

MELODRAMA NEOBARROCO: EL CINE DE ARTURO RIPSTEIN Y PAZ ALICIA  
GARCIADIEGO

by

Eleana Velasco  
A Thesis  
Submitted to the  
Graduate Faculty  
of  
George Mason University  
in Partial Fulfillment of  
The Requirements for the Degree  
of  
Master of Arts  
Foreign Languages

Committee:

\_\_\_\_\_

Director

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Department Chairperson

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Dean, College of Humanities  
and Social Sciences

Date: \_\_\_\_\_

Summer Semester 2017  
George Mason University  
Fairfax, VA

Melodrama neobarroco: El cine de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego

A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts at George Mason University

by

Eleana Velasco  
Bachelor of Arts  
George Mason University, 2013

Director: Lisa Marie Rabin, Professor  
Department of Foreign Languages

Summer Semester 2017  
George Mason University  
Fairfax, VA

Copyright 2017 Eleana Velasco  
All Rights Reserved

## **AGRADECIMIENTOS**

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de mi familia. Gracias a mi esposo Gabriel y a mis hijos Gael y Sofía por su paciencia, especialmente durante los fines de semana de lecturas y jornadas de escritura. A mi mamá por estar presente y por alentarme en todo momento. Mi más profunda gratitud para la profesora Lisa Rabin, por contagiarme su pasión por el cine y por su don de descubrir algo valioso en cada uno de sus estudiantes. Gracias a los profesores Rei Berroa, Antonio Carreño, Jennifer Leeman, Charlotte Rogers y Esperanza Román Mendoza, por inspirarme en mi experiencia como estudiante. Igualmente, mi agradecimiento a aquellos amigos que generosamente me brindaron sus sabias palabras en los momentos difíciles.

## TABLE OF CONTENTS

	Page
Resumen.....	v
Introducción .....	1
Marco teórico .....	4
Organización de la tesis.....	10
Capítulo uno: Antecedentes y primera etapa cinematográfica (1965-1984) .....	12
De 1965 a 1979 .....	18
Capítulo dos: Ripstein y Garcíadiego: La reformulación del melodrama (1980-1989) ...	28
Capítulo tres: El melodrama extremo (1990-1999) .....	40
La mujer del puerto .....	44
Capítulo cuatro: Consolidación del melodrama neobarroco (2000-2015).....	51
La calle de la amargura .....	53
Conclusión.....	64
Referencias.....	66
Filmografía selecta de Arturo Ripstein .....	75

## RESUMEN

MELODRAMA NEOBARROCO: EL CINE DE ARTURO RIPSTEIN Y PAZ ALICIA GARCADIIEGO

Eleana Velasco, M.A.

George Mason University, 2017

Thesis Director: Dr. Lisa Marie Rabin

Esta tesis provee un análisis cronológico de la notable trayectoria fílmica del director mexicano Arturo Ripstein (1943), que abarca desde 1965 hasta 2015. A través de la exégesis de películas como *El castillo de la pureza* (1972), *El lugar sin límites* (1977), *El imperio de la fortuna* (1985), *La mujer del puerto* (1991) y *La calle de la amargura* (2015), se revela una obra única dentro de la historiografía del cine mexicano, que evidencia una particular evolución que parte de la estética neobarroca a mediados de 1960 hasta fusionarse, a partir de 1985, con el melodrama de la guionista Paz Alicia Garcadiiego.

Esta nueva lectura del cine de Ripstein propone que recursos neobarrocos, como la intertextualidad, la alegoría, el simulacro y la parodia, hacen posible la subversión del melodrama tradicional. El resultado es un melodrama neobarroco inmerso en la cultura popular mexicana y sus diversas manifestaciones, como la música, la literatura y la nota roja, elementos que permiten una mirada crítica de la sociedad mexicana valiéndose del

lumpen marginal urbano como barómetro de la realidad del país. Las teorías sobre melodrama y medios masivos de Peter Brooks, Ana López, Andrea Noble y Jesús Martín Barbero, así como la teoría del neobarroco de Severo Sarduy y los recientes estudios sobre cine neobarroco latinoamericano de Mónica Kaup y Paul Schroeder Rodríguez, proveen el marco teórico para este estudio.

## INTRODUCCIÓN

El director mexicano Arturo Ripstein Rosen posee una larga carrera cinematográfica que abarca más de cincuenta años, desde 1965 hasta hoy, que va desde el ocaso del Cine de Oro (1930-1958) hasta el florecimiento del Nuevo Cine Mexicano durante la década de 1990, popularizado por Alejandro González Iñárritu (*Amores perros*, 1990), María Novaro (*Danzón*, 1991), Alfonso Cuarón (*Y tu mamá también*, 2001), Carlos Carrera (*El crimen del Padre Amaro*, 2002) o Guillermo del Toro (*El laberinto del fauno*, 2006). Sin embargo, hablar de la trayectoria del cineasta es hablar de décadas de cine ignorado dentro de la historiografía del cine latinoamericano.

Si bien se hace frecuente mención de Ripstein en toda antología de cine mexicano y se lo cita junto a los nombres de otros directores de su generación, como Paul Leduc, Felipe Cazals o Jorge Fons, rara vez su obra ha sido objeto de un análisis profundo. También son continuas (y atinadas) las comparaciones entre el cine del director y el del insigne Luis Buñuel<sup>1</sup>, a quien Ripstein rinde constante homenaje a lo largo de su carrera. En ocasiones, su nombre va seguido de los títulos de dos o tres de sus primeras películas, de las cuarenta que ha dirigido hasta hoy, pero poco se ha profundizado sobre las

---

<sup>1</sup> Buñuel obtuvo la nacionalidad mexicana en 1951 (Acevedo-Muñoz 112). Ripstein recibió la ciudadanía española en 2003 (Ver: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/144293.html>).



particularidades de su estética neobarroca o el rol que ha tenido su cine como puente entre el cine posterior al Cine de Oro y como precursor del cine mexicano de hoy.

Al analizar cuidadosamente su obra, se revela un director con un estilo único, cuya evolución y trascendencia no puede obviarse. Como veremos en estas páginas, durante sus primeras dos décadas de carrera, Ripstein abordó reiteradamente temas como el encierro, la intolerancia y el destino trágico, alegorías de la familia mexicana a la luz de un estado autoritario y patriarcal, donde se evidenciaba la fragmentación del sujeto y la nación, en una época de cambios sociales y de transición hacia un estado moderno. Su segunda etapa, por otro lado, encierra la riqueza y madurez creativa del director, reflejada en la subversión del melodrama tradicional, es decir, lejos de las formas patriarcales que veneraban la patria, la familia y los valores religiosos. Valiéndose de la estética neobarroca, el director elabora una crítica de la sociedad mexicana que concibe al lumpen marginal urbano como barómetro sintomático del país. Durante esta fase, el melodrama es el elemento central de la narrativa de Ripstein y la estética neobarroca proveerá el marco dentro del cual tomarán forma los guiones de Paz Alicia Garciadiego (1949).

Mediante este trabajo intento llenar los vacíos existentes en la historiografía del director durante su segundo periodo (1985-2015), es decir, desde su asociación con la guionista. Por otro lado, mi tesis resalta el legado de Ripstein como exponente del melodrama neobarroco latinoamericano. Mi análisis de su segundo periodo se enfoca particularmente en dos de sus películas, *La mujer del puerto* (1991) y su último trabajo, *La calle de la amargura* (2015), las cuales, considero, ilustran la evolución del estilo

neobarroco del realizador durante esta época, a través de la incorporación de un melodrama renovado y extremo.

En estos filmes se establece, además, un diálogo constante con diversas manifestaciones de la cultura popular, como la telenovela (género en el que se han desempeñado tanto el director como la guionista), la música, la literatura y la nota roja. Esta fusión de elementos tiene como resultado melodramas donde los personajes se enfrentan a una sociedad urbana decadente y sin valores, donde no vemos héroes ni la intención moralizadora ni didáctica del Cine de Oro, y donde en lugar de rancheras interpretadas por famosos cantantes/actores, encontramos óperas clásicas o desgarradores boleros como música de fondo en bares, vecindarios empobrecidos y burdeles de pueblos olvidados.

El profesor Paul Schroeder Rodríguez, autor del libro *Latin American Cinema: A Comparative History* (2016), ha sido pionero en el estudio del cine neobarroco latinoamericano y su evolución a partir del cine militante de la década de 1960. Teóricos del Neobarroco latinoamericano, como Severo Sarduy, Roberto González Echevarría<sup>2</sup> y Monica Kaup han indagado sobre el modo en que el Neobarroco literario, como construcción de la estética latinoamericana, se vale del artificio, la alegoría, la parodia, la fragmentación y la intertextualidad para plasmar comportamientos sociales e históricos de la posmodernidad. En su libro, Schroeder Rodríguez anota que el cine neobarroco utiliza estos elementos en la representación cinematográfica (232). Como veremos en el desarrollo de este escrito, los recursos del neobarroco, son una constante en Risptein.

