El cine y el acto de mirar

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

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

El tema fundamental del "punto de vista" de la cámara, no haría parte de esta discusión. La cámara subjetiva o el campo – contracampo, son elementos

cinematográficos cuya sola presencia tampoco determinarían una adscripción de la cinta a esta categoría. El juego de miradas entre dos personajes que puede tener varias sentidos, como complicidad o encuentro romántico, sería otro aspecto que rebasaría los límites de esta categoría.

Estos elementos, en tanto inherentes al cine, pueden estar presentes, pero no determinarían a nuestra categoría. Cabría distinguir entre las diversas acepciones que se le da a la "mirada", justamente nos referimos a esta: "acto de mirar", y en concreto a este acto dentro de la diégesis del filme, de la historia ficticia que se cuenta. El corpus de esta categoría estaría constituido por cintas donde se reunirían dos mecanismos, por un lado el uso de alguno o varios de los elementos particulares que puede utilizar el cine para destacar la mirada, entre ellos:

1. Recurrencia de elementos físicos y objetos que refieren a la vista como lentes, espejos o aparatos como telescopios, catalejos, etc.

2. Un acento en los reencuadres dentro del cuadro que se generan por ventanas, marcos o puertas que remiten al acto de "asomarse al interior".

3. Voyeurismo, intencional o accidental, deseado o no. Este acto puede estar enmarcado en variedad de formas y posibilidades.

4. Ejercicio del poder a través del acto de la vigilancia visual.

5. Referencias directas al ojo, que pueden tener también por su parte, diversas modalidades.

6. Las referencias verbales a lo visto o la mirada.

Por otra parte, y esto es lo definitivo, en estas películas los "plots" del relato estarían determinados por escenas donde el "acto de mirar" cause un efecto definitivo dentro de la narración, que sea capaz de cambiar el curso de los acontecimientos. Por

ello es que llamamos a este acto de mirar "efectual", haciendo un paralelo con lo que Gadamer definió como historia efectual, osea aquella que "genera una estructura de la comprensión y que predispone la apertura del mundo",[1] por su parte, este mirar efectual de los personajes estaría generando cambios definitivos en ellos a partir de cierta comprensión de los hechos o de alguna percepción distinta del mundo. Dentro de la diégesis este mirar efectual funciona como un motor del desarrollo de la trama, no es necesariamente el tema de la película, pero si su motor.

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

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

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

[1] Este concepto Gadamer lo desarrolla en su libro "Verdad y método", publicado en alemán en 1960.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En “El castillo de la pureza”, el acto de mirar efectual es un mecanismo fundamental, pero no es el único; a Arturo Ripstein, y a José Emilio Pacheco, coguionista, les interesaría discutir el papel de la familia y, de manera relevante, el de la madre, quien es el elemento que cohesiona la situación sui generis que plantea la película, y esta discusión se enmarca en la tradición del cine mexicano que repite esquemáticamente ciertas ideas y cierta representación de la familia; a la vez la película hace diversos homenajes y referencias al cine de Luis Buñuel, establece un diálogo con la obra de este directos, sin por ello dejar de ser expresión de un grupo que fue dominante en el panorama cultural mexicano, con el que ellos se identifican y que desde la década pasada se ha interesado por el cine. La película, además, tiene una importante dimensión simbólica a partir de elementos como la casa, el encierro, el

afuera, la intromisión, la utopía y varios más en los que las referencias al "mirar" pueden estar presentes también.

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

Genealogía del film

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

En 1958 su propio padre lo llevó a ver "Nazarín", la película de Luís Buñuel, y este hecho resulta definitivo, pues la cinta le revela las posibilidades expresivas del cine, y le muestra el camino que quiere seguir; a partir de ese momento y decidida su vocación, hará todo lo posible por insertarse en la industria. Son años de una crisis profunda de la cinematografía nacional y, por ello, de una gran cerrazón de los sindicatos que la dominaban, y resultaba muy difícil ingresar a laborar en ellos; Ripstein aprovecha sus relaciones para acercarse a algunos directores y ofrecer sus servicios, informales, como asistente, al tiempo que deserta de la carrera de historia y se inscribe en la de derecho para complacer a su padre, estos estudios que se

desarrollaban en las primeras horas del día le permitían, mientras el resto de sus compañeros asistían a los juzgados, hacerse presente por los estudios cinematográficos.

Es en esta época que comienza un contacto más cercano, y bastante fructífero con Buñuel. El aragonés lo acepta como asistente personal, Ripstein lo recoge por la mañana, lo lleva a los estudios, le ayuda con sus notas, le carga el portafolios. Director de enorme eficiencia, el trabajo en el set le aporta pocas enseñanzas al aprendiz, pero las pláticas informales, la cercanía, los consejos, dejarán honda huella en el futuro director quien, al menos en su primera época, mostrará gran interés en reflejar esta cercanía. Sin crédito en pantalla, Ripstein será el asistente personal de Buñuel en el rodaje de "El ángel exterminador".

Su inflexible decisión logra doblegar la resistencia paterna, quien finalmente aceptaría bajo ciertas condiciones producirle su opera prima en 1964; Ripstein pide la colaboración de un muy joven pero ya destacado escritor, Gabriel García Márquez. El colombiano se ha avecindado en la ciudad de México y, como tantos otros escritores, ve en el cine la posibilidad de un ingreso económico que la literatura parece no ofrecerle. Juntos desarrollan el guión de "Tiempo de morir", que en una primera versión se desarrollaría en un ambiente urbano, pero que a instancias de Alfredo Ripstein debe convertirse en un western a la usanza de los que con buen éxito se producían en aquella época, e incluir a algunos actores, como el torero Alfredo Leal, que garantizaran una mínima retribución económica. Apoyado en un equipo bastante capaz que juntaba la experiencia de Alex Philips en la fotografía y Carlos Savage en la edición, con la juventud de Carlos Fuentes en los diálogos, Carlos Jiménez Mabarak en la música y los créditos de Vicente Rojo, además de un talentoso elenco en el que destacó Jorge Martínez de Hoyos en el papel protagónico. Sin ser una obra

maestra, la cinta reunió varios aciertos; y si bien, el ambiente tenía algo de irreal, como lo mayoría de los western mexicanos, había logrado crear la atmósfera adecuada y llevar la tragedia que se cernía sobre Juan Sáyago de una manera muy solvente, sobre todo considerando la juventud del director, quien cuenta con apenas 21 años.

