>	<p>¿El hecho de ser el “guía moral” de la familia, representa un obstáculo para que los padres se muestren afectuosos con los hijos? ¿Desde cuando se ha planteado que los hombres deben mostrar sus afectos a los hijos?</p>
<p><b>Educación.</b> Básicamente cumple esta función emitiendo una serie de “consignas” a los hijos: en una secuencia, Maru se quita un zapato, y él le dice que no lo debe de hacer cuando haya otros hombres presentes (su primo Ricardo); sin embargo, cuando Héctor está preocupado por que ya embarazó a la novia, Rodrigo no es capaz de lograr que su hijo le diga lo que pasa: “no me explico por qué no me hablas con franqueza” le dice al hijo; solamente le dice que puede llegar a la casa on poco después de las 9 de la noche</p>	<p>La rigidez de la disciplina que Rodrigo intenta imponer s sus hijos, provoca que éstos no sigan al pie de la letra sus enseñanzas. De hecho Maru, al final de la película, se le enfrenta diciéndole que ella aspira a una vida diferente, mas igualitaria, mas comprensiva 8de hecho influenciada por las ideas de Roberto: “las mujeres deben pensar también”)</p>
<p><b>Cuidado y crianza.</b> No se dedica a estas funciones, la esposa es quien lo hace.</p>	<p>Básicamente la distribución de tareas corresponde a una familia tradicional: la mujer en la casa y él en el trabajo</p>
<p><b>Trabajo doméstico.</b> No se dedica a estas</p>	

funciones, la esposa es quien lo hace.	
<b>Sexualidad/reproducción/extramarital.</b> Sin datos a analizar	

## Una familia de tantas (1948)

**Dirección:** Alejandro Galindo

**Reparto:**

Fernando Soler	....	<i>Rodrigo Cataño</i>
David Silva	....	<i>Roberto del Hierro</i>
Martha Roth	....	<i>Maru Cataño</i>
Eugenia Galindo	....	<i>doña Gracia Cataño</i>
Felipe de Alba	....	<i>Héctor Cataño</i>
Isabel del Puerto	....	<i>Estela Cataño</i>
Alma Delia Fuentes	....	<i>Lupita Cataño</i>
Carlos Riquelme	....	<i>Ricardo</i>
Enriqueta Reza	....	<i>Guadalupe, criada</i>
Manuel de la Vega	....	<i>Ángel Cataño</i>
Nora Veryán	....	<i>invitada a la fiesta de quince años de Maru</i>
Conchita Gentil Arcos...	....	<i>invitada a la fiesta de quince años de Maru</i>
María Gentil Arcos	....	<i>invitada a la fiesta de quince años de Maru</i>
Victoria Sastre	....	<i>esposa de Héctor</i>

## La oveja negra (1949)

**Dirección:** Ismael Rodríguez

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Este parece ser un eje fundamental de la narrativa de esta película: la autoridad de Cruz, sobre su hijo y su esposa. No obstante que no aporta dinero, queda claro que nunca deja de tener autoridad. Las maneras en que esto se representa, van desde golpear a su hijo, gritar, golpear la mesa, aventar cosas, gesticular, hasta intentar pelearse en la calle con otros hombres.</p>	<p>Algo que llama la atención, es el hecho de que esta autoridad es justificada no sólo por el hombre por el hecho de ser padre, sino que las justificaciones vienen de todos, incluyendo al propio hijo; “para algo es mi padre”; es decir, nadie cuestiona la autoridad del padre.</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Cruz Treviño Martínez de la Garza, nuestro personaje principal, a lo largo del film, no trabaja. De hecho, Silvano, su hijo, dice desde el inicio de la película: “oiga má’, y porque mi apá nunca ha trabajado, desde que tengo uso de razón, cada vez que viene aquí, tiene que sacar usted de su propio dinero” en este caso, el padre no trabaja, es decir, no cubre el rol de proveedor económico para la familia.</p>	<p>Llama la atención que se insinúa que en realidad quien realiza el aporte es la madre. No obstante, Cruz sigue siendo la autoridad.</p>
<p><b>Afectividad.</b> Son pocas las muestras de contacto físico afectivo por parte Cruz hacia su hijo. La primera ocasión, es cuando le pide perdón a su esposa y le promete que toda va a cambiar; al salir de cuadro, se observa que le pasa el brazo sobre el hombro. En otra secuencia, lo abraza, pero porque Silvano le pide perdón; para el final de la película, cuando muere la madre, lo abraza nuevamente</p>	<p>Parece que las pocas muestras de afecto que observamos no tienen que ver con una necesidad directa para expresarle cariño, sino con circunstancias externas, que ofrecen el “pretexto” para hacerlo. Incluso a nivel de contacto visual, él no mira a los ojos a su hijo, en todo caso, quien busca la mirada es el hijo.</p>
<p><b>Educación.</b> No se le representa realizando esta función.</p>	
<p><b>Cuidado y crianza.</b> No se le observa realizando estas funciones.</p>	<p>Aunque no es evidente en la película, se puede pensar que estas actividades no fueron realizadas por Cruz, dada la representación que se hace de él, como un hombre totalmente cado hacia el mundo exterior al</p>

	ámbito familiar.
<b>Trabajo doméstico.</b> Quienes realizan estas funciones son la madre y la nana.	Se observa una división tradicional de estas funciones
<b>Sexualidad/reproducción.</b> Al inicio de la película, la Nana comenta: "...ya vendrá ese hombre que por andar de sinvergüenza, se le olvida hasta que tiene casa..."; de hecho, en una secuencia se sugiere que Cruz tiene varios hijos más, con las mujeres que trabajan en su hacienda. Un conflicto importante entre Cruz y Silvano consiste en que el primero, comienza a relacionarse con la ex novia de su hijo, inclusive llega a abandonar su casa para vivir con ella.	Es posible interpretar en el contexto de la película, que " <i>andar de sinvergüenza</i> " implique tener otras mujeres, además de la esposa; Esto nos remite por un lado a la cuestión de la infidelidad de los padres, y por otra parte a la dificultad de "control" de la fertilidad masculina

## La oveja negra (1949)

**Dirección:** Ismael Rodríguez

### Reperto:

Fernando Soler .... *Cruz Treviño Martínez de la Garza*  
 Pedro Infante .... *Silvano*  
 Amanda del Llano .... *Marielba*  
 Andrés Soler .... *Laureano*  
 Dalia Íñiguez .... *Bibiana*  
 Virginia Serret .... *Justina*  
 Amelia Wilhelmy .... *nana Agustina*  
 Antonio R. Frausto .... *Nicho*  
 Francisco Jambrina .... *Sotero*  
 José Muñoz .... *Chucho*  
 Guillermo Bravo .... *Jacinto*  
 José Pardavé .... *José*  
 Salvador Quiroz .... *doctor*  
 Wolf Ruvinskis .... *el Campeón Asesino, boxeador*