---

<sup>2</sup> Autor de: *La ruta de Severo Sarduy* (1987) y *Celestina's Brood* (1993).

Siguiendo los pasos de Schroeder Rodríguez, y aspirando contribuir con nuevos argumentos a la escasa literatura sobre el cine neobarroco iniciada por él, mi lectura de la obra de Ripstein y Garcíadiego revela que a través de la estética neobarroca, estos realizadores incorporan el melodrama excesivo para criticar a la sociedad mexicana en la figura de la familia de clase popular y suburbana, con lo cual no solo subvierten este género tradicionalmente popular y acrítico, sino que además derriban los pilares de la sociedad paternalista mexicana.

### **Marco teórico**

A través de una mirada cronológica a la trayectoria de Arturo Ripstein, estaré mostrando su evolución del estilo neobarroco de sus inicios, que mostraba su oposición al régimen político de su país, hasta la reformulación del melodrama tradicional durante la segunda etapa de su carrera. Este trabajo se enfocará en el periodo actual del director, y se sustentará en el análisis de su filmografía a la luz de los estudios sobre el cine neobarroco latinoamericano, las teorías sobre melodrama y las investigaciones sobre medios masivos.

El crítico y escritor cubano Severo Sarduy concibe el neobarroco latinoamericano desde el artificio, la inarmonía y la ruptura de la homogeneidad (187). Este referente, en el marco del cine latinoamericano, se manifiesta particularmente durante las décadas de 1970 y 1980, periodo en que, como afirma Schroeder Rodríguez, el cine se muestra visualmente complejo y desafiante, mediante el uso de tropos neobarrocos, como la intertextualidad, la hipérbole y la parodia (2016 7). La intertextualidad está presente en los filmes de Ripstein y Garcíadiego debido a una triple fusión de elementos: la historia

original, el guion y su adaptación cinematográfica. Estos realizadores se han destacado por volver alegoría el discurso original, rompiendo así con la estética de la vieja narrativa.

Mónica Kaup, autora de *Neobaroque in the Americas: Alternative Modernities in Literature, Visual Arts, and Film* (2012), resalta el uso de la estética neobarroca cinematográfica del Cono Sur, enfocándose en las cintas, *Yo la peor, de todas* (1990), de María Luisa Bemberg, en que la historia de la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz ilustra las relaciones de poder, abuso y machismo en la figura de la Iglesia católica; y *Mémoire des apparences* (1986), del chileno Raul Ruiz, inspirada en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, en que un hombre va al cine todos los días, pero cuando despierta por la mañana, ha olvidado que ha ido el día anterior y se pone en duda si el personaje está soñando o está muerto.

Kaup hace hincapié en la intertextualidad y las historias fragmentadas de estos filmes como herramientas que muestran rechazo a las narrativas fascistas de progreso y a la memoria selectiva en relación a las dictaduras de Argentina y Chile (184). El acercamiento al cine de estos países evidencia las posibilidades del cine neobarroco y funciona como parámetro entre el cine posdictatorial y el cine de Ripstein que también se vale de la narrativa fragmentada y la intertextualidad, para exponer en su primera época la corrupción y el autoritarismo del gobierno mexicano. Junto a Garciadiego, el director mostrará en cambio, los reverses de la sociedad desde la perspectiva de personajes marginales.

Schroeder Rodríguez cita en su libro varios filmes del periodo neobarroco que considera importantes durante la década de 1980. Del mexicano Paul Leduc, menciona *Frida, naturaleza viva* (1983), que ofrece una visión intertextual de la vida de la pintora Frida Kahlo, y *Barroco* (1989), que explora a través de la música y la imagen, la historia del mestizaje en el continente americano. Del argentino, Fernando Solanas, analiza *Sur* (1989), sobre un hombre que sale de la cárcel después de la dictadura en Argentina y recorre lugares de su pasado junto a viejos conocidos que han muerto y lo guían por una ciudad fantasma.

En los filmes neobarrocos encontramos una preocupación por invertir las jerarquías sociales. Schroeder Rodríguez denomina como "neobarroco de la periferia" a los filmes que tienen como eje a las clases marginales (2011 20). A este respecto es inevitable establecer un paralelo entre el neobarroco de la periferia y la picaresca española. Ripstein y Garciadiego han expresado su afinidad por la picaresca y el esperpento de Valle-Inclán ("*La calle de la amargura* de Ripstein recibe ovación en Venecia", n.pag.). Sus personajes son pícaros, antihéroes que tratan de vencer sus adversidades y que manejan códigos morales no convencionales cuyas vidas terminan siendo una triste fábula pesimista. De este pesimismo surge el carácter grotesco de los guiones de Garciadiego. El historiador Daniel Sauvaget describe al director como "barroco social" (Cit. en Schroeder Rodríguez 2016 90), precisamente por combinar el barroco con la realidad suburbana. En estos realizadores es común encontrar también un desplazamiento de lo bello por lo feo; el suyo es un país suburbano, sucio y decadente, en

contraste con la majestuosidad del Cine de Oro mexicano, donde veíamos un México de escenarios bucólicos y paisajes exóticos (King 49).

Pero en el cine neobarroco de Ripstein y Garcíadiego entra en juego un elemento que lo hace distinto: el melodrama. Andrea Noble anota que el melodrama en México "is undoubtedly a ubiquitous mode of transhistorical significance" (96) y, como veremos, este género tan arraigado en la cultura latinoamericana, posee raíces que lo asocian con una especie de axiología de las emociones.

En su texto seminal *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976), Peter Brooks vincula el surgimiento del melodrama al contexto posterior a la Revolución francesa, tras la caída de la monarquía y la reducción del poder de la Iglesia. La profesora Ana López, por su parte, relaciona el surgimiento del melodrama en México con los años posteriores a la Revolución mexicana, periodo de turbulencia social. Citando al crítico y escritor, Carlos Monsiváis, López hace hincapié en que el melodrama, "served as the inevitable mirror where the country recognized its physiognomy" (1993 509). Es decir que el melodrama en México, como en Francia, surge para hacer frente a un momento histórico de profundos cambios sociopolíticos.

Desde una perspectiva histórica, el crítico, semiólogo y experto en medios masivos Jesús Martín Barbero señala que el melodrama evolucionó del teatro diecimonónico al folletín, después al teatro de carpas en los circos criollos, luego a la radio, al cine y finalmente a la televisión (278). El autor recalca que: "En forma de tango o de bolero, de cine mexicano o de la nota roja, el melodrama trabaja en estas tierras una

veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria ni proyección al futuro que no pasen por el imaginario"(1992 5). Añade además que, al melodramatizarlo todo, se logra contrarrestar la abstracción impuesta por el despojo cultural, producto de la conquista en las Américas (1995 277). Esta alegación es importante para poder entender por qué el melodrama se encuentra tan intrínsecamente relacionado a la cultura popular latinoamericana.

En el cine de Ripstein el melodrama ha estado presente desde los inicios de su carrera. Para el director, "el gusto por el melodrama es ancestral y prácticamente inevitable, es un destino manifiesto nacional" (Cit. en Paranaguá 1997 13). Pero son los guiones de Paz Alicia Garciadiego los que han llevado el cine de Ripstein hacia el melodrama, como leeremos en el capítulo dos de esta tesis.

El melodrama, como recurso de la expresión neobarroca en estos realizadores se intensificó visiblemente durante la década de 1980 hasta finales de 1990, época de crisis social y económica en México. Durante este periodo, la obra de Ripstein y Garciadiego pondrá a la familia al centro de la narrativa. La guionista alega que, "la importancia del núcleo familiar es la que termina haciendo que la película caiga en melodrama" (Cit. en Paranaguá 1996 219). Con los años, la fuerza del melodrama evolucionará hasta caer exclusivamente en la figura de la madre.

En las películas del Cine de Oro mexicano, el personaje de la madre fue interpretado en decenas de películas por la actriz Sara García (1898-1980), considerada "the Mexican cinema's maternal archetype *par excellence*" (Noble 103). La actriz llevaba el cabello blanco y trenzado, lentes redondos y se mostraba siempre como un ser virtuoso

y sacrificado. Las madres en Garcíadiego son su antítesis, pues cumplen con el perfil de la madre castradora. Son mujeres manipuladoras y abusivas que llevan a sus hijos a la locura o a la muerte. Tal es su dominio, que aún la ausencia materna conduce a la total decadencia familiar.