La película fue bien recibida por la crítica, pero una pobre respuesta del público a su primera experiencia, le dificultaría el camino para consolidar su carrera. En los siguientes años rechaza ofertas para dirigir películas de corte netamente comercial, y participaría en una coproducción con Brasil que resultaría en un sonado fracaso, antes de dirigir la adaptación de la novela de Elena Garro "Los recuerdos del porvenir", que la crítica mayoritariamente consideró fallida. Junto a Felipe Cazals y Rafael Castanedo conformó Cine independiente de México, con quien produciría en 1969 el documental "Salón independiente" y una muy arriesgada y personal cinta "La hora de los niños". Son años de incertidumbre que debe dedicar a la publicidad y otros trabajos ajenos a la dirección fílmica antes de que "El castillo de la pureza" se convierta en un parteaguas en su propia carrera.

Fue a instancias de Luís Buñuel que Ripstein se acercaría al proyecto de esta película. En 1970 Dolores del Río se interesó por interpretar el papel central de la adaptación de "Los motivos del lobo", la obra de Sergio Magaña que en ese momento tenía gran éxito en el teatro Xola y dirigida por Juan José Gurrola. Los productores de CLASA Films mundiales le ofrecen a Buñuel este proyecto, pero en ese momento no está interesado en dirigir en México y les recomienda a Ripstein quien en ese momento es, según la consideración de José de la Colina, un "cineasta marginal". Tras varias reuniones de trabajo, Ripstein les ofrece no la adaptación de la obra, sino un guión original a partir del caso, a los productores les parece bien por el momento

no tener que desembolsar ni un peso por los derechos y así inicia la relación. El joven director invita a su amigo José Emilio Pacheco a colaborar en este guión y el escritor acepta entusiasmado; Pacheco se dedica durante varios meses a documentar el caso, a reunir datos e información. Durante este tiempo trabajan al alimón reuniendo escenas de lo que consideran será un filme de gran ironía y sentido del humor, mientras sostienen reuniones eventuales con los productores, con quienes van teniendo crecientes roces por el punto de vista discrepante.

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

Al poco tiempo se lo muestra a Angélica Ortiz quien se interesa de inmediato en el proyecto se lo presenta a Rodolfo Echeverría, director del Banco Cinematográfico, en el momento en que, a través de los Estudios Churubusco, el gobierno de México comienza a invertir en el cine.[2]

La intervención de Ortiz y el financiamiento del Banco Cinematográfico le permiten a Ripstein filmar con recursos materiales y humanos suficientes y sin mayores presiones de tiempo; el director, consciente de su juventud, se rodea de un grupo de colaboradores de probada capacidad; así, esta será la última cinta de dos experimentados técnicos del cine mexicano: Manuel Fontanals y Alex Phillips, el primero, exiliado español, había tenido una larga y fructífera carrera en la industria y

[2] Esta será apenas la segunda película financiada en ese momento por el Estado, después de "El águila descalza", realizada pocos meses atrás a través de la figura de los "Estudios Churubusco" y una pequeña compañía productora, como la primera de una larga lista en un sexenio donde el gobierno de México, como parte de su "apertura democrática" le pauesta fuertemente a esta industria.

su trabajo resultó crucial en la reconstrucción de la casa, pues todos los interiores de la película fueron filmados en estudio. Con Phillips, quien había participado en "Tiempo de morir", encontró un colaborador que supo crear la atmósfera particular, los juegos de luz y sombras y el manejo del encuadre tan importante en la narración. A lo que se suma el trabajo de Joaquín Gutiérrez Heras, quien creó, con muy pocas pinceladas, una música tan breve como eficaz.

En cuanto al reparto, Ripstein tuvo la libertad de sumar a Claudio Brook, quien se destacaba por la flexibilidad de registros que enriquecían su caracterización y quien, además supo añadir su lectura del personaje y aportar ideas propias. La protagonista femenina fue más difícil de ubicar, pero al final la presencia de Rita Macedo resultó igualmente crucial, al aportar su gran presencia y calidad, en una película destacada por un trabajo actoral que se reflejó en los múltiples premios obtenidos.[3] Los dos hijos jóvenes fueron actores prácticamente debutantes, Ignacio Beristáin, con un filme anterior y Diana Bracho, que como niña había actuado en dos películas de su padre, Julio Bracho, y que trabajaba en teatro con José Luis Ibáñez. Para los papeles secundarios Ripstein ubicó a varios actores emblemáticos, como Emma Roldán o David Silva, o jóvenes promesas, como María Rojo, totalmente desconocida en ese momento.

El Caso

En julio de 1959, Rafael Pérez Hernández fue detenido por el secuestro de su mujer y seis hijos:[i] a lo largo de 15 años, Pérez Hernández los había mantenido

[3] En la premiación de la Academia Mexicana de 1973, los cuatro actores fueron nominados, resultando Beristain y Diana Bracho ganadores del Ariel por las mejores coactuaciones masculina y femenina respectivamente.

encerrados en una vieja casa por los rumbos de Avenida Guadalupe. Los hijos, de nombres muy particulares: Indómita, Libre, Soberano, Triunfador, Bien Vivir y Libre Pensamiento, según su propio testimonio, habían sido golpeados y vejados, física y emocionalmente por el padre, quien los sometía a permanentes regaños y los educaba con largos sermones. La hija mayor, Indómita, tenía 17 años y la menor, Libre Pensamiento, 42 días de nacida, además a lo largo de este tiempo murieron dos niños de muy temprana edad. Pérez Hernández alimentó a su familia a base de avena y frijoles, aduciendo que esta dieta "favorece la espiritualidad", mientras eran obligados a trabajar en la elaboración de los raticidas de cuya venta dependía la economía familiar.[4]

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

El caso fue recreado por Luis Spota en la novela "La carcajada del gato" y por Sergio Magaña en "Los motivos del lobo", antes de ser llevada al cine como "El castillo de la pureza", dirigida por Arturo Ripstein en 1972.