## Un rincón cerca del cielo (1952)

**Dirección:** Rogelio A. González

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> En general, Pedro es quien toma las decisiones. Por ejemplo, al inicio, cuando se casan, él le dice a Margarita que deje de trabajar, y ella obedece. También se niega a que ella ponga el dinero que ha ahorrado para la boda, se enoja, y ella le pide perdón.</p>	<p>Me parece que encarna una masculinidad más cercana a lo tradicional, sin llegar a ser violento con su esposa, o borracho. Para la época en que está filmada la película, es posible pensar quizá esto se consideraba “normal”. La mayor parte de los padres que aparecen en las otras películas de este período, son muy semejantes, excepto <i>Don Gumaro</i>, de <i>La familia Pérez</i>. ¿Qué significa entonces hablar de una masculinidad tradicional? Le interesa la responsabilidad.</p>
<p><b>Aporte económico.</b> A él le interesa el trabajo honrado, cosa que comenta desde el inicio de la película. En la primera parte, él es el único proveedor. Cuando cobra su primer salario, mientras lo cuenta, dice que esto significa pañales para su hijo; además, le compra una cuna. Sin embargo, en la segunda parte del film, la que provee la mayor parte de los recursos, es Margarita, por lo cual él se siente muy mal. Uno de los últimos trabajos que desempeña, es el de payaso callejero, cosa que al inicio del film él criticó.</p>	<p>En este caso, es muy evidente la relación entre las condiciones económicas, y el ejercicio de la paternidad. Pedro se siente muy bien trabajando y comprando cosas para su hijo y esposa; cuando ya no consigue trabajo, acepta incluso dedicarse a lo que él nunca pensó que se dedicaría. Sin embargo, al diferencia de lo que se reporta en algunos trabajos académicos, a pesar de estar desempleado, Pedro nunca deja de tener autoridad en su casa; de hecho, llega incluso a disponer de los ingresos de Margarita, para dárselos a Sonia, sin que la primera se oponga. Son solidarios</p>
<p><b>Afectividad.</b> Pedro es un hombre muy cariñoso. Cuando son novios le dice a Margarita que la quiere mucho, la besa, la acaricia, le regala flores. Cuando nace su hijo, se siente muy feliz. Lo abraza, lo acaricia, le canta, también le dice que lo quiere mucho. En una secuencia, llora, dado que son muy pobres.</p>	<p>Es otro ejemplo de un padre que se permite ser expresivo, tanto físicamente como a nivel verbal, en lo que se relaciona con su cariño para esposa e hijo; pero también expresa emociones como la desesperación o la culpa, a través del llanto. No es tan tradicional</p>
<p><b>Educación.</b> En una secuencia, le enseña a su hijo cómo reparar un mueble, para que cuando sea grande, haga las cosas bien.</p>	<p>Dado que el hijo muere cuando tiene dos años, no existen más secuencias en donde se pueda advertir otras actividades relacionadas con esta categoría.</p>
<p><b>Cuidado y crianza.</b> Margarita es quien se encarga de estas funciones y del trabajo doméstico, en general. Sin embargo, existen dos secuencias que valen la pena describir. En la primera, Pedro va al hospital para ver a Margarita una vez que ha nacido el hijo; le pide a la enfermera que se lo muestre,</p>	<p>Bajo una perspectiva tradicional, es claro que Pedro no debería realizar estas funciones. Pero en la literatura, se reporta que en muchos casos, los hombres no tienen una socialización o un aprendizaje para realizarlas. El comentario de la enfermera, ¿implica que algunos hombres aprenden a realizarlas hasta que son padres? ¿Cómo socializar a los hombres</p>

ella lo lleva a verlo, y le dice que lo cargue para llevárselo a su mamá. Pedro le dice “pero yo no sé cómo” y ella le responde “ <i>ya es hora de que aprenda</i> ”. En la otra, Pedro le da de comer a su niño.	en la realización de estas tareas sin que suponga un conflicto con su identidad? Por otra parte, el darle de comer al hijo, ¿se debe únicamente a que no aporta dinero? Probablemente sí. Aunque esto implica asumir un rol. Podemos decir que es un hombre hogareño, en el sentido de que le interesa estar en su casa, con su familia
<b>Trabajo doméstico.</b> Margarita es quien se encarga de éste; de hecho, el trabajo de ella consiste precisamente en hacer parte de él, para otras personas. La única excepción es cuando rentan el “rincón”, en donde se observa que ambos arreglan el cuartito.	Es interesante que aún cuando Pedro no trabaja, no se le represente en las tareas domésticas. Es decir, si él no se enfrentase al desempleo, probablemente no intervendría en ellas. ¿Qué tanto se podría considerar como una “ayuda”?
<b>Sexualidad/reproducción.</b> Cuando Pedro le pide a Margarita que se case con él y empiezan a hacer planes, él le dice: “quiero tener muchos hijos”. Por otra parte, a lo largo del film, él no se relaciona con ninguna otra mujer, ni tiene otros hijos.	Como en otras películas, es posible pensar que Pedro le es fiel a su mujer porque la quiere mucho. Llama la atención el hecho de que le exprese a margarita que quiere tener muchos hijos. En la literatura, la cuestión del deseo de tener hijos, aparece más como una característica femenina.

## Un rincón cerca del cielo (1952)

**Dirección:** Rogelio A. González

**Reparto:**

Pedro Infante	.... <i>Pedro Guzmán</i>
Marga López	.... <i>Margarita</i>
Silvia Pinal	.... <i>Sonia Ilina</i>
Andrés Soler	.... <i>Chema Pérez</i>
Antonio Aguilar	.... <i>Catrín</i>
Luis Aceves Castañeda	.... <i>Martín Araujo</i>
Juan Orraca	.... <i>Don Antonio</i>

## Bodas de Oro (1956)

**Dirección:** Tito Davison

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> José Antonio hace una apuesta con su amigo Gregorio, de que puede “hacer suya” a Carmen, pero ella se entera (por el mismo Gregorio) e invierte las cosas: emborracha a José Antonio y logra que se case con ella; más adelante, cuando ella se entera de que él anda con Genoveva, lo abandona y le deja a los hijos sin que José Antonio pueda evitarlo.</p>	<p>Como en la película anterior (Oscar, de la película “En la trampa”), aunque a nivel personal José Antonio encarna una masculinidad tradicional, parece que no logra ejercer de manera total el poder. Aquí, se advierte además la variante de que Carmen trabaja, lo que la hace más independiente.</p>
<p><b>Aporte económico.</b> José Antonio era “hijo” de papi”; pero al casarse, lo desheredan, por lo que juega a las cartas como medio de ganar dinero; de hecho, su primer hijo, Carlos, muere precisamente cuando él está jugando. Como ha adquirido muchas deudas, Carmen vende sus joyas para evitar que les quiten la casa; él decide irse al norte del país, a donde se dedica al contrabando de armas; Carmen, regresa a su trabajo como cantante para mantener a los hijos, pero después va a buscarlo, salvándolo del fusilamiento por parte del Coronel Indalecio; de regreso, José Antonio se dedica a los negocios, pero no sabemos cuáles.</p>	<p>El ejercicio de esta función, no está completamente realizada por parte de este padre. Por un lado, se dedica a actividades “ilícitas” (el juego y las armas); por otra parte, durante su ausencia su esposa tiene que trabajar para aportar dinero. La idea de que han existido desde tiempo atrás algunas mujeres que trabajan para mantener a su familia, puede sustentarse con este ejemplo. Sobre todo las mujeres de clase media, las de clase baja, “siempre” han trabajado</p>
<p><b>Afectividad.</b> Son pocos los indicios de la manifestación de afecto por parte de José Antonio: cuando Carmen se va de la casa, en una secuencia se observa que abraza a su hija pequeña; cuando Carmen lo salva, ella está embarazada, y José Antonio le ayuda en el parto, cuando nace el hijo, se le ve contento; al final de la película, le dice a su esposa que la quiere. De hecho, la mayor parte del film lo que se representa son las continuas peleas entre ellos.</p>	<p>Puede ser que para algunos hombres, no exista la necesidad de expresar sus afectos, sin que esto implique que no los posean. En este caso, podemos asumir que él sí quiere a los hijos. Pensar en la posibilidad de la “naturalización” de los afectos, pensar en lo obvio</p>
<p><b>Educación.</b> En una secuencia, se advierte que Juan Manuel, uno de los hijos, está persiguiendo a la sirvienta. José Antonio lo llama y lo reprende: le dice que debe tener sentido de responsabilidad, que se ocupe de</p>	<p>En general, es un padre que permanece ajeno a esta función, dado que la mayor parte del tiempo no convive con los hijos. Es decir, es un hombre orientado hacia el mundo público. Lo mismo puede decirse para las dos categorías siguientes. Por otra</p>

cosas sanas y que no persiga a la muchacha; en otra secuencia, la hija menor le hace una pregunta sobre la tarea escolar, pero él no sabe cómo responderla.	parte, está la representación de que los hombres “no saben” cómo realizar estas tareas, y la confianza de que las mujeres sí saben cómo hacerlo
<b>Cuidado y crianza.</b> Cuando carmen se va de la casa, les dice a los hijos que le “hagan la vida imposible” a su padre, para que él le pida perdón “de rodillas” y ella pueda regresar. En efecto, llega un momento que José Antonio no puede contender con las demandas de sus hijos y le pide a Carmen que regrese.	
<b>Trabajo doméstico.</b> Tienen sirvienta que se encarga de estas tareas.	Nuevamente, cuando ninguno de los padres hace esto, es otra mujer quien las realiza.
<b>Sexualidad/reproducción.</b> Desde el inicio, se sabe que José Antonio es mujeriego. De hecho, Carmen le dice casi al final, que siempre le ha perdonado sus “pequeñas debilidades”. Sin embargo, no existe constancia de que tenga hijos con otras mujeres. Por otra parte, es de notar que tienen 6 hijos.	¿Por qué las mujeres pueden “perdonar” la infidelidad de sus esposos? Creo que se trata de mantener a toda costa la institución familiar, independientemente de las consecuencias. Para la época que se narra, el tener tantos hijos era “natural”, sin considerar las condiciones materiales económicas y las repercusiones emocionales de esto.