Un ejemplo que ilustra la distorsionada figura de la madre en Ripstein y Garcíadiego es la cinta *La mujer del puerto*, que analizaré en detalle en el capítulo tres. En ella, la madre es prostituta y prostituye a su hija, hay incesto entre dos hermanos que se enamoran y procrean hijos subnormales, y donde la misma madre le practica un aborto a su hija con el gancho de un colgador de ropa, alegando: "No faltaba más...Yo te lo saco, para eso soy tu madre". Estas situaciones extremas e inverosímiles del drama familiar encajan en el aspecto hiperbólico del estilo neobarroco cinematográfico, donde la deconstrucción de los personajes sirve para caricaturizar el discurso patriarcal mexicano.

Otro elemento que cobra notoriedad en el melodrama neobarroco de Ripstein y Garcíadiego es el uso de la música, la cual canaliza e intensifica las emociones aun más que el diálogo. El antropólogo Mark Pedelty explica que el melodrama y el bolero se encuentran intrínsecamente relacionados: "The bolero fits well into the time-honored genre of melodrama, which threads through Mexico's Precortesian ritual complex, colonial Christian drama" (38). Peter Brooks, por su parte, atribuye la influencia de la música en el melodrama al hecho de que en los espectáculos teatrales se alternaban piezas musicales y diálogos (188). Es justamente en la segunda época del director cuando la música se transforma en un elemento central de la narrativa. La banda sonora de cada película es elegida cuidadosamente. Encontramos óperas clásicas, canciones populares,



baladas tristes y boleros nostálgicos (Benet 205). La misma Garcíadiego ha escrito varios boleros para estas películas. La música, pues, forma parte del guion y prepara a la audiencia para lo que verán, como si se tratara de un oráculo radial.

## **Organización de la tesis**

Esta tesis se divide en cuatro capítulos. En cada uno de estos abordo diversos aspectos de la obra del cineasta y la guionista. En el capítulo uno describo los inicios del director. Durante este periodo el estado mexicano está representado en la figura del padre intolerante y la sociedad paternalista. Es un periodo visualmente neobarroco, pesimista y desafiante.

El capítulo dos detalla los logros cinematográficos del cineasta desde 1980 hasta 1990, su inclinación hacia el melodrama familiar desde la colaboración con Paz Alicia Garcíadiego, así como su nexo con la televisión y las telenovelas y el impacto que el contacto con estos medios ha tenido en su filmografía.

El tercer capítulo resume la obra del director durante la última década del siglo veinte. De este periodo resaltan varias cintas por su poder visual, temático y el melodrama trágico. Estaré analizando *La mujer del puerto*, una versión del clásico mexicano de 1933 dirigido por Arcady Boytler. En palabras del director, esta cinta "es absolutamente revolucionaria, rigurosamente inmoral [...] es una película que va en contra de todo, las nociones establecidas de familia, de patria, de religión, de moral, de todo, y eso me satisface mucho" (García Tsao 104).

El cuarto capítulo resume el cine del director durante el siglo XXI. Durante esta última etapa es visible una cinematografía refinada debido al uso de la cámara digital. Analizo su último filme, *La calle de la amargura* (2015), película en blanco y negro, basada en una noticia de la nota roja que muestra en todo su esplendor la estética de la marginalidad.

Estos capítulos apuntan a una revalorización del prolífico corpus cinematográfico de Arturo Ripstein, particularmente durante su periodo más reciente (1985-2015), del cual investigo la fusión del melodrama, género cinematográfico por excelencia, con la estética del cine neobarroco continental y distintos géneros populares como la novela y la nota roja. Partiendo de allí, espero contribuir con nuevos argumentos a la escasa literatura existente sobre Ripstein. Apunto además a dos vertientes críticas: la intersección del melodrama cinematográfico con otros medios y la nueva historiografía del cine neobarroco latinoamericano, elaborada recientemente por Kaup y Schroeder Rodríguez. Para mi análisis de los filmes utilizo la literatura sobre el neobarroco de Severo Sarduy y las teorías sobre melodrama y medios masivos de Peter Brooks, Ana López, Andrea Noble y Jesús Martín Barbero.

## **CAPÍTULO UNO**

### **ANTECEDENTES Y PRIMERA ETAPA CINEMATOGRAFICA (1965-1984)**

La cámara podría ser el equivalente de lo que en literatura es la metáfora. Es unir dos imágenes separadas para crear una tercera.

Arturo Ripstein

Cuando Ripstein dirigió su primera película, *Tiempo de morir* (1965), el Cine de Oro, que durante su periodo más próspero había llegado a ser la segunda industria más importante del país después del petróleo (King 47), se encontraba en su ocaso definitivo.

El cine mexicano, más que un medio de entretenimiento, era importante como expresión de la mexicanidad (Ramírez Berg 5). Esto se manifestó desde los inicios de la industria del cine con la popularidad de comedias rancheras, como, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) y *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes y evolucionó en las numerosas películas de Emilio "El Indio" Fernández y el notable cinematógrafo, Gabriel Figueroa, quienes produjeron cintas destacadas como *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Enamorada* (1944), *Río escondido* (1948), entre muchas otras que propulsaron la fama de diversos actores y actrices a nivel nacional e internacional.

La industria del cine mexicano durante esta época apuntaba a fórmulas que garantizaban el éxito en taquilla, como el sistema de estrellas. Andrea Noble comenta:

"The growing appeal of María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, and Pedro Infante, would make them the Spanish-speaking cinema's first conglomeration of stars, competing with their Hollywood counterparts (15). Así también, fueron favoritos de la audiencia actores cómicos como Germán Valdés "Tin Tan", Mario Moreno "Cantinflas" y Adalberto Martínez "Resortes" (Acevedo-Muñoz 27), quienes continuaron exitosamente sus carreras hasta la década de 1970. Andrea Noble señala que el periodo de esplendor del cine mexicano duró hasta 1955 y tuvo su clímax en 1950, cuando se produjeron 123 películas (15). Pero a fines de los años cincuenta, la crisis del cine mexicano dejó de ser solo económica: "la delataba el tono mismo de un cine cansado, rutinario, vulgar, carente de inventiva e imaginación" (García Riera cit. en Noble 18). Más aún, como afirma el historiador de cine mexicano, Eduardo de la Vega, México ya no contaba con el apoyo tecnológico y financiero de los Estados Unidos (165). Pero mientras en México el cine entraba en un periodo de declive, en el resto de Latinoamérica comenzaba a forjarse el Nuevo Cine Latinoamericano, un movimiento cinematográfico que mostraba interés en el aspecto social del neorrealismo, las poéticas del cine arte y los procesos sociales, especialmente la Revolución cubana de 1959 (Hart 32-33).

La primera etapa del NCLA, conocida como "militante", mostraba una vocación documental y testimonial orientada a la denuncia social (Schroeder Rodríguez 2016 167). Algunos representantes importantes de esta etapa son los argentinos Fernando Birri (*Tire dié* 1958/1960), Fernando Solanas y Octavio Getino (*La hora de los hornos* 1968), los brasileños Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 graus* 1955) y Glauber Rocha (*Barravento* 1961), la venezolana Margot Benacerraf (*Araya* 1959), los cubanos Humberto Solás

(Lucía 1968) y Tomás Gutiérrez Alea (*Memorias del subdesarrollo* 1968), el boliviano Jorge Sanjinés (*Yawar Mallku* 1969) y los chilenos Miguel Littin (*El chacal de Nahueltoro* 1969) y Patricio Guzmán (*La batalla de Chile* 1971). Estos directores fueron precursores en usar el cine para condenar la desigualdad social.

En contraste, el estilo militante no tuvo auge en México, aunque se puede considerar a la película sobre la Revolución mexicana, *Reed, México insurgente* (1971) de Paul Leduc, como única manifestación de esta corriente (Torres 63). En cambio, las corrientes europeas cinematográficas como el neorrealismo italiano (1945-1958) y la *Nouvelle Vague* francesa (1958-1968), influyeron significativamente entre los nuevos cineastas mexicanos. Para 1965, la nueva generación de directores se había propuesto construir un país progresista mediante un cine con temáticas y estilos renovados<sup>3</sup>.

Al respecto, Ripstein comenta en una entrevista con Sergio de la Mora:

La generación a la que pertenezco siempre tuvo la idea de un día llegar a destruir el *statu quo*, de destruir la tradición. México es un país con grandes vacíos en su historia, entonces la tradición tenía que ser reinventada continuamente. Nosotros nos dimos a la tarea de que ciertas películas fueran hechas para destruir nuestra tradición cinematográfica y poder construir una nueva (7).