La nota roja es materia prima del cine mexicano de todos los tiempos, tal vez en esta época su presencia alcanza las producciones de primera línea de una industria que pareciera buscar en un "realismo" exacerbado algo de legitimidad, tal vez sea simple coincidencia, pero se pueden ubicar algunos ejemplos importantes: En 1972, José Estrada realizó "El profeta Mimí", recreando libremente el caso de Higinio Sorbera de

[4] En su libro "Los mil y un velorios", Carlos Monsiváis dedica un breve pero puntual texto a este caso que fue muy sonado a fines de la década de los años 50.

la Flor, famoso asesino de los años cincuenta y, al igual que Mimí el personaje de Estrada, amante de la ópera, en una historia que recordó también el famoso asunto de Goyo Cárdenas. Luis Alcoriza dirigió el mediometraje "Esperanza" sobre la historia de un "fakir real", un personaje de circo a quien la prensa amarillista convirtió en celebridad por hacer el acto de crucificarse como un Cristo. El caso de "las poquianchis", ampliamente cubierto por la prensa sensacionalista una década atrás, fue llevado al cine por Felipe Cazals en 1976, como parte de su "trilogía de la violencia", en la cual abordó temas de naturaleza semejante.[5] El tema de las Poquianchis había llevado a Ibargüengoitia a escribir "Las muertas", en 1977. Sobre esta novela escribió Octavio Paz: "Al acabar el libro, respiramos, y no sin hipocresía, nos decimos ¡parece mentira!"[ii], paradójicamente, la obra está basada en hechos reales.

En su versión, Arturo Ripstein con José Emilio Pacheco en el guión,[iii] quisieron explorar las causas por las que un hombre decide aislar del mundo a su familia y en que forma transcurriría la vida al interior de este reducto. Esta historia ha sido vista como una metáfora del estado mexicano en su actuación autoritaria frente al conflicto estudiantil de 1968. Este hombre que vigila y reprime, incapaz de comprender el cambio que se opera en las nuevas generaciones, la complacencia de la madre como paralela a la de la sociedad mexicana que atestiguó impasible el conflicto y la represión. Es relevante el cuestionarse porqué esta historia de nota roja adquirió este tinte político, de qué manera o en qué contexto una producción estatal donde se narran las obsesiones paranoides de un hombre incapaz de relacionarse con el mundo se metaforizan en relación al sistema político mexicano. En un momento donde otras

[5] "Canoa" narra la versión de Cazals sobre los hechos reales de la matanza de un grupo de jóvenes excursionistas en una comunidad rural poblana, "El apando", a partir del relato homónimo de José Revueltas, trata, por su parte, la oscuridad de la naturaleza humana en una situación límite, al interior de la cárcel.

producciones fueron señaladas por su intento de "lavarse las manos", recordemos la feroz crítica de Ibargüengoitia a "Canoa":

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

Esta reacción, la politización de "El castillo de la pureza", se puede explicar por la cercanía de los hechos del 68. Pero también por como, desde este acto de mirar, se construyó una cinta que dejaba muy claro el ejercicio del poder basado en la vigilancia y el control. Según Lacan "En nuestra relación con las cosas, tal como lo constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite de peldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado eludido, eso se llama la mirada." Es la mirada particular de Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco la que genera la posibilidad de ordenar de una manera particular la representación de estos hechos en forma tal que se "deslice" una cierta lectura política, pero esto sólo se explica en un momento histórico particular. Veremos como se estructura esta representación.

En "El castillo de la pureza", Ripstein y Pacheco han hecho diversos guiños cuyo sentido, en tanto diálogo, vale la pena intentar desentrañar. Al registrar su guión escogieron un nombre que aludía directamente a una parte central de la trama, el espacio donde transcurre, la casa de Donceles 99, cuya caracterización, construcción y desarrollo son definitivas en la representación de el mundo creado por Gabriel Lima para desarrollar su propia utopía. Hace también referencia a la pretensión de pureza

de que busca Gabriel al aislar a su familia de la sociedad. El encuentro erótico de los jóvenes convertirá el título en una suerte de burla o, al menos, en una descripción irónica de la verdadera situación imperante al interior.

El "castillo" es además, uno de los proyectos de Gabriel. En una escena clave para la construcción de sentido de la narración, y mientras los hijos mayores se encuentran recluidos, el padre le muestra a Voluntad, la hija menor, los planos de una trampa para ratas muy sofisticada. La enorme trampa tiene unas puertas donde al penetrar el roedor ya no puede salir, se interna entonces por un laberinto que la conduce hacia la carnada, ahí cae por un piso falso y muere ahogada. Se puede establecer un paralelo entre este proyecto y la propia casa en tanto trampa purificadora, ya antes ha dicho Gabriel que por las *ratas he aprendido a conocer a los hombres* y que *la raza humana está condenada*, por eso es que ha decidido a aislar a su familia de la *podredumbre*. Gabriel ha construido un castillo para purificar a su familia, pero éste tiende cada vez más a convertirse en un laberinto, del que no se puede salir, y una trampa que lo conducirá a su propio fracaso. El sesgo de ironía se concreta cuando la niña comenta respecto a la trampa: *está muy bonita, papá*.