## Bodas de Oro (1956)

Dirección: **Tito Davison**

### Reparto:

Arturo de Córdoba	.... <i>José Antonio/ José Antonio hijo</i>
Libertad Lamarque	.... <i>Carmen Monteverde</i>
Martha Mijares	.... <i>Alicia, hija</i>
Carmen González	.... <i>Carmen, hija</i>
Alejandro Ciangherotti	.... <i>José Antonio, hijo</i>
Oscar Ortiz de Pinedo	.... <i>Juan Manuel, hijo</i>
Niña Claudia Becker	<i>Hija pequeña</i>
José Elías Moreno	.... <i>Gregorio</i>
Lina Salomé	.... <i>Genoveva</i>
Luis Aragón	.... <i>Coronel Indalecio Robles</i>

## El globero (1960)

**Dirección:** René Cardona

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Chema es obedecido por el niño, en todo lo que le pide u ordena</p>	<p>Evidentemente este hombre, bajo estas condiciones, posee toda la autoridad. ¿Cómo explicar esto? En el proceso de socialización, los niños están básicamente, desempoderados, es decir, sin posibilidad para poder contraargumentar o tomar decisiones independientes</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Al inicio de la película, Chema pide limosna, y después, con el dinero reunido, empieza a vender globos. Renta un cuarto, le compra su cuna, algunos muebles y ropa</p>	<p>Él es quien mantiene al niño, aunque con limitaciones considerables: por ejemplo, durante un buen tiempo sólo de la de comer al niño frijoles. Al final, esto tiene implicaciones para que acepte que el niño regrese con sus padres biológicos, pensando que con ellos tendrá una mejor vida (económicamente hablando)</p>
<p><b>Afectividad.</b> Se observa en varias secuencias que Chema carga y abraza al niño. Cuando le quieren quitar al Chapulín, llora y les ruega que no se lo lleven.</p>	<p>Bajo estas condiciones, el vínculo que los hombres pueden establecer con los niños, será mucho mayor. Chema llega a querer al niño “como si fuera su propio hijo”. En parte, podemos decir que los afectos de este hombre nacen de la interacción con el niño. Pero generalizando: ¿No llegamos a querer a aquellas personas por quienes nos preocupamos, a quienes atendemos y cuidamos?</p>
<p><b>Educación.</b> Chema se lleva al Chapulín a trabajar con él vendiendo globos. Ahí le va enseñando al niño lo necesario para desarrollar esta actividad, tanto lo positivo (ganar dinero para el sustento) como lo negativo (el niño rompe algunos globos, escondido, para que les compren otro). En otras secuencias, se advierte que platica con él sobre el trabajo, o responde preguntas del niño sobre su mamá. Además, llama la atención que sólo cuando el niño tiene 6 años, intenta (sin éxito) que lo acepten en una escuela privada.</p>	<p>En este rubro, podemos considerar que cumple esta función tanto de manera directa, diciéndole al niño lo que tiene que hacer, como de manera indirecta, una especie de aprendizaje social a la Bandura.</p>
<p><b>Cuidado y crianza.</b> Desarrolla una serie de actividades: lo alimenta con su mamá, le cambia el pañal, le canta para dormirlo, lo</p>	<p>Me parece que es la primera película en la que se muestra a un hombre realizando <i>todas</i> estas tareas; aunque nos la realiza “tan bien”</p>

baña.	como una mujer.
<b>Trabajo doméstico.</b> Chema cocina, aunque sea sólo frijoles, y el cuarto donde viven se representa más o menos limpio y ordenado, suponemos que de esto se encarga el padre.	Semejante a lo que ocurría con Gilberto, el padre de “Ultima Llamada”, podemos decir que cuando la mujer no se encuentra presente, el hombre asume estas funciones.
<b>Sexualidad/reproducción.</b> Al inicio del film, cuando se suscita el equívoco con el niño, el taxista le pregunta si es casado, y Chema responde que no, y que será un soltero por siempre. Más adelante, chema intenta cortejar a Clemencia, su vecina, pero resulta que ella tiene novio.	Este hombre no es un padre biológico, y por lo que dice al inicio, no piensa serlo. ¿Será porque no cuenta con los medios económicos para hacerlo? ¿O porque no tiene una pareja con quien procrear? El intento de “ligarse” a Clemencia, ¿será para que ella le “ayude” con el niño?

## El Globo (1960)

Dirección: **René Cardona**

### Reperto:

Antonio Espino	.... <i>Chema</i>
“Clavillazo”	
Cesáreo Quezadas	.... <i>Chapulín</i>
Rita Macedo	.... <i>Mamá Chapulín</i>
Rodolfo Landa	.... <i>Papá Chapulín</i>
Irma Dorantes	.... <i>Clemencia</i>
Lulú Parga	.... <i>silverio</i>

## Cri Cri el Grillito Cantor (1963)

Dirección: **Tito Davison**

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Gabilondo es un hombre que se gana el respeto de todos los que le rodean, por su forma de ser: honesto, sencillo, amable, respetuoso. No obstante que no es el padre de Chacha, ni el esposo de Margarita, ellas toman en cuenta siempre sus opiniones.</p>	<p>Este personaje puede encarnar muy bien el concepto de paternidad sociológica: no es el padre biológico, pero cumple bastante bien algunas de estas funciones. Llama la atención que su autoridad, no la obtiene, como la mayoría de los otros padres, ni por el hecho biológico, ni por la violencia (física o de cualquier otro tipo), inclusive tampoco por la cuestión económica.</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Cuando es adulto, trabaja inicialmente como músico en una carpa; después, acompaña a algunos cantantes en la XEW, finalmente, obtiene su propio programa en esta misma estación. En general, es un hombre solvente.</p>	<p>No mantiene ni a Margarita ni a Chacha; sin embargo, sobre todo a la niña le compra cosas. Cabe señalar que Margarita, vive de sus rentas literalmente, por lo que también es solvente.</p>
<p><b>Afectividad.</b> Es un hombre muy cariñoso: abraza a su abuela, tanto cuando es niño como cuando es adulto. A Chacha, la quiere mucho también, la abraza y la besa en las mejillas, le compone una canción, “El Chorrillo”; en una secuencia, la niña le dice que le hubiera gustado que fuera su papá</p>	<p>Es quizá esta función la que mejor desempeña como padre sociológico, brindándole a la niña todo el soporte emocional que esta requiere. Sobra decir que por esto, la niña lo quiere mucho. Así, es posible decir que el hecho biológico, <i>per se</i>, no determina los vínculos que un hombre puede establecer con los niños</p>
<p><b>Educación.</b> En algunas escenas, se observa a Gabilondo platicar con Chacha, responder a las preguntas que ella le hace.</p>	<p>Fundamentalmente podemos pensar que esta función la realiza de manera vicaria, sirviendo como ejemplo moral para la niña, además de los consejos o enseñanzas que le brinda.</p>
<p><b>Cuidado y crianza.</b> Esta función recae principalmente en Margarita. Aunque en dos secuencias, se observa que Gabilondo lleva a pasear al parque a la niña.</p>	<p>Es poco el tiempo que se le representa interactuando con la niña, sobre todo por la cuestión del trabajo. Sin embargo, él encuentra el tiempo para dedicarlo a Chacha.</p>
<p><b>Trabajo doméstico.</b> Margarita tiene a una persona que le ayuda en estas tareas.</p>	<p>Como muchas las mujeres de clase media, Margarita no se involucra directamente en estas tareas.</p>
<p><b>Sexualidad/reproducción.</b> Gabilondo se enamora de Margarita y le propone matrimonio; ella le dice que él merece una mejor mujer, él se va a vivir solo. Pasa el tiempo y no se relaciona con ninguna otra mujer.</p>	<p>Quizá la intención del personaje sea la de formar familia, inclusive tener hijos propios con Margarita. Tal vez, no se relaciona con otra mujer por el amor a Margarita.</p>

## Cri Cri el Grillito Cantor (1963)

Dirección: **Tito Davison**

**Reparto:**

Ignacio López Tarso	.... <i>Francisco Gabilondo Soler “Cri Cri”</i>
Marga López	.... <i>Margarita</i>
Lupita Vidal	.... <i>Chacha</i>
Adriana Roel	.... <i>Chacha Adulta</i>
Micaela Castrejón	.... <i>Doña Amalia</i>
Hugo Goodman	.... <i>Gómez</i>
Guillermo Orea	.... <i>Reyes</i>
Luis Aragón	.... <i>Director Artístico</i>
Carlos Riquelme	.... <i>Fuentes, subdirector artístico</i>
Juan Antonio Edwards	.... <i>Francisco Gabilondo niño</i>
Carlos Amador	.... <i>Carlos Martínez</i>