Pero es innegable que los nuevos directores mexicanos recibieron influencia directa del director español Luis Buñuel (Torres 9). Esta inspiración se manifestó en la

---

<sup>3</sup> A esta generación de directores pertenecen: Paul Leduc (*Reed*, 1970), Alberio Isaac (*El rincón de las vírgenes*, 1972), Felipe Cazals (*Canoa*, 1976), Jaime Humberto Hermosillo (*La pasión según Berenice*, 1976), Jorge Fons (*Los albañiles*, 1976), Miguel Littin (*Actas de Marusia*, 1976), chileno exiliado en México, quienes recibieron la colaboración de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez (Paranaguá 1997 23).

estética sofisticada de las películas y la incorporación de temas sociales en el cine, como la identidad, los retos de la sociedad urbana y tabúes sexuales. También aspiraron a independizarse del control del estado, representado por el Banco Cinematográfico Mexicano, organismo clave en el desarrollo de la industria del cine. En su lugar, establecieron cooperativas financieras para producir sus películas.<sup>4</sup>

Pero a pesar del deseo de autonomía de la nueva ola de realizadores, las políticas gubernamentales siguieron siendo el espejo en que se reflejaba la industria del cine. Durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976), Ripstein realizó un total de 17 producciones, la mayoría documentales educativos para el estado y dos largometrajes. El nexo entre Echeverría y Ripstein se dio por medio de su hermano, Rodolfo Echeverría, actor y director de la Asociación Nacional de Actores Mexicanos, quien además era esposo de la hermana del director, la también actriz, Silvia Ripstein (conocida como Daniela Rosen). García Riera señala que durante la presidencia de Echeverría, "Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria cinematográfica ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas" (Cit. en Noble 20). De hecho, la reestructuración del cine fue total durante su gobierno e incluyó la modernización del aparato técnico y administrativo, así como la fundación de tres productoras estatales: Conacine, Conacite I y Conacite II.<sup>5</sup> Charles Ramírez Berg subraya que con Echeverría, "(t)he film industry responded with a

---

<sup>4</sup> Las más destacadas: Nuevo Cine (de José Miguel García), Cine Independiente (de Cazals y Ripstein), Cine 70 (de Leduc) (Paranaguá 1997 24).

<sup>5</sup> Otro logro importante de este periodo fue el restablecimiento de los premios Ariel, que no se otorgaban desde 1958 (Ramírez Berg 240).

short-lived but impressive second Golden Age -Mexico's Nuevo Cine or New Cinema" (6), pero este auge duraría poco.

Luego del periodo de apoyo a la producción del cine nacional y a su modernización durante el gobierno de Echeverría, el cine mexicano sufrió un duro golpe con la llegada al poder del Presidente José López Portillo (1976-1982) y el agravamiento de la crisis económica durante su gobierno. López Portillo encontraba que el cine que había apoyado Echeverría era elitista e intelectual, y el gobierno, con su discurso populista, decidió reducir el presupuesto estatal destinado al cine. En su lugar, apoyó las iniciativas de pequeñas productoras privadas dedicadas a producir filmes de bajo presupuesto. Durante este sexenio se vio un resurgimiento del cine comercial con las películas de ficheras o sexicomedias, las comedias de La India María y Luis de Alba y rezagos de películas de luchadores (Acevedo-Muñoz 133-4). King resume esta etapa de la siguiente manera: "Cineastes were plucked from a position of poverty in the late sixties, given abundant resources in the early to mid seventies, and then plunged into poverty once again, as the following government reversed all of Echeverría's measures" (138). En conjunto, la presidencia de López Portillo fue un periodo de decadencia que generó un clima de profunda insatisfacción dentro del gremio cinematográfico. Ripstein manifestó este sentimiento en filmes como *El castillo de la pureza* (1972) y *Cadena perpetua* (1978), en las que se evidencia el autoritarismo y la corrupción de las instituciones.

Pero ni las limitaciones de financiamiento ni de distribución pudieron evitar que Ripstein siguiera haciendo cine. Por el contrario, su crecimiento fue evidente durante la

década de 1980 y su consagración como director vendría durante la última parte del siglo veinte. Pero hasta hoy existe desinformación sobre su trayectoria como director activo en un país en crisis. Jeff Menne, de la Universidad de Oklahoma, afirma que Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Jorge Fons se vieron beneficiados por las políticas culturales de la sucesión de sexenios, a lo cual añade: "Overthrowing this generation means refusing the relations of production based in state bureaucracy, a system that tends toward cronyism and a ratification of elitist values" (74). Menne ignora que a partir de 1980, Ripstein se vio obligado a buscar una serie de acuerdos y coproducciones tanto nacionales como internacionales para financiar sus películas. Un ejemplo fue la producción de *Mentiras piadosas*<sup>6</sup>, que involucró a ocho productoras, entre entidades privadas y públicas. Dennis West, de la Universidad de Idaho argumenta al respecto:

Ripstein, after months of crisscrossing the bureaucratic labyrinth of the state film enterprises, had come up empty handed — in spite of being one of Mexico's most prolific directors, in spite of his Ariels (the Oscar equivalent) for the direction of his previous film [*El imperio de la fortuna*], and in spite of his personal conversations about production difficulties with the President of the Republic. The case well illustrates the difficulties of financing quality cinema in the late

---

<sup>6</sup> *Mentiras piadosas* recibió financiamiento de ocho entidades y productores independientes, entre ellas, Conaculta, Centro de Investigación de Estudios Cinematográficos de la U. de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, Producciones Fílmicas Internacionales SA de CV, Kuikali SCL y dos ciudadanos israelíes desconocidos (West 216).



1980s, when the state has deemphasized the active role it played in production a decade earlier (267).<sup>7</sup>

Aunque el mismo director ha comentado en diversas ocasiones que en su tierra no aprecian su cine, no se niega la constancia con que ha construido su legado artístico.

King, por ejemplo, recalca que el director posee "a sustained body of work unmatched in Latin America" (263). Tampoco ha pasado desapercibido para estudiosos e historiadores del cine latinoamericano, como Paulo Antonio Paranaguá, Emilio García Riera o Manuel Pérez Estremera, quienes han publicado libros sobre su cine.

La obra de Ripstein se ha nutrido tanto de la tradición del Cine de Oro mexicano, como de lo revolucionario del Nuevo Cine Latinoamericano de la década de 1960. En estas páginas veremos que estas influencias se transfiguran en un melodrama neobarroco que abarca a un México del pasado, patriarcal y asfixiante, e historias pesimistas a finales del siglo veinte y comienzos del siglo veintiuno, donde el destino trágico es ineludible.

### **De 1965 a 1979**

Arturo Ripstein ha pasado por dos periodos creativos durante su carrera que podrían denominarse: "antes de Paz Alicia Garcíadiego" y "después de ella". Su primera etapa se inicia con su primer largometraje, *Tiempo de morir* (con guion de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes). El filme explora dos temas que hasta hoy siguen siendo sus predilectos: el destino y la fatalidad. Durante este periodo se destacan tres películas que fueron galardonadas con el máximo reconocimiento del cine mexicano, el Premio Ariel, y

---

<sup>7</sup> Finalmente, el estado prohibió la exhibición de *Mentiras piadosas* en cines comerciales, pues dos de los productores de la cinta fueron acusados de peculado (Paranaguá 1997 88).

que atrajeron la atención de la crítica nacional e internacional, *El castillo de la pureza* (1972), *El lugar sin límites* (1977)<sup>8</sup> y *Cadena perpetua* (1978).

Con *El castillo de la pureza*, Ripstein se inicia en el mundo del largometraje. La película se basa en un hecho real, “El caso Macetones” de la Ciudad de México, que salió a la luz en 1959 y que inspiró el libro *La carcajada del gato* (1964), del escritor y periodista mexicano Luis Spota. La novela cuenta la historia de Lázaro, un padre que mantiene encerrada por varias décadas a su esposa y a sus tres hijos, Job, Yuri y Momo<sup>9</sup>, quienes deciden asesinar al padre porque abusa sexualmente de una de sus hijas. En la película, el padre es Gabriel Lima (Claudio Brook<sup>10</sup>), y los hijos son Porvenir (Arturo Beristáin), Utopía (Diana Bracho) y Voluntad (Gladys Bermecho). Lima es vendedor ambulante de veneno para ratas y mantiene a su familia encerrada en una casa colonial para que no se exponga a la maldad del mundo. La familia lleva una dieta vegetariana y no sabe del mundo sino por medio del padre, quien siente temor por la modernidad y tiene obsesión por la limpieza.

La casa de los Lima es un oasis en la ciudad atiborrada de buses y automóviles, donde abundan los escaparates llenos de electrodomésticos, murales llenos de publicidad provocativa y moda que viene de afuera. Eventualmente, y a pesar de todos los intentos del padre por aislar a la familia, Utopía, la hija mayor, se rebela y hace un plan para salir

---

<sup>8</sup> Ripstein no fue premiado como mejor director, pero fue premiada la compañía productora, Conacite 2 (Véase: <http://www.academiamexicanadecine.org.mx>).

<sup>9</sup> En el caso real, el padre tenía seis hijos: Indómita, Libre, Soberano, Triunfador, Bien Vivir y Libre Pensamiento (Bazán 2010).