"El castillo de la pureza" es también el título de un ensayo de Octavio Paz sobre la obra de Marcel Duchamp, donde sugiere al "castillo" como el sitio donde transcurre uno de los acontecimientos determinantes del arte en el siglo XX: "El gran vidrio", cuyo título completo es "La novia desnudada por sus célibes, todavía", es la pieza "definitivamente inconclusa" por Duchamp en 1923; pintada al óleo sobre un vidrio de gran formato, es una maquinaria con una división vertical: la parte superior, cuyo centro es la novia, es la parte femenina, es la parte dinámica, cinética, donde se origina la fuerza del mecanismo. La parte inferior es la parte masculina, ahí están los solteros, 9 moldes vacíos o "machotes", que se desplazan en sus correderas mientras

van repitiendo “vida lenta, círculo vicioso, onanismo”. Lo que los mueve es el deseo de alcanzar a la novia. El deseo es el motor de la máquina, la novia produce un soplo vital que es una corriente de aire cálido que surge de ella. Según Paz “El gran vidrio es la pintura del desnudamiento de una novia. El strip-tease es un espectáculo fisiológico y psicológico, una operación mecánica, un proceso físico-químico, una experiencia erótica y espiritual, todo junto y todo regido por la meta-ironía”.[iv] Esta “máquina deseante” [6] es, a pesar de estas descripciones, una pintura estática, pero capaz de generar todas estas situaciones cinemáticas.

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

[6] Este concepto lo desarrollaron Gilles Deleuze y Felix Guatari en su libro “El antiédipo”,

En el cuadro de Duchamp, como en la película, hay los "testigos oculistas", quienes con su vigilancia resguardan el orden. Este diálogo con Duchamp queda en evidencia con la reproducción de "el molinillo de chocolate", parte fundamental del Gran vidrio;[7] en la película una reproducción de este aparato funciona permanentemente como parte del taller de producción de raticidas, el trabajo en el que se encuentran casi esclavizados los hijos, laborando como autómatas bajo la vigilancia paterna.[8]

Más allá de estos guiños y referencias, la película establece un diálogo la obra de Luís Buñuel. Buñuel fue el maestro informal de Ripstein quien, como vimos, se inició asistiendo al aragonés en "El ángel exterminador". La película inmediata anterior dirigida por Ripstein fue el documental "El náufrago de la calle providencia",

[7] En esta obra el molinillo ocupa el centro del dominio de los solteros y funciona según este principio: "el soltero muele su propio chocolate", que ha sido visto como otra referencia al onanismo.

[8] "El castillo de la pureza" es también una frase que Octavio Paz tomó de Mallarmé, es el final de su relato "Igitur". En él, Mallarmé hace un retrato de una sociedad decadente e hipócrita, invocando una raza que no es humana;[8] las preocupaciones del poeta francés estarían más en torno al lenguaje y su utilidad, o en discutir el tema del azar. En "Igitur" hay un esfuerzo por alcanzar la creación verbal de una ausencia, hay, como en Duchamp, un intento por lograr esto a prtir de generar un espacio de indeterminación, en eso ambas obras son hermanas. Por ello Mallarmé es situado por Andre Breton como uno de los precursores del movimiento surrealista, precisamente al situar a su movimiento en una tradición literararia, en su largo listado aparecido en el Primer Manifiesto Surrealista en 1922, Breton dice que "Mallarmé es surrealista en la confidencia".

que era el título del argumento original de “El ángel exterminador” y que fue utilizado para este documental sobre el director español, quien vivía justamente en esa calle de la colonia Del Valle y quien permitió excepcionalmente que se le filmara dentro de su domicilio. Las circunstancias mismas en las que Ripstein abordó el trabajo que lo condujo a filmar “El castillo de la pureza”, estuvieron determinadas por la recomendación de Buñuel.

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

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

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

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

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

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

En ambas películas hay máquinas deseantes, resulta muy interesante la alusión a la virginidad como perversión.

La mirada misma es un tema central de Buñuel, en este director tal vez sea más relevante el ojo que la mirada misma. No es casual que la imagen de un ojo que es cercenado haya quedado como una de las escenas más poderosas de la historia de la cinematografía, en "Un perro andaluz". No sería exagerado decir que este interés por

la mirada que Ripstein desarrolla en la mayoría de sus películas, pero muy especialmente en las de su primera etapa, se origina precisamente en el gusto por este tema de su "maestro".

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

"De todas las preguntas inútiles que me han formulado acerca de mis películas, una de las más frecuentes, de las mas obsesionantes se refiere a la cajita que un cliente japonés lleva consigo a un burdel. La abre, la muestra a las chicas lo que contiene (nosotros no lo vemos). Las chicas retroceden con gritos de horror, a excepción de Séverine, que se muestra bien interesada."[vii]

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

En el continuo del cine mexicano

A lo largo de su carrera Arturo Ripstein ha encontrado la posibilidad de referirse al cine de la época de oro, demostrando que tiene una clara consciencia de su adscripción a una tradición y una cinematografía nacional. En "El castillo de la

pureza", en particular, elabora una suerte de actualización de "Una familia de tantas", de Alejandro Galindo.

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

El melodrama es el género más socorrido en la historia del cine mexicano, según Rafael Aviña es el que define al cine nacional casi en su totalidad, "los hay rancheros, de suspenso, de terror psicológico, infantiles, familiares, revolucionarios, eróticos, de lucha libre, urbanos, arrabaleros y más; una extensa gama que habla de la permanencia del melodrama en la producción nacional. Baste decir, por ejemplo, que el cine de prostitutas, uno de los temas por excelencia del cine nacional, comienza y permanece hasta la fecha en el mayor tono melodramático." [viii]

De igual forma el tema predominante en el cine mexicano es el de la familia, "la familia es en el cine nacional la sagrada institución que protege a sus miembros de los embates del mundo exterior. La familia mexicana es el universo limpio y honesto: numerosa, católica y temerosa de Dios, faltaba más. La sexualidad es cosa de perdidas, impensable para las hijas y las madres, sencillamente la desconocen." [ix]

Muchos son los paralelos entre estas dos cintas. "Una familia de tantas" es una película con un tono melodramático y un final trágico y aleccionador. La

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

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

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

sostenimiento de las ideas del padre, pero al final se convierte en el medio de la futura redención, que es encarnada por los niños que juegan en el patio "afuera" de la casa.