## La Edad de la Violencia (1964)

**Dirección:** Julián Soler

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> En la primer secuencia en que aparece el Doctor, lo observamos bebiendo alcohol que destila en su casa; Daniel y Nancy llegan de un asalto y, al verlos, les pregunta si le trajeron algo de comer. La hija le entrega una bolsa con comida, que él acepta, y les pregunta: “¿de dónde vienen?” Daniel le responde: “¿te importa?” Y él contesta. “nada”; en otra secuencia, Nancy dice que Daniel es el “jefe de la familia”; más adelante, cuando su papá le dice al hijo “obedece, soy tu padre” (refiriéndose a que le dé una botella), Daniel no le da la botella y le responde: “no me enorgullezco”; en una cantina, Daniel defiende al padre de un borracho que lo golpea</p>	<p>La representación de este padre, a diferencia de los otros casos, es que se encuentra totalmente desempoderado; en sus palabras: “no soy nadie”. Evidentemente influye en esto su calidad de alcohólico, pero ¿cómo otros padres que beben (por ejemplo, Cruz Treviño de “La Oveja...”) no se muestran carentes de poder y autoridad? ¿Al prohibirle el ejercicio de su profesión, le han quitado la identidad? Pero entonces, ¿por qué no dedicarse a otras cosas? ¿La culpa por las muertes (la de la esposa y la paciente) lo colocan en un estado de apatía absoluta? Evidentemente este contexto hace de él un padre “atípico” ¿habrá muchos padres así? Parece que Daniel es el jefe de la familia porque es quien toma las decisiones</p>
<p><b>Aporte económico.</b> El doctor no trabaja, los hijos lo mantienen. Cuando le dan la comida comenta: “los buenos hijos, preocupados por mantener a su padre”. De hecho, en algunas secuencias es Daniel quien le paga la bebida. Sin embargo, Nancy le dice a su padre en otra secuencia, que ella recuerda cuando eran ricos y la casa tan bonita en la que vivían; Daniel comenta que la actividad delictiva que realizan él y su hermana, es para que puedan tener una vida diferente, como la tenían antes.</p>	<p>¿Cuál es la relación entre el aporte económico y la autoridad? En la literatura no se ha discutido lo suficiente, me parece, sobre esta relación. Además de la culpa, ¿qué otros elementos podrían ayudar a entender que un hombre en situación semejante deje de esforzarse por mantener en buena situación económica a sus hijos? O por lo menos seguir aportando. A considerar también el hecho de que algunos hijos deben asumir la carga de lo económico cuando el padre deja de aportar (trabajando o robando)</p>
<p><b>Afectividad.</b> Sólo al final de la película, cuando Daniel y Nancy son detenidos por la policía, abraza a sus dos hijos; le dice a Daniel: “ven hijo, aún puedes ver a vivir y ser un buen hombre”</p>	<p>La situación que vive el doctor, parece provocar un “aplanamiento emocional” o distanciamiento afectivo en él. Sólo podemos especular sobre la posibilidad de que haya sido un padre afectivo cuando era un profesional exitoso.</p>
<p><b>Educación.</b> El padre está consciente de que su comportamiento ha llevado a sus hijos a ser como son; en una secuencia, le dice a Daniel: “cuando veo lo que he hecho de ti, me da miedo” “mi fracaso y mi degradación crearon en ti el odio, odio hacia los demás, deseo de venganza”; al final del film,</p>	<p>En este caso, se plantea como consecuencia directa para los hijos, ante la falta de guía paterna, el acabar en la delincuencia. Pero es posible pensar que algunos hijos con padres semejantes, no terminan siendo delincuentes; o que otros con “buenos” padres lo sean. ¿Cómo explicar esto?</p>

comenta a la policía: “fui un mal padre, y estoy recogiendo lo que sembré, yo soy tan culpable como ellos”	
<b>Cuidado y crianza.</b> Sin evidencia de estas actividades	
<b>Trabajo doméstico.</b> Sin evidencia de estas actividades	
<b>Sexualidad/reproducción/extramarital.</b> Tiene dos hijos de su matrimonio, sin que exista evidencia de otros hijos	

## La edad de la Violencia (1964)

Dirección: **Julián Soler**

### Reparto:

Fernando Soler	.... <i>Doctor</i>
César Costa	.... <i>Daniel</i>
Patricia Conde	.... <i>Nancy</i>
Julissa	.... <i>Anita</i>
Alberto Vázquez	.... <i>Víctor</i>
Oscar Madrigal	.... <i>Juan</i>
Manolo Muñoz	.... <i>Muecas</i>
Alejandro Ciangherotti	.... <i>Zurdo</i>
Julio Alemán	.... <i>Comisario Fuentes</i>

## El pozo (1965 )

**Dirección:** Raúl de Anda

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> En general, Chema es quien toma las decisiones en la familia, los hijos le obedecen. En una secuencia, en que su compadre lo invita a tomar, Chema sólo toma un par de tragos; cuando Manuel le dice que se tome otra, él le dice que no porque “los hijos deben respetar a los padres, y yo no quiero que mis hijos me vean borracho”. Sólo en una secuencia se le ve golpear a su compadre y a Ana, porque ella lo ha provocado.</p>	<p>Encarna una masculinidad tradicional, pero ejerce la autoridad sin ser grosero o violento con sus hijos o quienes le rodean. Parece que cuida su imagen ante los hijos, para poder mantener su autoridad.</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Él es el único proveedor para sus hijos, su suegra y posteriormente para Laura; el dinero lo gana trabajando su rancho.</p>	<p>Al parecer, para los años representados (los 60's) y en el contexto rural, el hombre era quien debía cubrir este rol.</p>
<p><b>Afectividad.</b> No se le representa abrazando o acariciando a los hijos. Sólo en una secuencia, se advierte que le dice a Laura que la quiere mucho.</p>	<p>Evidentemente, este padre se asemeja a otros hombres que no se permiten expresar su cariño a los hijos.</p>
<p><b>Educación.</b> En general, esta función la cubre básicamente respondiendo las preguntas de sus hijos y dándoles consejos y como ya hemos comentado, con el ejemplo. Por ejemplo a Luisito, le dice que se porte bien y que no deje de estudiar (cuando ya está asistiendo a la escuela, por iniciativa de Laura). Por otra parte, pone a los dos varoncitos a que le ayuden a pintar la casa.</p>	<p>Este padre parece que se avoca más a educarlos para el trabajo en el campo, descuidando la cuestión escolar. No obstante, parece ser un buen guía moral.</p>
<p><b>Cuidado y crianza.</b> En general, a Chema no se le presenta realizando estas actividades; quien se encarga de esto es Doña Tencha (quien está en una silla de ruedas). Sólo en una secuencia, antes de casarse con Laura, Felisa va a acostarse con él, quien la arropa. Laura es quien se hace cargo una vez que se casa con Chema: baña a los niños, los arregla, les da de comer. En una secuencia, doña Tencha le agradece a Laura que cuide de los niños y de ella.</p>	<p>Parece que al dedicarse exclusivamente a su papel de proveedor, son otras mujeres quienes deben hacerse cargo de los niños: su suegra o su nueva esposa. En una división tradicional del trabajo, será la mujer la encargada de cuidar a los que en ese hogar viven, incluidas otras mujeres. Algo semejante ocurre en la siguiente categoría.</p>
<p><b>Trabajo doméstico.</b> No realiza estas tareas.</p>	

<p><b>Sexualidad/reproducción.</b> Chema tiene 3 hijos de su primer matrimonio. A lo largo de la película, nos enteramos de que ocasionalmente, ha tenido que ver con Ana, hasta que se casa y ella le reclama por qué no la ha vuelto a ver; Chema le dice que ya no la quiere ver porque está casado.</p>	<p>Este padre, a pesar de que cuando muere su mujer, busca la compañía de otra, lo hace de una manera bastante encubierta, de tal manera que nadie sabe lo que hace, incluyendo a Manuel, quien tiene relaciones con Ana y posteriormente se entera que ella quiere a Chema. La sexualidad masculina en este caso se ejerce de manera “clandestina”, aún en ese pequeño universo de la ranchería.</p>
---	---