<sup>10</sup> El actor protagonizó *Simón del desierto* (1965), de Luis Buñuel.

de la casa, pero para esto, deberá denunciar al padre a la policía, que llega una noche para liberar a la familia.

El encierro de la familia es en sí un simulacro de santidad, pues dentro de la casa está gestándose la rebelión y el caos. Se evidencia la doble moral del padre, intolerable y pudoroso en su casa, y fuera de ella devora tacos de carne y visita prostitutas. Ripstein utiliza el espejo, elemento clave del neobarroco, "que centra y resume" (Sarduy 1972 186), como recurso simbólico para señalar el carácter doble de Lima. Cuando lo vemos afeitándose en el baño, el espejo ofrece tres reflejos distintos de su cara, mientras que cuando su esposa Beatriz (Rita Macedo) se maquilla frente al mismo espejo, vemos uno solo. Otro elemento neobarroco que Ripstein utiliza ampliamente durante este periodo es la iluminación. La casa es oscura. Aun en el patio interior no alumbra el sol. En cambio, la lluvia es el único elemento del mundo exterior que entra a la casa. El único momento en la cinta en que sale el sol es cuando la familia abandona la casa, es decir, cuando salen a la luz.

En este filme, Ripstein introduce por primera vez el tema del incesto entre hermanos, que años más tarde abordaría en *La mujer del puerto* y en otros filmes de manera más indirecta. En la novela de Spota y en el caso real hay incesto entre padre e hija, pero Ripstein reemplaza este hecho por la atracción entre los hermanos, Utopía y Porvenir. El incesto no se consuma, pero el padre castiga a los hijos con rigor. Este episodio provoca una crisis interna en el padre, que en el lenguaje cinematográfico se figura en la lluvia incesante, truenos y rayos. Aunque no hay banda sonora en el filme, en los momentos de clímax emocional escuchamos el redoble de los tambores de Calanda,

un guiño explícito a Buñuel. Los tambores estarán igualmente presentes en *El Santo Oficio*, *Principio y fin* y en *La calle de la amargura*.

Además de la "banda sonora", varios elementos de *El castillo de la pureza* se manifiestan en otras películas del director. Vemos que en la ambientación encontraremos espejos de cuerpo entero e interiores poco iluminados colmados de objetos que saturan el espacio. También se repite el nombre del protagonista, Gabriel. En el filme *La ilegal* (1979), Gabriel es el abogado bueno que intenta ayudar a Lucía Méndez para que no sea deportada; en *Principio y fin*, Gabriel es un joven que no puede escapar la tragedia familiar; y en la vida real, Gabriel es el hijo mayor del director. También, en *Profundo carmesí* (1996), la protagonista utiliza un veneno para ratas, como el que fabricaba Gabriel Lima, para envenenar a una de las mujeres que su amante enamora y estafa, solo que dos décadas más tarde, el veneno lleva escrito en la etiqueta RIP, apodo del director, el cual alude a su carácter a veces macabro, cuyas cintas suelen terminar en muerte (Mora 212).

Del mismo periodo aunque menos taquillera, es *El Santo Oficio* (1974), con la cual el director recibe su primera nominación a la Palma de Oro en Cannes (Pérez Estremera 53). Se trata de la única película en la filmografía del director netamente histórica y no ambientada en el siglo XX<sup>11</sup>. La cinta está basada en documentos históricos y fue inspirada en el libro del historiador Seymour Liebman, *Los judíos en México y América Central: Fe, llamas, inquisición* (1971). La cinta describe la persecución y muerte de una familia judía conversa, los Carvajal, quienes junto con otras familias,

---

<sup>11</sup> Para escribir el guion, Ripstein fue asesorado además por un rabino azkenatzi y un fraile dominico (Paranaguá 1997 67).

intentan mantener sus tradiciones y ritos a escondidas de la sociedad, en la capital de Nueva Granada durante el siglo XVI.

Como sucede en *Principio y fin*, la acción de la película se desencadena con la muerte del padre, cuyo hijo, el dominico Fray Gaspar, denuncia a su familia al tribunal de la Inquisición cuando descubre que practican ritos judíos durante el entierro del padre. La traición de Fray Gaspar contra su propia familia nos recuerda también la leyenda de la Malinche (referente constante en la cultura mexicana), quien apoyó a los conquistadores y a cambio de su protección entregó a su pueblo.

Mediante esta adaptación histórica, el director se vale de la alegoría neobarroca para protestar contra el régimen político de México de fines de la década de 1970. Kaup resalta: "neobaroque fragmented allegorical images come to haunt the simulacra of the authoritarian state" (184). En el filme, la figura del poder está representada por la Iglesia que obliga a los ciudadanos a denunciar crímenes contra la fe católica, los cuales son castigados con tortura y en la hoguera. En el contexto histórico de la época en que fue realizado el film, vemos que la cinta evoca el abuso de la policía que culminó con la matanza de los estudiantes de Tlatelolco de 1968, donde una manifestación de oposición política se volvió violenta y propició un conflicto entre la sociedad civil y las fuerzas públicas (Mora 112).

En lo cinematográfico, la cinta muestra el barroco visual en todo su esplendor, vemos interiores en claroscuro donde pequeñas claraboyas apenas permiten iluminar los rostros de los personajes. Las habitaciones están pobladas de pinturas oscuras, crucifijos, muebles y las paredes son aterciopeladas. No faltan las catacumbas rocosas atiborradas

con instrumentos de tortura, junto a cárceles que albergan a los prisioneros de la Inquisición. En el filme no hay banda sonora musical, pero escucharemos de fondo campanas de iglesia y los tambores de Calanda, los cuales añaden una solemnidad macabra. Cabe resaltar también que dentro de su filmografía, este filme se distingue por no caer en lo melodramático, pues los hechos son narrados con precisión documental.

El aparato iconográfico de la religión católica se muestra de manera recurrente en Ripstein. En *El Santo Oficio* aparecen figuras de Cristo; durante la segunda etapa del director, lo iconográfico se incorpora también por su significado popular más que por el valor religioso. Veremos crucifijos colgados en las cabeceras de las camas, cuadros del Sagrado Corazón de Jesús y no falta la imagen de la Virgen de Guadalupe, que trasciende lo religioso para insertarse en el imaginario de la identidad mexicana. Ripstein comenta, "[México] es un país laico, pero los mexicanos somos absolutamente guadalupanos, hasta los judíos somos guadalupanos en México (Doll, n.pag.). Estas imágenes de la Virgen de Guadalupe aparecerán en las paredes de los cuartos de prostitutas, lo cual antagoniza con la representación de la pureza mariana.

El siguiente éxito de Ripstein, *El lugar sin límites* (1977), es una adaptación de la novela homónima del escritor chileno José Donoso, escrita y publicada en México en 1966. La historia narra la tragedia de La Manuela, un travesti que vive con su hija, La japonesita, en el burdel de un pueblo perdido, por donde ya no pasa el tren. El director utiliza el escaso movimiento de la cámara para aludir al mundo estancado que vemos en la cinta (García Riera 189), lo cual se traduce, a su vez, en el odio hacia lo desconocido y la ignorancia proyectada en el otro.

En la trama, Pancho, el macho del pueblo, no reconoce su atracción por La Manuela, aunque se deja seducir por ella. Un día, las cosas se tornan violentas cuando el travesti lo besa en la boca a la vista de todos. Entonces Pancho, animado por su cuñado Octavio, que lo incita con comentarios homófobos, decide vengarse de la vergüenza pública dándole muerte a La Manuela. El filme fue muy polémico para la época, pues rompió todos los moldes del cine mexicano de su época. Por primera vez en la historia del cine mexicano, la homosexualidad fue el tema central de una película; asimismo, el beso entre Pancho y La Manuela fue el primero entre hombres de la pantalla grande en México (García Riera 85). Según Ripstein, su producción fue posible porque la censura había disminuido a raíz del movimiento estudiantil del 68, cuando se peleaba abiertamente por la libertad de expresión (García Riera 93).

El elenco actoral no es arbitrario. Ripstein afirma: "Siempre usaba artistas fetiches. Me gustaba ver a gente haciendo un papel totalmente opuesto al que habían hecho tres mil años antes" (García Riera 92). El personaje de La Manuela es magistralmente interpretado por Roberto Cobo, actor que hiciera de El Jaibo, un joven delincuente que ilustraba las consecuencias de la urbanización en *Los olvidados* (1959), de Luis Buñuel. La Manuela en *El lugar sin límites*, como travesti, representa la ruptura con las estructuras sociales machistas que defendía el patriarcado.