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

Si en el cine clásico mexicano "La familia mexicana es el universo limpio y honesto" que protege a sus miembros del mundo exterior, para Ripstein la familia es un espacio que, en todo caso, los aísla de la realidad. El padre que encarna Fernando Soler, podrá ser un hombre equivocado, incapaz de entender el paso del tiempo, pero es un hombre honesto y justo. El padre que encarna Claudio Brook, a pesar de tener gran amor por su familia y de que su motivación es salvaguardarlos, no es ni honesto ni justo. Dice "Yo nunca miento" justo en el momento en que ha mentido para vengarse del desaire de una joven vendedora. Castiga con dureza a su hija pequeña

por tirar algo en el taller, pero cuando él mismo tira la maleta con las bolsas de veneno, su tropiezo no tiene ninguna consecuencia.

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

Pero en este análisis se omite una clave del relato, el eje aglutinador de la familia: Beatriz, la madre. Recordemos que "uno de los ejes primordiales sobre los que descansa la cinematografía mexicana es el personaje de la madre abnegada." 136 Beatriz es también una puesta al día de esta figura. Es ella quien está convencida de la bondad del encierro, es quien mantiene unida a esta familia, es una madre amorosa y una amante siempre dispuesta. Según Laura Mulvey en el cine clásico, y el mexicano de la época de oro respondería claramente al esquema, hay una mirada "falocéntrica" que depende de "*la imagen de mujeres castradas para conferir orden y significado a su mundo". (81)* En apariencia Beatriz es una mujer castrada y, en efecto vive sojuzgada por su marido quien la castiga como a sus hijos, le ha impuesto el encierro, la golpea, la cela, la tortura emocionalmente. Pero hay una pregunta de difícil

resolución ¿porqué no se va?, ¿Por qué no huye con sus hijos? Seguramente la respuesta está dada por la convicción de Beatriz de las causas del encierro y, con ellas de la disciplina impuesta a todos. En todo momento respalda a su marido y en más de una ocasión le asegura que siempre ha sido "muy feliz". Conforme la situación al interior de la casa se va deteriorando, ella sigue siendo la mediadora con frases como "trata de entenderlo", "lo que hicieron no estuvo bien" o "tu siempre has querido mucho a tus hijos" y otras más en las que siempre trata de conciliar las posturas de su familia. Aún en los momentos más complicados está detrás de Gabriel para consolarlo, hacerle el amor o arrullarlo antes de dormir. Que ella está conforme con el encierro es claro visualmente: en la escena en que los hijos se ejercitan la cámara los toma como un grupo, Gabriel imponiendo su autoridad golpea con su bastón e el suelo para marcar el ritmo del ejercicio, la cámara en un lento movimiento de dolly lo separa de los demás hasta convertirlo en una sombra, mientras los hijos exhaustos continúan con la rutina; aquí la violencia inevitable que encierran los actos normales de Gabriel frente a sus hijos es atestiguada por su mujer no sólo con pasividad sino con franca complacencia, que el encuadre recalca cuando se panea para descubrir a Beatriz observando satisfecha la escena.

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

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

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

retrato de su madre que lo acompaña cuando come solo en su habitación, dejando a Beatriz ante la paradoja que planteó Mary Ann Doane de "desear desear".

Una película de su tiempo

Si la película encuentra referentes insertándose en ciertas tradiciones, también es parte de su actualidad y se asume como la creación de parte de esta generación que ha impulsado rupturas en diferentes expresiones artísticas. El cine, arte colectivo, es un amplio espacio para el concurso de creadores de diversos orígenes y especialidades. Los jóvenes actores, Beristain y Bracho, por ejemplo, provienen de la experiencia del teatro universitario, Diana Bracho, en particular, estudiaba con José Luis Ibáñez quien la recomendó directamente para el papel.

En la película, las líneas verticales que se asoman en diferentes momentos mientras Gabriel camina afuera de la casa son un homenaje a Vicente Rojo, artista plástico muy cercano a los escritores de la película, con quienes los unen diversos momentos de colaboración.[xii]

Joaquín Gutiérrez Heras fue un compositor emblemático para esta generación, en 1970 dejó la dirección de Radio Universidad que jugara un papel relevante durante el movimiento estudiantil al apoyar la difusión de las actividades. Tras su etapa como funcionario se dedicará a la música para cine, que le permitía tener trabajo relativamente constante y bien remunerado. La música de esta cinta es sumamente breve aunque muy expresiva, apenas dura al rededor de un minuto y aparece en tres ocasiones: sobre los créditos iniciales, al final y en la escena cuando Utopía, engañando a su papá sube a la azotea para aventar un mensaje pidiendo auxilio que inmediatamente quedará destruido entre las pisadas de los transeúntes y el piso

mojado. Esta breve partitura, Gutiérrez Heras la pensó para un ensamble orquestal, una música monótona, repetitiva y densa, una especie de largo crescendo de las cuerdas en diálogo con las percusiones; esta pieza acompaña los créditos iniciales y se encadena con el ruido de la lluvia que cae una buena parte de la película y con el ruido monótono del taller. Es la misma que, más reducida aún, se escucha al final de la cinta.

En la escena intermedia, sólo se escuchan las percusiones que, van generando una tensión que sólo se libera al caer la carta mientras se va imponiendo el ruido de la calle. En esta música algunos han visto una referencias a los tambores de Calanda en una nueva referencia al mundo de Buñuel. Gutiérrez Heras es un compositor que considera que la música debe estar al servicio de la imagen, que en la mayoría de los casos estorba o es redundante, por ello sus partituras para cine suelen ser muy breves, a excepción de las dedicadas a documentales. También ha dicho que, a pesar de que esta música no tiene valor aislada de la imagen, en la que compone para los créditos iniciales suele poner su apuesta en torno a la película, es como su "obertura". La de "El castillo de la pureza" es densa y ominosa, el ostinato de la percusión tiende a generar un sentimiento de desesperación muy acorde con el sentido de la cinta. En general, la música se integra con el discurso sonoro de la película, con los golpes redundantes, con el sonido monótono de la lluvia y el taller que también marcan una diferencia con el bullicio de la calle donde hay música de marimba o suenan canciones en el radio.