## El Pozo (1965)

**Dirección:** Raúl de Anda

**Reparto:**

Luis Aguilar	.... <i>José María Treviño, Chema</i>
Sonia Furió	.... <i>Laura de la Garza</i>
Sonia Infante	.... <i>Ana</i>
Gilberto de Anda	.... <i>Luisito</i>
Carmen González	.... <i>Felisa</i>
Juan González	.... <i>Juanito</i>
Dagoberto Rodríguez	.... <i>Manuel, compadre de Chema</i>
Hortensia Santovena	.... <i>Doña Tencha, suegra de Chema</i>

## Angelitos Negros (1969)

**Dirección:** Joselito Rodríguez

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> En general, parece que Juan Carlos posee la autoridad; sin embargo, cuando se van a casar, él invita a Isabel y Fernando, ella inicialmente se opone porque son negros, pero termina por decirle que acepta; sin que él se dé cuenta, ella les dice que es mejor que no vayan a la boda; además, igualmente le prohíbe a su nana asistir, sin que él se entere. Por otra parte, aunque le ordena que se haga cargo de la niña, ella no le hace caso. En otra secuencia, él la golpea por decir que se quitaría la vida si fuera hija de una negra.</p>	<p>Es la primera representación de una mujer que finge obedecer a su esposo; ¿Cuántas mujeres utilizarán esta estrategia para hacer lo que quieren? De esto, no he leído nada en la literatura; valdría la pena buscar información al respecto.</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Él es el único aportador; como es un artista reconocido, con lo que gana le permite mantener bastante bien a su familia.</p>	<p>Es un buen proveedor, de clase media.</p>
<p><b>Afectividad.</b> Está enamorado de Ana Luisa y se lo dice cuando le propone matrimonio. A la nana Mercé, también le dice que la quiere mucho. Aunque al nacer Belén muestra cierto desconcierto porque es negra, al enterarse de que Ana Luisa es hija de la nana, él dice que la querrá, a pesar de todo. En diversas escenas, se observa que carga a la hija, la acaricia, y la besa.</p>	<p>Juan Carlos es un hombre que se permite expresar sus emociones, no sólo con su hija; también con su esposa, su suegra, e inclusive con Isabel.</p>
<p><b>Educación.</b> Habla con su hija, le dice que su mamá no la abraza porque está enferma; en general, le miente; no le dice que su mamá no la acepta. Por otra parte, no se advierte que le “dé malos ejemplos”</p>	<p>No sólo Juan Carlos miente, sino en general todos alrededor de la niña evitan decirle la verdad. En el proceso de socialización, ¿se justifica la mentira en aras de no “hacer daño”? La implicación es que también enseñamos a los niños a mentir.</p>
<p><b>Cuidado y crianza.</b> Es la nana Mercé quien se encarga de estas tareas; ocasionalmente, aparece Isabel también cerca de la niña y Juan Carlos, en menor medida.</p>	<p>Dadas las circunstancias de rechazo por parte de la madre, la nana asume “naturalmente” estas funciones. Pero en general, esta es una tarea que muchas abuelas cumplen.</p>
<p><b>Trabajo doméstico.</b> La nana Mercé es quien se encarga de las labores de la casa. De hecho, Ana Luisa la tiene como su criada desde el inicio de la película.</p>	<p>A pesar de ser un buen proveedor y padre afectuoso, no es evidente que Juan Carlos realice estas tareas.</p>

<p><b>Sexualidad/reproducción.</b> Sólo tiene a Belén en su matrimonio con Ana Luisa. Isabel, siempre ha estado enamorada de Juan Carlos; aunque él lo advierte, no hace el intento de seducirla, aún cuando la relación con su esposa está muy mal.</p>	<p>¿El hecho de que Juan Carlos siga enamorado de su esposa, evita que busque otras mujeres? ¿Cuántos hombres serán fieles por amor?</p>
--	--

## Angelitos Negros (1969)

**Dirección:** Joselito Rodríguez

**Reparto:**

Manuel López Ochoa .... *Juan Carlos Flores*  
 Titina Romay .... *Ana Luisa de la Fuente*  
 Juanita Moore .... *Mercé*  
 Juanita Hernández Mejía .... *Belén*  
 Martha Rangel .... *Isabel*  
 Carlos Martínez Baena .... *Fernando*  
 ....  
 ....

## MECÁNICA NACIONAL (1971)

Dir. Luis Alcoriza

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Eufemio es un padre que a lo largo de la película da muestras inequívocas del ejercicio de su autoridad. Y esto lo podemos observar desde preguntar, al inicio del viaje, si está lista toda la comida, si las hijas llevan la ropa necesaria, hasta por ejemplo, golpear en secuencias posteriores a su esposa Chabela o a su hija Charito.</p>	<p>Eufemio es obedecido en general por sus hijas, esposa, y algunos otros personajes (por ejemplo, el novio de su hija). Por una parte, es posible pensar que esta autoridad proviene de ser el aportador para su familia; pero también de que encarna una masculinidad tradicional; da ordenes, gesticula, habla con groserías, y es violento</p>
<p><b>Aporte económico.</b> A pesar de que no se muestra específicamente que él dé dinero, queda claro que Eufemio, es el único que trabaja; su esposa se dedica al hogar y la atención de las hijas; él se dedica a trabajar en su taller mecánico</p>	<p>Si la paternidad “tradicional” supone cubrir únicamente con la función de aportador, existe un entramado de prácticas diferenciales para padres y madres, en donde éstas últimas, al no aportar dinero para la familia, quedan “obligadas” a desarrollar otras actividades</p>
<p><b>Afectividad.</b> Eufemio no muestra sus afectos abiertamente hacia su esposa o sus hijas; sin embargo, se le representa llorando cuando muere su madre.</p>	<p>¿Cuáles son los “espacios” permitidos para que los hombres muestren sus afectos? Una posibilidad es precisamente la muerte de un ser querido; la parca justifica cualquier cosa. Por supuesto, se trata de un caso extremo, pero mas o menos universal: todos lloramos en estas circunstancias</p>
<p><b>Educación.</b> Aparentemente, el papel de Eufemio en este rubro se concentra en ser el “guía moral”, en una secuencia, por ejemplo, le dice a su hija Charito que la ropa que usa es demasiado atrevida</p>	<p>El no estar involucrado cercanamente en el desarrollo de sus hijas, habla de que una forma posible para cubrir estas funciones, sea a través de “dictar”, lo que es bueno y malo para sus hijas, lo cual debiera ser acatado por ellas; sin embargo, Charito se enfrenta a él por lo menos en dos secuencias, presentando lo que podríamos calificar de “conflicto generacional”: ¿los cambios en las condiciones económico-culturales del país, afectan la manera en que se educa a los hijos?</p>
<p><b>Cuidado y crianza.</b> Las dos hijas tienen entre 15 y 20 años; por la forma en que se ha descrito a Eufemio, es posible pensar que no se hizo cargo de estas actividades</p>	
<p><b>Trabajo doméstico.</b> Todo indica que este padre no se ocupa de ninguna tarea en la casa</p>	

## MECÁNICA NACIONAL (1971)

**Dir. Luis Alcoriza**

### **Reparto:**

Manolo Fábregas	.... <i>Eufemio</i>
Lucha Villa	.... <i>Chabela</i>
Héctor Suárez	.... <i>Gregorio, el comandante</i>
Sara García	.... <i>doña Lolita, la abuela</i>
Pancho Córdova	.... <i>Güero Corrales, el compadre</i>
Fabiola Falcón	.... <i>Laila, la rubia</i>
Gloria Marín	.... <i>Dora, la comadre</i>
Fernando Casanova	.... <i>Rogelio, el norteco</i>
Alma Muriel	.... <i>Charito, la hija</i>
Alejandro	.... <i>Lalo, novio de Charito</i>
Ciangherotti, Jr.	