La banda sonora de la cinta está llena de boleros clásicos: "Perfume de gardenias" (1955) de Rafael Hernández Marín, "Cartas marcadas" (1948) del mexicano Chucho Monge, entre otros, que aluden a la pasión y al amor imposible. Es clave el momento de la seducción, en el que La Manuela baila para Pancho y pide música de la zarzuela, "La

leyenda del beso" (1924) de Soutullo y Vert, "porque es más dramática". En el baile y el atuendo excesivo (vestido rojo de vuelos, chal, tacones y accesorios rojos) notamos cómo convergen en este personaje el mimetismo y el artificio del neobarroco descritos por Sarduy, "El travesti no copia: simula, pues no hay forma que imite y magnetice la transformación que decida la metáfora" (1969 43-48). Y es el camuflaje de género del travesti lo que supone un riesgo para la imagen del hombre/macho dentro de la sociedad machista. Podemos afirmar que de toda su carrera cinematográfica, esta es su cinta más melodramática y provocadora.

Un año más tarde, *Cadena perpetua* (1978) vuelve a presentar una sociedad claustrofóbica, encerrada sin escapatoria y sumida en sus propios defectos. La película es de nuevo una adaptación de una novela de Luis Spota, *Lo de antes* (México, 1968), y presenta la historia de Javier Lira, protagonizado por Pedro Armendáriz Jr., hijo del célebre actor del Cine de Oro, Pedro Armendáriz (1912-1963). Durante su primera etapa, Armendáriz Jr. fue uno de los actores predilectos del director<sup>12</sup>. El actor interpretó mayormente papeles duros y violentos durante su carrera, roles antagónicos a los que hiciera su padre, quien representaba al ciudadano ideal en el cine clásico.

En *Cadena perpetua*, Armendáriz Jr. es un exmalandro que luego de cumplir su sentencia por múltiples robos decide salir del círculo vicioso de la vida delictiva. Lira se regenera y encuentra trabajo en un banco como cobrador, se casa y va a ser padre. Pero sus intentos por tener una "vida normal" se ven frustrados cuando se reencuentra con un sargento de la policía con quien había tenido problemas en el pasado. El sargento le roba

---

<sup>12</sup> El actor protagoniza cuatro películas del director durante su primer periodo: *Los recuerdos del porvenir* (1968), *Cadena perpetua* (1978), *La ilegal* (1979) y *Rastro de muerte* (1981).



todo el dinero de las cobranzas que lleva en un maletín y además lo chantajea para no denunciarlo en el banco por robo, con lo cual su historial delictivo saldría a la luz. A Lira no le queda más remedio que volver a robar para poder reponer el dinero del banco y pagar la extorsión del policía.

La cinta es una muestra del neobarroco de la periferia a la que se refería Schroeder Rodríguez, pues representa el paradigma del delincuente en su lucha interna, a la vez que expone la dificultad para lograr un cambio social cuando las mismas autoridades son corruptas. En su entrevista con el crítico brasileño, Paulo Antonio Paranaguá, Ripstein reconoce que *Cadena perpetua* surgió de la necesidad de expresar su inconformidad durante la presidencia de López Portillo: “Yo sin duda me sentía enormemente asfixiado y cuando supe de la novela de Spota, dije: ésta es mi salida, aquí respiro, aquí por lo menos pego gritos. Firmo muy pocas cartas abiertas contra el régimen porque me parecen perfectamente inútiles, pero sí me he preocupado por expresar una especie de ira” (1997 95). El éxito de la película, curiosamente, no aseguró el financiamiento del siguiente proyecto filmico del director, sino que llamó la atención de productores de televisión y agencias de publicidad (Pérez de Estremera 45)<sup>13</sup>. Como veremos en los siguientes capítulos, el éxito del filme le abrió las puertas al director para incursionar en el mundo de las telenovelas.

Durante su primera etapa cinematográfica, Ripstein se establece como uno de los directores más prometedores de México. Su filmografía, aunque variada, es en efecto

---

<sup>13</sup> La cinta permaneció en cartelera por dos semanas y ganó cuatro premios Ariel en 1979, entre ellos, a mejor película y mejor director, también a mejor actor y actriz de reparto (Pérez de Estremera 44).

homogénea en su temática. El cineasta es exponente de la voluntad de cambio que profesaba su generación ante los abusos de poder y la intolerancia del gobierno, el cual, como hemos visto en estas páginas, tuvo influencia directa tanto en el desarrollo como en el crecimiento y eventual declive de la industria cinematográfica en México.

La segunda época del director evidencia, como expondré a continuación, el periodo de cambio y evolución del cine mexicano. Ripstein y Garciadiego, no solo reformulan el melodrama tradicional, sino que contribuyen además a la creación de nuevas representaciones neobarrocas, lo cual convierte al cineasta y a la libretista, en herederos y cuestionadores de la tradición cinematográfica de su país.

## CAPÍTULO DOS RIPSTEIN Y GARCADIIEGO: LA REFORMULACIÓN DEL MELODRAMA (1985-1989)

Es difícil saber dónde empieza y dónde acaba la colaboración entre director y guionista, ya que Garcíadiego escribe en consulta permanente con Ripstein. No hay ejemplo similar ni comparable en cine de una simbiosis tan profunda y enriquecedora como la de estos artistas.

Paulo Antonio Paranaguá

La década de 1980 fue un periodo de turbulencia social y crisis económica para México. El terremoto de septiembre de 1985 no solo dejó un saldo masivo de destrucción y pérdidas humanas, sino que también propició la reestructuración del gobierno del Presidente Miguel de la Madrid (1982-1988), quien redujo considerablemente el presupuesto para las artes (Mora 114). Sin embargo, durante este tiempo es cuando la carrera del director se enriquece con la colaboración de Paz Alicia Garcíadiego (1949), quien desde entonces se convertirá en guionista de todas sus películas y en su compañera de vida. Su trabajo durante el comienzo de su colaboración fue premiado con varios Arieles de oro para las películas *El imperio de la fortuna* (1985)<sup>14</sup> y *Mentiras piadosas* (1988)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> La cinta ganó ocho Arieles, entre ellos: Mejor película, Mejor director, Mejor actriz principal (Blanca Guerra), Mejor actor principal (Ernesto Gómez Cruz), Mejor actor de reparto (Alejandro

Durante esta década, además de sus proyectos filmicos, Ripstein dirigió proyectos para la televisión: seis episodios para una serie auspiciada por el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos INEA y dos telenovelas, Dulce desafío (1988) y Simplemente María (1989). A partir de su incursión en el mundo de las telenovelas y de la colaboración con Paz Alicia Garciadiego, el director elabora un nuevo camino artístico y estético donde se consolida su estilo neobarroco mediante una revaluación de lo marginal en la cultura popular. Este nuevo estilo apunta a la desintegración de los pilares patriarcales que sostuvieron el cine mexicano tradicional: la familia, la religión y la santidad de la mujer.

Martín-Barbero afirma que las telenovelas son una especie de osmosis entre la escritura urbana y las narraciones orales, donde todo se "melodramatiza" (1995 277). La telenovela en México tuvo su origen en el masivo éxito de la radionovela, que luego pasó al cine y finalmente a la televisión: "The soap opera learned from the movies to articulate any subject: national epic with private dramas, displaying erotism under the pretext of condemning incest, and the depolitization of the contradictions of daily life" (1995 279). Hablamos entonces de la telenovela como producto de la evolución del melodrama mexicano, y es justamente aquí donde Paz Alicia Garciadiego encuentra su voz. La guionista cuenta que su vocación por la escritura surgió debido a su afinidad por las radionovelas:

---

Parodi), Mejor actor de cuadro (Ernesto Yáñez), Mejor escenografía (Ana Sánchez y Patrick Pasquier), Mejor edición (Daniel Savage) y Mejor historia original (Juan Rulfo).

<sup>15</sup> Mejor actriz principal (Delia Casanova), Mejor actor principal (Alfonso Echánove), Mejor actriz secundaria (Luisa Huertas) y Mejor cinematografía (Ángel Goded).

*La sombra del caudillo* (1980) me acompañaba en esas, mis horas quietas.<sup>16</sup> Me divertía, me entusiasmaba, y, como ya la había leído, sugería cambios en mi imaginación [...] Una mañana me quedé encerrada en el coche hasta que terminó el capítulo. Adentro de mi Volkswagen llegué a la conclusión de que eso era lo que quería hacer. Por primera vez en mi vida fui cabalmente consciente de que el cine, la tele, las novelas se hacían. [...] Ese día tuve una certeza elemental: yo podía escribir una radionovela como las de Radio Educación, idéntica, incluso mejor (Garciadiego 2013 12).

Finalmente, Garciadiego ingresaría a trabajar en la Secretaría de Educación Pública escribiendo libretos para radio y televisión; allí conoció a Ripstein, quien por ese entonces también se encontraba dirigiendo programas para la televisión (Paranaguá 121).