Tanto Ripstein como Pacheco fueron parte de este grupo intelectual, pero supieron unir, a la frescura de sus ideas renovadoras, la fuerza de la tradición del cine mexicano. Esta formula resultó exitosa para contar una historia que en su contexto fue vista como metáfora y, rápidamente politizada.

Mirada y poder

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

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

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

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

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

"Este espacio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimiento se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo de escritura ininterrumpido une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos, todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario." [xiii]

Frente a la enfermedad el Estado responde con un orden que tiene la intención "desenredar todas las confusiones: la de la enfermedad que se transmite cuando los

cuerpos se mezclan; la del mal que se multiplica cuando el miedo y la muerte borran las prohibiciones." Pero este "sueño de la peste" tiene que ver con la ilusión de quien detenta el poder de lograr un control absoluto. En la película, Gabriel requiere para llevar adelante su empresa de una disciplina así y se encarga de ejercerla, pero que requiere, en sus ausencias, del apoyo total de su esposa, y aquí el dispositivo haya una importante fisura, en la complicidad de la madre con los hijos.

La conciencia de la vigilancia es clave en "No amarás", la película de Kieslowsky. Mientras Tomek espía a Magda sin que ella lo sepa, ambos siguen una vida rutinaria, pero él decide hacérselo saber y esto provoca un cambio radical. Su primera reacción es de rechazo, pero lentamente va asumiendo el significado de "ser mirada" hasta que al final ella, al cruzar el marco de la vigilancia, ver a través del telescopio e imaginarse a sí misma, asume la necesidad de ser vista como un medio para vencer la soledad que la apresa.

El efecto mayor de un dispositivo de vigilancia como el que se sugiere consiste en la inducción, en el sujeto vigilado, de un "estado consciente y permanente de visibilidad"[xiv] que garantizaría el funcionamiento automático:

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

En un momento en que el padre está ausente Utopía le dice a su hermano que ella quiere conocer el mar, Porvenir le contesta que "para que lo dices, sabes que

nunca hamos salido ni vamos a salir, afuera es feo", el chico nunca ha visto el exterior, y sin embargo está seguro de esta afirmación que, sin duda, refleja el pensamiento de su padre. A lo que propenden estos dispositivos disciplinarios es a la interiorización de las normas disciplinarias, a la sujeción que haga efectivo su ejercicio. La efectividad de la autoridad de Gabriel está sustentada en la sumisión de todos a las normas que ha impuesto, por descabelladas que parezcan. Es, según Ripstein, un espacio donde se ha abolido el rencor, por ello todos asumen los castigos sin réplica. Incluso Beatriz es víctima de reprimendas injustas que acata sin mayor protesta; hay una escena donde él inicia escarceos y caricias a las que ella responde aludiendo a la presencia de los niños, él se enoja y le refuta estar pensando siempre en otros hombres, la manda a la cocina, pero como no hay más que hacer la castiga: "Limpia los aparatos", ella sale silenciosa y cabizbaja a cumplir con la penitencia. Gabriel la castiga basándose en lo que Deleuze llama "la mirada imaginaria", esa que "hace de lo real algo imaginario, al mismo tiempo que se torna real a su vez y nos da de nuevo realidad. Es como un circuito que intercambia, corrige, selecciona y nos vuelve a lanzar." [xvi] Los celos de Gabriel están basados en simples suposiciones, a lo largo de la película le recrimina constantemente no haber llegado virgen al matrimonio y le hace constantes preguntas sobre su vida antes de estar con él aunque ella le ha contado todo, y é lo sabe todo, y sin embargo, es capaz de crear una realidad imaginaria que le permite subyugar a su mujer. En un momento entra al cuarto de la esposa diciendo "¿Te imaginas cuantos muertos caben en este cuarto?", los cadáveres son los amantes de Beatriz que ha creado la mente de Gabriel y que él quisiera poder asesinar para liberarse de la carga que él mismo se ha impuesto.

Frente a la férrea disciplina, casi monacal, la madre significa un bálsamo. Lleva adelante juegos con sus hijos inaceptables por el sistema impuesto, y es por este punto

donde se comenzará a romper el dique. Gabriel controla incluso lo que ellos leen, es un intento por controlar hasta los pensamientos de sus subordinados.

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

En efecto Gabriel ha instituido dentro de la rutina de la vida cotidiana un sistema educativo, que él mismo conduce y en el que sustenta también su autoridad. La sala de la casa se ha transformado en un aula donde Gabriel, subido en un estrado, imparte su cátedra. Desde esa posición de superioridad, dónde se siente tan a gusto

que tiene un espejo para admirarse en su momento de esplendor, les hace recitar máximas como “El hombre de recia voluntad moldea el mundo a su gusto” de Goethe o “Para guiar a los hombres es necesario volver la espalda a la humanidad” de Ellis, que reflejan su visión del mundo y las ideas que quiere interiorizar en su famila; les interpreta a Nostradamus hablándoles de una etapa de prosperiadad venidera; les lee recortes de periódicos aleccionadores, que retratan la “podredumbre humana” del mundo exterior.

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

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

instaurado un sistema que "fabrique" individuos útiles para llevar adelante su mundo ideal.

El sistema educativo y los dispositivos de represión, son dos elementos para formar individuos sujetos a la ley. Metafóricamente Alex de Large es "sujeto" al control de la ley a través de "el tratamiento ludovico", en Orange Colckwork, Stanley Kubrick nos muessra como este "niño" incapaz de integrarse a la sociedad es inducido a "madurar" y a poner fin a su rebeldía por la vía de la exposición visual a una serie de escenas predeterminadas en una película que hace al mismo tiempo una fuerte crítica a los sistemas penitenciario, educativo y al psicoanálisis como mecanismos que suprimen al ser humano a favor del "sujeto".