## EL CASTILLO DE LA PUREZA (1972)

Dir. Arturo Ripstein

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Gabriel tiene un control total sobre su esposa y los hijos. Los mecanismos que utiliza para ello van desde los gritos, las amenazas (incluidas las de muerte), los golpes, y el encierro físico. Adicionalmente, tiene una serie de reglas cuya observación les recuerda constantemente “no se habla mientras se trabaja”; “hablar durante la comida es una imprudencia”. Otro ejemplo es que por las mañanas, es el primero en entrar al baño.</p>	<p>Es un ejemplo extremo de ejercicio de autoridad. Nada puede hacerse en esa casa sin su consentimiento, él posee únicamente la llave de todos los cuartos; todos deben obedecerle sin replicar. En su obsesión, parece querer mantener lo mas “pura” posible a su familia, sin contactos ni influencias del mundo exterior. Por lo que él se convierte en el “Rey” de ese castillo. Más allá de la metáfora: ¿Cuántos hombres tienden a ejercer de manera casi absoluta esta control en la familia?</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Gabriel no es el único que trabaja. Como ya se ha comentado, pone a los hijos a trabajar, inclusive cuando él no está. No obstante, él es el único que maneja el dinero y decide qué es lo que se consume.</p>	<p>¿Cuántos padres obligan a los hijos a asumir la responsabilidad que ellos tendrían que cubrir, por lo menos en teoría? En algunos casos, serán condiciones macroeconómicas las que expliquen lo anterior, por ejemplo en el campo; sin embargo, en este caso tiene que ver más con las características personales de Gabriel.</p>
<p><b>Afectividad.</b> Son muy pocas las secuencias en las que Gabriel le muestra afecto a su hijo e hijas: acaricia en una secuencia el pelo de Utopía, o la barbilla de untad; en otra secuencia, le da unas palmadas en el hombro a Porvenir. Sin embargo, estas muestras de afecto pueden ir acompañadas de regaños o golpes, si los hijos cometen algún error. En una secuencia, después de haberlos castigado, llega con los hijos y les dice que a partir de ese día, ya no habrá mas regaños en esa casa; que quiere que todos se lleven bien; a continuación, los encierra a todos por asomarse a la calle</p>	<p>Son pocos lo espacios que Gabriel se permite para expresarle afecto a sus hijos ¿o son los que realmente siente? Valdría la pena explorar a profundidad qué es lo que los hombres sienten por sus hijos, cómo lo sienten y cómo lo expresan. Por otra parte, estos cambios bruscos de estado de ánimo, ¿apuntan hacia un trastorno de personalidad?</p>
<p><b>Educación.</b> Gabriel se encarga de ponerlos a hacer ejercicio físico, les da lecturas y les pregunta sobre ellas, respondiendo a las preguntas o dudas que tengan; también, les da su personal punto de vista sobre la vida en general. Pero gabriel miente: él sí come carne (en la calle, cuando no lo ven), y a ellos no se los permite.</p>	<p>Dadas las condiciones extremas de aislamiento, Gabriel se auto asigna el papel de maestro, confesor y posible ejemplo moral. Constantemente les dice a los hijos que los hombres son malos. ¿Bajo condiciones parecidas, cual podría ser el impacto de recibir semejantes mensajes? ¿Cuántos hombres predicen la</p>

	responsabilidad o la honestidad y no las practican?
<b>Cuidado y crianza.</b> Sin datos a analizar	
<b>Trabajo doméstico.</b> La esposa es quien se encarga de estas tareas	
<b>Sexualidad/reproducción.</b> Gabriel le pide a una muchacha, hija de una dueña de tlapalería, que tenga relaciones con él, y que le paga; en otra secuencia, aparece con una prostituta. Con su esposa, observamos como prácticamente la obliga a tener relaciones	La sexualidad extramarital es algo que no se ha estudiado centralmente en relación a la paternidad. En este caso, aparece la doble moral de Gabriel; por un lado, diciéndole a los hijos que no se comporten como animales, y por otra parte, el no tiene reparos en buscar el sexo fuera de su casa. En términos de masculinidad, se trata de la “sexualidad compulsiva”, esa casi imposibilidad de los hombres para detenerse ante la posibilidad ocasional de sexo. ¿o es precisamente lo “ocasional” lo que explica esto? Es decir, se busca tener sexo sin los compromisos (económicos, afectivos, morales) que conlleva

## El castillo de la pureza (1972)

**Dirección:** Arturo Ripstein

**Reparto:**

Claudio Brook	.... <i>Gabriel Lima</i>
Rita Macedo	.... <i>Beatriz</i>
Arturo Beristáin	.... <i>Porvenir</i>
Diana Bracho	.... <i>Utopía</i>
Gladys Bermejo	.... <i>untad</i>
David Silva	.... <i>inspector de Salubridad</i>
María Barber	.... <i>vecina</i>
María Rojo	.... <i>joven de la tienda</i>
Inés Murillo	.... <i>madre de la anterior</i>
Cecilia Leger	.... <i>María Luisa, tendera</i>
Emma Roldán	.... <i>tendera</i>

## En la Trampa (1979)

**Dirección:** Raúl Araiza

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Él es quien toma algunas de las decisiones: en una secuencia, lleva a Isabel a su departamento y la obliga a tener relaciones sexuales; en otra secuencia, él le dice a ella que no se burle (de Oscar) y ella le pide perdón.</p>	<p>Podríamos decir que Oscar encarna una masculinidad más cercana a lo tradicional, Sin embargo, aunque el toma algunas decisiones; existen una serie de situaciones que el no puede controlar: Isabel le consigue el trabajo, ésta última y doña Laura son groseras con doña Remedios, quien toma la decisión de abortar es Isabel, aunque Oscar insiste en que Isabel regrese a trabajar, ella se niega. No se trata de una autoridad “desvanecida” semejante a la de don Gumaro de “La Familia Pérez”, sino de la toma de decisiones por parte de Isabel, a pesar de la oposición de él. Negociación vs. “Iniciativa” personal; (¿funcionan como pareja?)</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Oscar se dedica, al inicio de la película, a correr carros, de donde obtiene algunos ingresos. Es decir, no tiene un empleo estable. Isabel también trabaja, pero sólo hasta que se enferma. Compran una casa, pero les ayuda doña Remedios, que vende su casa en provincia para venirse a vivir con el matrimonio. A partir de esto, sólo viven de los ingresos de Oscar.</p>	<p>En general, Oscar es el único aportador para la familia, incluidas las suegras. Esto hace que vivan endeudados permanentemente, con la consecuencia de que Oscar deba pedir prestado, “pagando” con los transportes para Mauricio, poniéndose en riesgo de ser detenido. El argumento que maneja Isabel para no regresar a trabajar, es que Oscar se entera, por medio de Olga, de que aquella se ha acostado con Carlos; pero Isabel tampoco busca otro trabajo. ¿Para finales de la década en que fue filmada la película, no bastaba ya un único ingreso para mantener un hogar? Sufre abuso</p>
<p><b>Afectividad.</b> Oscar no le dice a Isabel que la quiere; sin embargo, a su amigo Alejandro sí le dice esto. Por otra parte, a su hijo lo carga, lo besa y lo acaricia, aunque esto no se observa con frecuencia; en realidad, son pocas las escenas en que aparece el niño.</p>	<p>Oscar es un hombre que quiere a su esposa e hijo. De hecho, en la última secuencia de la película, cuando él decide irse de la casa, su suegra pone al niño frente a él, cuando está preparando la maleta: Oscar lo observa y lo abraza, implicando que por el amor que le tiene se queda.</p>
<p><b>Educación.</b> Cuando finaliza la película, el niño tiene dos años. No existen datos para analizar.</p>	
<p><b>Cuidado y crianza.</b> Esta función es realizada únicamente por Isabel y doña Laura; de hecho, es una fuente de conflictos porque a doña Remedios, no la dejan participar en esto.</p>	<p>Básicamente, al estar Isabel fuera del mundo del trabajo, se dedica al cuidado del niño. Nuevamente, una división tradicional del trabajo entre hombre – mundo público – y mujer – mundo privado -. Auxilio de la abuela</p>
<p><b>Trabajo doméstico.</b> Como ambas suegras</p>	<p>Si hay más de una mujer, es posible pensar que será la</p>

viven con el matrimonio, son ellas quienes realizan estas tareas. Isabel casi no participa.	menos empoderada quien realice estas tareas. En este caso, las suegras. Isabel tiene el “pretexto” de cuidar al niño, pero aún así: ¿por qué no realizar quehacer?
<b>Sexualidad/reproducción.</b> Cuando ella le dice por vez primera que está embarazada, Oscar le sugiere que aborte, dado que no tiene dinero; sin embargo, ella le dice que lo va a tener. Después del parto, Isabel le pregunta a Oscar si buscó “con quien desahogarse”; él le dice que no, pero ella no le cree. Más adelante, en una fiesta, Oscar conoce a una mujer y tiene relaciones con ella, pero Isabel no se entera. Cuando llega el segundo embarazo, Oscar no lo quiere nuevamente por la condición económica; Isabel le dice que ha abortado pensando en esto. Sin embargo, por el Dr. Morales, Oscar se entera que el aborto fue espontáneo y que Isabel le ha mentado.	El hecho de que los hombres consideren tener o no tener hijos a partir de su situación económica, es algo que se ha reportado en la literatura. Pero también el hecho de que algunas mujeres, independientemente de las objeciones de los hombres (económicas o de otra naturaleza) pueden decidir tener a los hijos, incluso recurriendo a la mentira. Creo que esto queda ejemplificado en este caso. Por otra parte, la metáfora del “desahogo” puede representar una justificación para la conducta sexual extramarital masculina, representación que comparten también las mujeres. Pero también participan activamente, las otras