A diferencia de la experiencia de Garciadiego, el ingreso de Ripstein al mundo de las telenovelas tuvo que ver más con la necesidad económica que con el gusto por este género televisivo. Como comenta en 1998 en su entrevista con el crítico argentino, Jimmy Entraigües, "Antes vivía del cine porque no sabía hacer otra cosa, y no tenía la opción que tuve posteriormente para hacer telenovelas o comerciales [...] A mí no me da vergüenza de ninguna manera ganarme mi pan haciendo mi trabajo, y esa era una opción loable para poder comer" (95). Pero la influencia de la telenovela en Ripstein es evidente. No en vano todos los actores y actrices de sus películas se han iniciado en la telenovela, o

---

<sup>16</sup> Novela escrita en 1929 por el escritor mexicano, Martín Luis Guzmán. La radionovela fue producida por Radio Educación en 1980, en episodios de 20 minutos (Enciclopedia de la Literatura de México, <http://www.elem.mx/obra/datos/200454>).

han hecho carrera en ambos medios; tal es el caso de Ernesto Laguardia, Sylvia Pasquel, Patricia Reyes Espíndola, Lucía Méndez o Blanca Guerra.

Desde su encuentro en 1985, Ripstein y Garcíadiego emprenden una fructífera relación profesional y personal que perdura hasta la actualidad, y que se inicia con la producción de *El imperio de la fortuna* (1985), basada en el cuento “El gallo de oro”<sup>17</sup> (1980), de Juan Rulfo, y luego con *Mentiras piadosas* (1988).

El cuento de Rulfo había sido adaptado en 1964 por el director mexicano, Roberto Gavaldón, quien ambientó la película como una comedia ranchera, con charros, mariachis y mucho colorido.<sup>18</sup> Es decir, esta adaptación del cuento antagoniza con *El imperio de la fortuna* de Ripstein, que tiene un carácter más bien lúgubre, en parte por la ambientación neobarroca y porque comienza y termina con la muerte. En la trama, Dionisio Pinzón (Ernesto Gómez Cruz) es un hombre muy pobre y pregonero del pueblo, que vive con su madre anciana, quien un día amanece muerta. Pero como el hombre no tiene dinero para enterrarla, y la tendera del lugar se niega a prestarle dinero, decide enterrar el cuerpo entre unos matorrales y promete volver con dinero para hacerle un funeral cristiano. Dionisio deja su pueblo y se va a otro más grande, donde divaga por un palenque y asiste a una pelea de gallos. Allí se compadece del gallo perdedor, a quien rescata luego de que el animal saliera casi muerto. El dueño del gallo agonizante es Lorenzo Benavides

---

<sup>17</sup> Escrita entre 1956 y 1958, esta novela corta se publicó como: *El gallo de oro y otros textos para cine*. México: Ediciones Era, 1980. El libro tuvo poca acogida por pensarse que se trataba de un guion cinematográfico y no de una obra literaria (Pérez Estremera 44).

<sup>18</sup> Gavaldón recibió la colaboración de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez en la creación del guion y La caponera fue interpretada por la cantante y actriz, Lucha Villa, quien hiciera el papel de La Japonesa en *El lugar sin límites* (García Riera 132).

(Alejandro Parodi), el hombre más rico del lugar, quien se lo regala aludiendo que solo serviría para que se preparara un caldo.

Dionisio atiende al gallo con devoción hasta que se recupera, lo entrena para que vuelva a pelear y lo hace con mucho éxito, tanto que consigue ahorrar dinero suficiente para enterrar a su madre. Vestido con ropa elegante, botas de cuero y sombrero de charro negros, Dionisio vuelve a su pueblo y decide comprar el ataúd más llamativo que encuentra (de cuero rojo con detalles de plata), para que la ciudad entera vea que su condición económica ha mejorado y que no es más "un muerto de hambre". El hijo entierra los restos de su madre y abandona el pueblo para siempre.

De regreso en su nuevo lugar, Dionisio conquista y se casa con una cantante de ferias llamada Bernarda (Blanca Guerra), apodada La caponera, antigua conquista de Benavides, quien se transforma en su talismán de la buena suerte. Con La caponera a su lado, la suerte le sonríe aún más, ya no solo con los gallos sino también en el póker, tal es así que en una partida contra Benavides, Dionisio le gana la casa y se transforma, de la noche a la mañana, en un hombre rico y respetado en el pueblo. Pero la bonanza económica que traen los gallos y el éxito en el póker antagonizan con la infelicidad de La caponera, quien convertida en fetiche de su esposo y encerrada en un elegante rancho, junto con La Pinzona, la hija de ambos, se entrega a la bebida y canta triste en las esquinas de la casa, añorando volver a cantar en las ferias.

Una noche de lluvia, cansada del encierro, La caponera decide dejar a Dionisio y se va al pueblo a buscar a su antigua banda, pero el líder le recuerda que está vieja y nadie la recuerda, aun cuando desde aquellos escenarios con columnas griegas y llenos de

luces, parecía más una deidad que cantante. La caponera, resignada y sin esperanzas, vuelve a su casa y empieza a beber, vicio que provocará su perdición.

La versión de la cinta de Gavaldón de 1964, resalta la altivez de la actriz y cantante de rancheras, Lucha Villa, cuya canción, "Yo me muero donde quiera", alude a las soldaderas de la Revolución mexicana: "Allá en las trincheras/ Allá donde quieran/ me muero de veras/ por mi pabellón". En Ripstein, en cambio, la música perfila aún más el carácter neobarroco de La caponera, y dos temas musicales en especial, funcionan como eje intertextual: "Nel blu dipinto di blu" y "Las rosas de mis rosales".

"Nel blu dipinto di blu", de Domenico Modugno y Franco Migliacci, mejor conocida como "Volare", posee una leyenda que Ripstein y Garcíadiego seguro conocían. Como Carrera indica, Modugno and Migliacci se inspiraron en el cuadro de Marc Chagall, *Coq rouge dans la nuit* (355).<sup>19</sup> En la pintura aparece un gallo rojo volando sobre el cielo azul sobre las cabezas de un hombre y una mujer, como en la letra de la canción: Volare/ cantare/ blu dipinto di blu/ felice di stare lassù (Volar, cantar, azul pintado de azul, feliz de estar allá arriba (Serra 109 trad. mía).<sup>20</sup> La caponera seduce a Dionisio con esta canción, que además revela su amor por la libertad y en relación a la pintura de Chagall, vemos que La caponera y el gallo tienen destinos similares, pues ambos mueren debido a la ambición de Dionisio.

"Las rosas de mis rosales" que interpreta La caponera fue escrita por Garcíadiego y la escucharemos nuevamente en su última cinta, *La calle de la amargura*, cuando una

---

<sup>19</sup> La canción fue ganadora del Festival de San Remo de 1958 (Serra 108).

<sup>20</sup> Chagall tuvo una breve estadía en México durante 1942, cuando fue invitado a diseñar el escenario para la obra de ballet, *Aleko*, y entre 1944 y 1947, realizó una serie de cuadros en los que aparecía un gallo rojo volando, a menudo sobre un fondo azul cobalto (Safiullina 97).



anciana la tararea antes de morir. La canción dice: "Las rosas de mis rosales/ de los colores del mar/ no las encuentra ninguno/ no las van a destrozar". La letra tiene que ver con el arte del canto que cultiva La caponera, que es su esencia misma. La interpretación musical es sencilla y dista mucho del espectáculo de Villa en la cinta de Gavaldón, pero revela un deseo de rebelión al expresar que 'ninguno' (ningún hombre/Dionisio) puede destrozar/arrebatarle su canto. La mala interpretación de la cantante, el ritmo desgano de la banda formada por hombres mayores tocando el trombón, el bombo y los platillos, le dan a la canción un aire melancólico y profundamente pueblerino.

A medida que Dionisio va enriqueciéndose en el póker y La caponera va reduciéndose al objeto/talismán de Dionisio, la película va volviéndose densa. La estética neobarroca se intensifica, los tonos de la ambientación se oscurecen como metáfora de la relación de pareja que se deteriora. La caponera y Dionisio duermen durante el día y permanecen despiertos en la noche; ella bebiendo y tarareando sus canciones, y él haciendo una fortuna en el juego. Pero una madrugada, la mujer muere alcoholizada, a media luz, sentada en un sofá de terciopelo rojo, con su imagen reflejada en el espejo de cuerpo entero de la esquina de la sala, al mismo tiempo que Dionisio lo pierde todo en el póker, pues la fortuna, como su esposa, lo ha abandonado. En un ataque de rabia y desesperación, el hombre arremete con patadas e insultos contra el cuerpo inerte de la muerta, para finalmente suicidarse con un tiro en la cabeza. La cinta termina con La Pinzona, la hija de La caponera y Pinzón, quien desde un escenario de feria, interpreta espléndidamente "Las rosas de mis rosales." Quienes realizan el acompañamiento musical son jóvenes como ella. Este final ofrece una visión neobarroca del tiempo, su

circularidad y la repetición, como señala Sarduy, pues al asumir el legado de su madre, La Pinzona sugiere la posibilidad de una esperanza y la liberación de un pasado trágico.