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

Frente a la propuesta de maquinización de Gabriel, el deseo va imponiendo su propia ley. La tensión establecida entre la rígida disciplina impuesta por Gabriel Lima, y asumida por todos, y la urgencia de fuga que se va haciendo cada vez más clara en los personajes jóvenes acabará por dinamitar la ilusión de paraíso. La

dinámica de “El castillo de la pureza”, su problematización, desarrollo y desenlace están determinados por una tensión sexual a veces protagonizada por los padres y en otras por los jóvenes, pero frente a la mirada vigilante, el relato avanza entre dualidades y oposiciones, la principal es la de adentro-afuera, a partir de ella se dan varias más, castidad-indecencia, trabajo-juego, libertad-encierro. Lentamente, esta tensión se va resolviendo en contra de Gabriel. Su propia ceguera le impide comprender. Es así que cuando el inspector entra a la casa y se dirige con galanteos a Utopía el ve en esa acción el resultado de los “coqueteos” de la hija, aplaca la rebelión en donde no se está generando. La hija es castigada con desproporcionada violencia, en un acto que se puede equiparar con una suerte de castración femenina, Gabriel le corta el cabello a la hija. Los castigos sin medida, suelen ser peores si están destinados a ella, en la coquetería de la hija, Gabriel identifica la “herencia” de la madre, según él “las mujeres tienen la culpa de todo”, la causa de su fracaso no puede ser otra que la imposibilidad de “purificar” a las mujeres que habitan su castillo, por ello la energía del castigo, por la imperiosa necesidad de “extirpar el mal”, y es que “por detrás de los dispositivos disciplinarios se lee la obsesión de los ‘contagios’, de la peste, de las revueltas, de los crímenes, de la vagancia, de las deserciones, de los individuos que aparecen y desaparecen, viven y mueren en el desorden.”[xx]

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

imposibilidad de anular este deseo. En la película, Gabriel amenaza de muerte a su familia, está dispuesto antes al asesinato que a la concesión.

El cuadro como sistema óptico

En el cine es posible conocer a los personajes por sus acciones y sus palabras, pero también por cómo están dentro del cuadro y como actúa este encuadre, como los mira el cineasta.

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

La primera secuencia de “El castillo de la pureza” muestra la casa. La toma parte de un enjambre de latas, las alarmas que se ha encargado el padre de montar por toda la casa, mientras la toma se abre vemos un lugar en ruinas, con vigas que apuntalan la construcción para evitar que se desplome en medio del aguacero que cae constantemente; la casa es el primer personaje de la cinta, la vemos por dentro y rápidamente vemos la fachada y el número 99, el viejo coche abandonado bajo la escalera. Poco después la toma entra al taller donde labora la familia; al ver que la casa está habitada hay la sensación de un naufragio. El encuadre construye esta percepción que en modo alguna es ajena al relato. Hemos dicho que este castillo es como un laberinto y como una trampa, que esta película narra el fracaso de Gabriel, que es una película sobre la impotencia, es también la historia de un naufragio. Es un naufragio en el tiempo o, como dice José de la Colina, en la historia; esta embarcación lleva 18 años varada.

A lo largo de la cinta el encuadre y los movimientos de la cámara tienden a acentuar la superioridad de Gabriel Lima, el padre siempre aparece por arriba de los demás, sea por los desniveles de la casa, sea por el ángulo de la toma. Como vimos, la casa está hecha para el predominio de la mirada de Gabriel y el encuadre lo muestra. Sin embargo a lo largo de la película esta relación se va transformando. El ángulo de la cámara irá igualando a los personajes, particularmente en la relación entre los padres, mientras el mundo de él se desmorona, ella va ganando supremacía hasta quedar por encima en una escena donde él, como un niño, debe ser arrullado para

poder dormir. El encuadre deja en claro el papel de superioridad del padre tanto por el ángulo y la composición, como por el manejo de la luz. Cuando la madre les lee a los hijos lo hace en condiciones de igualdad, cuando lo hace el padre se pone por encima de ellos.

La cámara constantemente aísla al padre, muestra cómo se va quedando sólo en su mundo, la cámara se acerca para enfatizar, pero también para sitiar, y la película se construye con estos aislamientos.

Es recurrente el cuadro donde aparece Gabriel en su habitación, solo frente al retrato de su madre, en la casa, donde Gabriel rige, los movimientos de cámara siempre los separan de su familia. En el taller todos trabajan juntos y la cámara se mueve hasta dejar solo a Gabriel quien acaba por salir de cuadro. En otros momentos el hombre está sólo, la cámara se aleja y lo muestra en su aislamiento.

Los diálogos que sostiene con sus clientes, donde trata con desesperación de convencerlos de que están en el error, son una muestra de cómo se construye su

relación en el mundo de “afuera”, el encuadre lo muestra. En el exterior de la casa el padre siempre parece sitiado, siempre aparece aislado, contra la pared, subsumido en un mundo que no lo entiende. Si en su casa su poder es absoluto, afuera debe usar lentes para leer, si en su casa nadie lo cuestiona, afuera nadie lo comprende. Este hombre crea un mundo a su gusto por que el que existe no le gusta. Pero su convicción se derrumba a cada paso. En una secuencia que no quedó en el corte final, Gabriel camina por el zócalo, entre el gentío indiferente que parece asfixiarlo. Se detiene ante un puesto de periódicos y mira las revistas, se detiene frente a las más amarillistas, está a punto de comprar el “Alarma”, pero en el momento en el que el voceador se la ofrece, el huye.

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

Es en estos momentos cuando se hace evidente la atracción entre los dos jóvenes hermanos. Porvenir siempre busca la mirada de Utopía, el joven vive con desesperación los momentos de separación de su hermana, en los juegos

constantemente se tocan, se buscan. Es en el juego donde se da el acercamiento que propicia un punto de inflexión para Porvenir. En una escena juegan a la "muerte", los chicos se esconden por los rincones y la madre, quien debería vigilar, tiene los ojos vendados, en un rincón Porvenir abraza con una ternura protectora y un gesto satisfecho a su hermana, el encuadre los aísla. Es un momento clave de la película: este juego es abruptamente interrumpido por la llegada de Gabriel a la casa donde Beatriz será capaz de provocarlo con sus pies desnudos, y donde Utopía presenciará el acto sexual de sus padres.