## En la Trampa (1979)

**Dirección:** Raúl Araiza

**Reparto:**

José Alonso	....	<i>Óscar Cárdenas Ruiz</i>
Blanca Guerra	....	<i>Isabel Salas Aguilera</i>
Gloria Marín	....	<i>Doña Remedios, mamá de Oscar</i>
Carmen Montejo	....	<i>Doña Laura, mamá de Isabel</i>
Raúl Ramírez	....	<i>Carlos Ortega</i>
Víctor Junco	....	<i>Fernando Márquez</i>
Fernando Luján	....	<i>Alejandro</i>
Sergio Jiménez	....	<i>Mauricio, amigo de Alejandro</i>
Rosita Bouchot	....	<i>Olga, secretaria</i>
Manuel Guizar	....	<i>Dr. Morales</i>

## Última Llamada (1996)

**Dirección:** Carlos García Agraz

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Mario obedece todo lo que le pide su padre, sin que sea a base de gritos o regaños. La única secuencia en donde se observa a Gilberto gritar, es cuando le reclama a Leticia que le haya entregado al niño a Wilson.</p>	<p>Me parece que representa otro tipo de autoridad, más basada en la cercanía con el hijo, en la comunicación y en los afectos.</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Gilberto trabaja como actor, y mantiene a su hijo, por lo menos hasta que Mario es un joven y se va a estudiar al extranjero. Se le representa como de clase media.</p>	<p>Es un hombre que proporciona a su hijo buenas condiciones materiales de existencia. Es decir, cumple muy bien su papel de proveedor</p>
<p><b>Afectividad.</b> Todas las ocasiones se observa a Gilberto como un padre sumamente afectivo: le dice al hijo “te quiero mucho”, lo abraza, lo carga. Sobre todo después del incidente del abuso sexual, el padre pasa mucho tiempo con Mario, ayudándolo a superar el shock</p>	<p>Puede muy bien representar el ideal del “padre nutricao” reportado en la literatura. Es decir, un hombre que se encarga todo el tiempo de proporcionar el soporte emocional necesario para su hijo.</p>
<p><b>Educación.</b> Procura responder siempre a las preguntas del pequeño Mario: sobre su trabajo, sobre Leticia, sobre la moral; incluso se aprecia en una secuencia que lo supervisa en la tarea de la escuela; procura platicar con él</p>	<p>Creo que no sólo cumple su papel de educador en la interacción, sino también en el plano de la imagen que proporciona a su hijo: es responsable, no toma, no fuma, está generalmente disponible para su hijo.</p>
<p><b>Cuidado y crianza.</b> Se representa a Mario desde que tiene aproximadamente 8 años hasta aproximadamente los 20. Cuando es niño, su padre lo cuida, aunque comparte con su madre y su hermano (el tío <i>tocayo</i>) estas funciones: cuando sale a filmar a otros estados, ellos lo cuidan; o bien, el tío va por Mario a la escuela; por otra parte, se aprecia que lo desviste y lo acuesta. Es interesante advertir cómo en algunas escenas, Gilberto se lleva a Mario al trabajo.</p>	<p>Ante la falta de la madre, Gilberto asume las tareas tradicionalmente asignadas a las mujeres, y lo hace bien. Esto también está reportado en la literatura sobre paternidad. Pero el asunto es encontrar además casos en los que estas funciones las realice el padre, aun cuando esté presente la madre.</p>
<p><b>Trabajo doméstico.</b> Gilberto invita a Leticia a cenar a casa de su madre, él recoge los platos y los lava, ella le “ayuda”; En otra secuencia, cuando Mario ya es un joven y antes de partir a Texas, se observa cómo Gilberto y Mario están cocinando</p>	<p>Este padre encarna otro tipo de masculinidad; es el primero en ser representado realizando estas labores.</p>

<p><b>Sexualidad/reproducción.</b> Sólo tiene un Hijo, Mario. Conoce a Leticia porque ella es asidua a sus obras teatrales, pero Leticia regresa con su marido, porque él queda paralítico. En una salida de trabajo, Carmen se mete al cuarto de Gilberto y lo espera en la cama; él le dice “no quiero líos”, pero termina acostándose con ella.</p>	<p>Un “padre soltero”, con estas características, puede ser un buen prospecto para algunas mujeres. Sin embargo, Gilberto cuida que su relación con Leticia no afecte a Mario; por ejemplo, sólo en una secuencia, en la que está presente Mario, ellos se besan</p>
--	--

## Última Llamada (1996)

**Dirección:** Carlos García Agraz

**Reparto:**

Alberto Estrella	.... <i>Gilberto Cortés</i>
Arcelia Ramírez	.... <i>Leticia</i>
Imanol	.... <i>Mario (niño)</i>
Wilson	.... <i>Paul Garus</i>
Fernanda Reto	.... <i>Carmen</i>
Abraham Ramos	.... <i>Mario (joven)</i>
Simón Guevara	.... <i>Mario (tío tocayo)</i>

## Elisa antes del fin del mundo (1997)

**Dirección:** Juan Antonio de la Riva

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> El padre de Elisa posee la autoridad en la familia. Ella le pide permiso para ver la televisión, y él se lo niega; la esposa, cuando él le dice que para pagar las “letras” del carro deben vender algunas cosas, se opone; sin embargo, él le ordena que venda la televisión.</p>	<p>A pesar de ser un hombre que en el momento de la narración se encuentra en una crisis económica, es quien finalmente toma las decisiones del hogar. Tanto la esposa como la hija acatan estas decisiones. Nuevamente, podemos observar que en estos casos el dinero no es la fuente del poder, como por ejemplo en el caso de Cruz Treviño, de <i>La oveja Negra</i></p>
<p><b>Aporte económico.</b> En una de las secuencias iniciales, la mamá de Miguel comenta con su esposo que el papá de Elisa tuvo un buen empleo, pero que lo perdió y por eso no tienen dinero. A lo largo del film, no es evidente que consiga trabajo. En otra secuencia, cuando la esposa le reclama que por su culpa están en esa situación, él le responde que tampoco ella hace mucho por arreglar las cosas (aludiendo al hecho de que ella no trabaja)</p>	<p>No cumple con su papel de proveedor, lo que acarrea una dinámica familiar tensa: discusiones con su esposa, no le presta atención a la hija, se tiene que esconder cuando llegan del banco a cobrarle. Pero el impacto principal está en que Elisa, decide delinquir para “ayudar a su padre”, con las funestas consecuencias descritas. Llama también la atención que la esposa no intente buscar trabajo, esto podría contradecir la reportado en la literatura en el sentido de que actualmente, algunas mujeres ingresan al mercado de trabajo porque los hombres se encuentra con el desempleo.</p>
<p><b>Afectividad.</b> Sólo en dos secuencias, se observa que el padre se muestra afectuoso con ella; en una le acaricia la mejilla y en la otra el pelo.</p>	<p>Es posible pensar que quiere a su hija, aunque no es muy efusivo en sus manifestaciones.</p>
<p><b>Educación.</b> Cuando Elisa le pide permiso para ver la televisión, el padre le dice que no, porque sólo va a ver violencia, corrupción, pobreza.</p>	<p>Parece que los mensajes que este padre envía a su hija, además de las cucarachas, son acerca de un mundo ominoso. Pero también Elisa observa lo que hace su padre, y esto es parte de su formación (esconderse de los del banco, mostrarse frustrado).</p>
<p><b>Cuidado y crianza.</b> No cumple con estas funciones. En una secuencia, el padre le pregunta a Elisa en donde andaba, y ella le responde que buscando trabajo, la madre también está presente y escucha a la niña decirlo; sin embargo, ambos no le prestan atención.</p>	<p>Es mas grave considerar el gran descuido que ambos padres muestran respecto a la hija.</p>

<b>Trabajo doméstico.</b> Él no realiza estas tareas.	Aparece otra vez la división tradicional del trabajo doméstico, aunque el no esté trabajando
<b>Sexualidad/reproducción.</b> Sólo tiene a Elisa dentro del matrimonio	

## Elisa antes del fin del mundo (1997)

**Dirección:** Juan Antonio de la Riva

**Reparto:**

Sherly	.... <i>Elisa</i>
Imanol	.... <i>Miguel</i>
Rubén Rojo Aura	.... <i>Paco</i>
Susana Zavaleta	.... <i>Mamá de Elisa</i>
Dino García	.... <i>Papá de Elisa</i>
Claudia Goytia	.... <i>Mamá de Miguel</i>
Jorge Antolín	.... <i>Papá de Miguel</i>

## CRÓNICA DE UN DESAYUNO (2000)

Dir. Benjamín Cann

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> A su llegada al departamento, obliga a Luzma a besarlo (después que ella lo ha dado una cachetada); los hijos observan la escena pero no dicen nada; en otras escenas, Blanca y Marcos le reprochan a Luzma el que le haya permitido pasar la noche en la casa; sin embargo, ellos mismos no son capaces de enfrentarlo</p>	<p>Pedro es un padre que a pesar de no vivir con su familia, detenta de manera directa el control y también de manera simbólica.</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Pedro no aporta nada de dinero para su familia; casi al final de la película, se le ve tomar un cheque que dejó Luzma.</p>	<p>Este sería un ejemplo claro de que el aportar para la familia en términos económicos, no define el significado de la paternidad. Inclusive, se puede advertir que este hombre toma dinero de la mujer. ¿Cuántos hombres estarán en la misma situación? Posiblemente más de los que podemos imaginar, sobre todo actualmente que el desempleo masculino está en ascenso.</p>
<p><b>Afectividad.</b> En la única secuencia en que Pedro está en contacto con Luzma y los hijos, no da muestra alguna de afectividad hacia ellos, ni físicamente, ni de manera verbal. De hecho, a los hijos no les dirige la palabra. En cuanto a su esposa, lo que le dice es el inicio de la siguiente canción: “un poco mas, y a lo mejor nos comprendemos luego...”</p>	<p>La inexpresividad afectiva de Pedro, ¿será una constante para algunos hombres? Podemos pensar también en las implicaciones familiares de esta situación: los hijos no le hablan, y por lo menos Marcos, puede estar viviendo una situación ambigua con respecto a Pedro; quiere matarlo, pero al mismo tiempo quisiera ser como él.</p>
<p><b>Educación.</b> Sin datos a analizar</p>	
<p><b>Cuidado y crianza.</b> Sin datos a analizar</p>	
<p><b>Trabajo doméstico.</b> Luzma es quien se encarga de estas tareas</p>	
<p><b>Sexualidad/reproducción.</b> Pedro abandonó a su familia por irse con otra mujer.</p>	<p>¿Los hombres siempre tienen la opción de decidir cuando se van a vivir con otra mujer? ¿Pero también en que momento regresar?</p>

## Crónica de un desayuno (2000)

**Dirección:** Benjamín Cann

**Reparto:**

María Rojo	.... <i>Luzma</i>
Bruno Bichir	.... <i>Marcos</i>
Fabiana Perzabal	.... <i>Blanca</i>
Miguel Santana	.... <i>Teodoro</i>
José Alonso	.... <i>Pedro</i>
Odiseo Bichir	.... <i>Roberto</i>
Eduardo palomo	.... <i>Juan</i>
Héctor Bonilla	.... <i>Amante de vecina</i>
Arcelia Ramírez	.... <i>Vecina</i>
Roberto Sosa	.... <i>Chavo pelo rojo</i>

## La Tregua (2002)

**Dirección:** Alfonso Rosas Priego

CATEGORÍAS	COMENTARIOS
<p><b>Autoridad.</b> Martín ejerce autoridad sobre sus hijos, aún cuando ya tienen entre 25 y 30 años. Por ejemplo, en una secuencia Esteban y Jaime están peleando, él llega, les dice que se detengan, y los regaña; en otra secuencia, Esteban le dice a Blanca que viste “como golfa”, Martín le dice que ya no se meta con ella; en general, ellos obedecen lo que les ordena.</p>	<p>A pesar de su desinterés por la vida, este padre sigue ejerciendo autoridad sobre sus hijos. Se puede pensar que al inicio de la película, Martín se encuentra en un cierto estado de depresión; pero a diferencia por ejemplo del <i>Doctor</i> de “La Edad de la Violencia”, este padre no se ha tirado al alcoholismo y sí trabaja; estas características, más el hecho de que no se haya casado nuevamente, podrían explicar que los hijos, aunque ya grandes y trabajando, le sigan obedeciendo.</p>
<p><b>Aporte económico.</b> Al parecer, Martín es el principal aportado para su casa. No obstante, se advierte que los hijos también aportan: En una secuencia inicial, los hijos de Martín están discutiendo por cuestiones de dinero; Jaime y Blanca le proponen a Esteban que ponga <i>más</i> para que paguen a una persona que se encargue de cocinar; éste les dice que ya no le alcanza. Blanca no trabaja, y se supone que Martín le paga la escuela.</p>	<p>Es posible pensar que este padre cubre bien esta función: se le representa como de clase media, con casa propia, y con posibilidades para cubrir los gastos de educación de sus hijos. Por otra parte, también es posible suponer que cuando los hijos eran menores, él se encargaba de su manutención. Adicionalmente, cuando entabla la relación con Laura, renta un departamento para que en ese espacio ellos convivan.</p>
<p><b>Afectividad.</b> En varias ocasiones, Martín abraza a su hija, la besa, le dice “mi amor”; a los hijos, aunque no tan frecuentemente, sí se observa que los abraza. No obstante, cuando se entera que Jaime es homosexual, lo corre de la casa, le dice “sólo esto nos faltaba”; no obstante, después le pide que regrese a la casa.</p>	<p>Es un padre que les muestra a sus hijos su cariño, aunque es más expresivo con su hija; ¿será porque la siente más “debil”? ¿Por qué resultará más difícil para un padre expresar sus emociones con sus hijos varones? La literatura reporta que esto se relaciona con la homofobia, entre otras cosas; en este sentido, podemos decir que en su rechazo hacia la homosexualidad del hijo, ilustra su homofobia. También, considerar lo que se espera de él, es decir, los padres no abrazan y besan a sus hijos (normas sociales).</p>
<p><b>Educación.</b> Platica con sus hijos: al inicio de la película, él está en el sillón de su casa, Blanca llega de la calle y le dice que es domingo, que debería de salir; él le dice que no tiene ganas; en otras secuencias, platica con ella sobre sus problemas con el novio; también, aconseja a Esteban sobre problemas que tiene en el trabajo.</p>	<p>De manera general, podemos decir que como padre, Martín es un buen ejemplo para sus hijos, además de platicar con ellos, cuando lo demanden</p>
<p><b>Cuidado y crianza.</b> Dada la condición de culpa por la muerte de su esposa, se</p>	<p>El peso de los problemas psicológicos como la depresión implica evidentemente que Martín no tome</p>

<p>advierte cierto descuido por parte de Martín para con sus hijos: Esteban y Jaime pelean con frecuencia (por el asunto de la homosexualidad del segundo), pero él no se da cuenta; cuando la hija tiene problemas con el novio, sólo cuando la ve llorar y le pregunta, se entera de qué se trata.</p>	<p>la atención suficiente como para darle seguimiento a lo que le pasa a sus hijos; se encuentra en un estado de ensimismamiento</p>
<p><b>Trabajo doméstico.</b> Se observa por ejemplo, que Blanca es quien sirve los alimentos en dos secuencias. No existen más indicios de que Martín o los hermanos participen en estas labores. Suponemos entonces que es ella quien las realiza en general.</p>	<p>El hecho de que exista en la casa una mujer, en este caso la hija, implica que los hombres dejen que ella asuma estas funciones. ¿Habrá hombres que las realicen porque estén convencidos? Es decir, ¿sin que existan otros condicionantes?</p>
<p><b>Sexualidad/reproducción.</b> Martín ha pasado mucho tiempo sin su esposa, y no ha entablado otra relación. Pero en el caso de Laura, no sólo se enamora de ella, sino que piensa casarse, aunque no hacen planes para tener hijos.</p>	<p>Un hombre sin mujer, es una situación anómala, de acuerdo al sentido común. ¿Qué factores además de la culpa y la presencia de los hijos pueden influir en la decisión de un hombre para no buscar otra mujer?</p>

## La Tregua (2002)

Dirección: **Alfonso Rosas Priego**

### Reparto:

Gonzalo Vega	.... <i>Martín Santomé</i>
Adriana Fonseca	.... <i>Laura Avellaneda</i>
Arath de la Torre	.... <i>Esteban Santomé</i>
Rodrigo Vidal	.... <i>Jaime Santomé</i>
Maité Embil	.... <i>Blanca Santomé</i>
Guillermo Murray	.... <i>Sr. Valverde</i>
Norma Lazareno	.... <i>Mamá de Laura</i>