Aumont

Para los adolescentes, la tensión fundamental, entre un afuera imposible y un adentro insoportable tiene un momento particular en la relación con la lluvia, es como si no los mojara, juegan en ella, toman sus descansos en ella, ahí se encuentran y desencuentran, la lluvia "es el único elemento externo que no es catastrófico".

A la mitad de la película un elemento externo rompe el equilibrio prevaleciente y transforma la vida dentro de la casa. El inspector de salubridad hace una visita al taller, es la única persona que penetra en la casa. Interpretado por David Silva, el inspector repetirá la labor que el vendedor de aspiradoras, el mismo Silva, había hecho 25 años atrás de subvertir con su sola presencia el orden imperante al interior de la casa de "Una familia de tantas".[xxii]

Los gestos de galantería hacia la joven Utopía hubieran pasado inadvertidos en cualquier otro caso, pero para Gabriel y su paranoia son evidencia inequívoca de la coquetería de su hija, en un acto brutal, que podría equipararse a una suerte de castración femenina, Gabriel corta el pelo de Utopía mientras la acusa de "coqueta" y de perdida.

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

ver el mar, lo es por una mirada hacia el interior, la historia ha llegado a un punto sin retorno.

El mirar deja de ser el acto común de percibir el mundo y moviliza su fuerza efectual. Afuera ha dejado de ser un imposible, mientras adentro tiene una posibilidad de sobrevivencia; estos acontecimientos propician otra situación definitiva en la destrucción del paraíso de Gabriel Lima. Al levantarles el castigo a los tres chicos tras un largo encierro los manda a bañarse, Porvenir mira a su hermana en la ducha mientras le acerca la toalla, la película tiene una unidad colorística casi inalterable que funciona perfectamente en la creación de esta atmósfera claustrofóbica y ominosa, pero en la ducha hay un vitral, un pavo real de colores vivos y alegres. *Según Deleuze, en el cine "hay sin duda un simbolismo de los colores, pero no consiste entre un color y un afecto, por el contrario, el color es el afecto mismo, es decir, la conjunción virtual de todos los objetos que el color capta",*[xxiii] en esta escena, los vivos colores del pavo enmarcan un momento determinante en la película en tanto rompimiento definitivo, es la rebelión de los jóvenes que llevan acabo un acto aparentemente intrascendente que saben sería completamente inaceptable a ojos de su padre.

Aunque ella cubre su cuerpo con las manos, el mirar causará nuevos efectos, desencadenará lo inevitable, el encuentro erótico entre los jóvenes, quienes con tanta torpeza como desesperación, se tocan en el asiento trasero del viejo coche abandonado en el patio, ella coquetamente maquillada y ataviada con el vestido que su madre le puso para consolarla tras el corte de pelo, se recarga en su hermano mientras él la toca por sobre el calzón. En su ronda nocturna Gabriel los descubre, enfurece y culpa a Beatriz.

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

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

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

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

El desenlace ocurre no por la situación imperante al interior, sino por la denuncia de una joven que ha sido acosada por él, e injustamente castigada. La derrota final de Gabriel está dada por la incursión de los curiosos en la casa, su mundo acaba de derrumbarse cuando a su paraíso particular se ha metido gente extraña, ante ello, deja de oponer resistencia, su familia ayuda a la policía y, momentos más tarde, tratan inútilmente de ayudarlo. Destruido su mundo, por primera vez se tienen que tapar la lluvia que, ahora si, los moja. Al final, las mismas latas del principio y la cara desolada de Beatriz mientras sus hijos como autómatas tratan de recomponer la casa. La mirada de la madre mira fijamente a la cámara, es la gran derrotada, su mundo ideal es el que verdaderamente se ha derrumbado, el de Gabriel nunca existió.

****

[i] En 1994 Carlos Monsiváis escribió en su libro "Los mil y un velorios"
[ii] Paz, Octavio *México en la obra de Octavio Paz*, pp. 334
[iii] En la larga entrevista sostenida con Emilio García Riera sobre su obra, Ripstein recuerda las circunstancias de la película que originalmente sería producida por Clasa y llevaría en el estelar a Dolores de Río, Ripstein y su coguionista Pacheco registraron el guión y, dado que no habían recibido ningún anticipo por su trabajo pudieron filmarlo por su propio riesgo.
[iv] Paz, 64-65
[v] Antes de dirigir su primera cinta ("Tiempo de morir" en 1961), Ripstein participó como asistente personal de varios directores, pues la situación sindical le impedía trabajar formalmente en alguna película, esa fue su formación. Poco antes de iniciar su propia primera película asistió de esta manera a Luis Buñuel en el rodaje de "El ángel exterminador", cinta cuya influencia formal se puede rastrear en la obra de Ripstein, sobre todo de la primera etapa.
[vi] González Dueñas 42
[vii] Mi último suspiro 286
[viii] Aviña P´g. 133
[ix] Aviña 138
[x] Ayala Blanco p.68
[xi] Emilio García Riera Op. cit Pág. 96
[xii] El mismo Ripstein lo cuenta en la entrevista García Riera.
[xiii] Foucault p. 229
[xiv] Foucault p. 233
[xv] Foucault p. 233
[xvi] Deleuze (21)
[xvii] Foucault p. 243
[xviii] Paz (84)
[xix] Paz (84)
[xx] Foucault p 230
[xxi] Giles Deleuze Op cit. Pág. 31
[xxii] "Una familia de tantas", película dirigida por Alejandro Galindo en 1948 y estelarizada por Fernando Soler y David Silva, es una fuerte crítica a la moral imperante en su momento.
[xxiii] Giles Deleuze, Op cit. Pág. 172