D'Lugo acierta cuando afirma que Ripstein intenta reflejar en la cinta el modo en que la ciudad invade el campo con sus artefactos y nuevos estilos de vida. El autor señala, "The trappings of modernity have transformed the folkloric, albeit false, images of traditional Mexican culture into a more universal space of personal disillusionment, fatalism and the postmodern sense of experience" (228). Al comienzo de la cinta, vemos que en la pobreza de la casa de Dionisio y su madre, encontramos un pequeño adorno con luces intermitentes que dice *Merry Christmas*, un objeto que está totalmente fuera de lugar en el ambiente rural mexicano. Es evidente la visión fatalista del director a este respecto, sobre todo por el año de estreno de la cinta, 1985, por el terremoto, la depresión económica y la realidad de la urbe en que el aparente progreso de quienes se desplazaban del campo a la ciudad podía resultar tan efímero como la suerte.

La siguiente película de Ripstein y Garcíadiego es *Mentiras piadosas*, una historia de infidelidades, culpas y arrepentimientos, donde la protagonista abandona su rol de madre y se asume como mujer y amante. Clara Zamudio (Delia Casanova) es una inspectora de la ciudad que visita el local de Israel Ordóñez (Alfonso Echánove), un curandero de barrio quien, junto con su amigo homosexual, apodado Matilde (Ernesto Yáñez), trabaja día y noche para crear una maqueta con muñecos de cera de tamaño real, que representan la historia del imperio azteca, y que planean venderle a una Iglesia

Pentecostal estadounidense, que eventualmente rechaza.<sup>21</sup> A través de la metáfora de la conquista española, vemos que Ripstein alude a la historia de dependencia económica entre México y Estados Unidos. Asimismo, en el filme *La virgen de la lujuria* (2002), dos amigos, Nacho y Gimeno crean, con igual fervor religioso, cuadros vivos que luego fotografían para ilustrar la historia del anarquismo en Europa, y expresar así su rechazo a la dictadura franquista.

En *Mentiras piadosas*, Clara intenta clausurar el local comercial de Israel porque no cumple con los requerimientos sanitarios, pero este ha sobornado al supervisor de la inspectora para que no cierre su negocio. Desde la primera interacción, Clara se siente fuertemente atraída por Israel, quien también es casado y tiene hijos. Ambos se enamoran y deciden dejar sus respectivos hogares y familias para vivir juntos, pero el romance dura poco porque la culpa, los celos y las mentiras van carcomiendo su relación hasta que luego de varios conflictos, peleas y lágrimas se dan cuenta de que lo han perdido todo, incluso el amor por el otro. Clara abandona a Israel para irse con un hombre asiático, haciendo alusión a los fragmentos de la trágica ópera *Madame Butterfly* de Puccini, que escuchamos en los momentos de fricción entre los amantes. Pero Clara no se suicida como la geisha de la ópera, sino que retoma el control de su vida al verse en una relación que no le ofrece nada.

A simple vista, el argumento bien podría ser una telenovela, si no fuera porque hay elementos poco convencionales en la trama y el desenlace. Clara es una mujer

---

<sup>21</sup> El director Guillermo del Toro fue el creador de la maqueta. En su primer largometraje, *Cronos* (1993), del Toro convoca al actor Claudio Brook, quien protagonizara a Gabriel Lima en *El castillo de la pureza*.

independiente que deja una vida estable por su pasión por Israel. Él la seduce, pero es ella quien lo busca. Por otro lado, Israel y su amigo Matilde tienen una relación ambigua. El proyecto de ambos de fabricar el museo llena sus vidas con la misma ilusión y devoción que un proyecto de vida. Este hecho sugiere que Israel tiene tendencias homosexuales o que se aferra al pasado con su amigo de la infancia. Más que una historia de amor o de mentiras, es una historia de luchas personales.

La ambientación neobarroca ayuda a recrear el cuadro emocional de los personajes. Cuando Clara e Israel están juntos, los vemos casi siempre en espacios estrechos y en interiores, nunca en la calle, y parecería que cada uno no hace sino revivir el tedio que propulsó su infidelidad. Finalmente, Clara se separa de Israel. En varios momentos de la cinta, la escuchamos decir que ansía vivir en la playa, donde hay luz (como lo sugiere su mismo nombre), a lo que Israel responde sin interés.

En la cinta es evidente la crisis del macho, agravada por la sociedad donde la mujer se desenvuelve tanto en el hogar como fuera de él. Caryn Connely asevera que el conflicto está en Israel, "who suffers -- to the point of near madness -- from the virgin-whore complex with regards to the women in his life (51). Este complejo divide a la mujer en categorías simplistas y binarias: buena/mala, esposa/amante, santa/pecadora, y esta radicalidad se apoya en ideales paternalistas y religiosos, inexistentes en el cine de Risptein y Garciadiego, donde las mujeres son una fusión de ambos extremos. Por otro lado, vemos otro aspecto de la crisis masculina en el personaje del esposo de Clara,

Ramiro (Fernando Soler Palavicini<sup>22</sup>), quien al contrario de ella, sale a trabajar, confecciona pelucas desde la casa. Es decir, los roles se han invertido -- pero además, las actitudes. Cuando Clara decide abandonar su hogar por vivir con Israel, Ramiro le dice, "¿Vas a dejarnos?", con lo cual él se iguala a los hijos.

Se aprecia el neobarroco en la iluminación de los tonos azules y verdes de pasillos y habitaciones, los cuales proveen de un halo especial a los protagonistas. También como vimos en *El castillo de la pureza*, los espejos evocan la dualidad. Cuando Clara no se decide a dejar a su esposo, la vemos en varios momentos de la película, mirándose en el espejo. En una ocasión, su esposo Ramiro la sorprende y le pone una de sus pelucas y la llama "mi princesita". En la escena siguiente, Clara está esperando a Israel, se para frente a la maqueta de los aztecas que está fabricando y se prueba la peluca de la princesa azteca, con lo cual es clara la alusión a la traición de la Malinche.

Resalta la similitud entre el museo que construyen Israel y Matilde con un altar barroco, decorado en tonos dorados, pilastras rosadas y entablamentos curvos. Kaup señala que el neobarroco cinematográfico se expresa justamente en la yuxtaposición de objetos distintos, "it's a montage of fragments, rather than an organic whole, a work that flaunts its artifice and constructedness" (300). Este *collage* escénico lo vimos también en *El imperio de la fortuna*, cuando La caponera tenía un altar como escenario, pues el sacerdote del pueblo había rentado la iglesia a los organizadores de la feria.

---

<sup>22</sup> Hijo del director, Julián Soler y sobrino del famoso actor del Cine de Oro y de telenovelas, Fernando Soler (1896-1979), quien protagonizara al padre mexicano tradicional en *Cuando los hijos se van* (1941), *Una familia de tantas* (1949), y en la telenovela *El derecho de nacer* (1966).

Un elemento que está presente en este filme y que luego será una constante, es el televisor blanco y negro encendido frente a la mesa familiar, el cual funciona como metáfora de la rutina y el tedio de la relación entre Israel y su esposa, quien le pide que se calle para poder escuchar la telenovela.

*El imperio de la fortuna* y *Mentiras piadosas* son las películas que marcaron la transición hacia un nuevo panorama creativo de estos dos realizadores. En ellas vemos que el melodrama neobarroco se perfila como un género que incorpora elementos del melodrama tradicional, añadiendo el personaje femenino como móvil central de la trama y la música, que es otro de los elementos clave en estos filmes. En el siguiente capítulo, se verá también el modo en que el rol de la mujer va evolucionando hasta convertirse en violento, extremo y totalmente subversivo.

### CAPÍTULO TRES EL MELODRAMA EXTREMO (1990-1999)

No hay una sola película que hayamos hecho que no sea una reelaboración cinéfila. No somos una generación a la que le hayan ocurrido más cosas que estar sentados en una sala cinematográfica. Hemos vivido la vida vicariamente a partir de las imágenes del cine. Somos productos del cine...

*Arturo Ripstein*

La década de 1990 fue muy prolífica para el cineasta y la guionista. Juntos llevaron al cine adaptaciones literarias de dos escritores Nobel: Naguib Mahfuz de Egipto y Gabriel García Márquez de Colombia. Además, adaptarán el filme independiente, *The Honeymoon Killers* (1969); una noticia de la prensa mexicana y un clásico del Cine de Oro. Este fue además un periodo importante para los realizadores, quienes recibieron importantes reconocimientos por su labor artística.<sup>23</sup>

Durante esta etapa, Ripstein sofisticó su cinematografía con el uso de la cámara portátil de 35mm, aunque mantiene el plano secuencia (movimiento en que la cámara realiza una sola toma en primer plano), como su sello característico. Schroeder Rodríguez encuentra que el plano secuencia es inclusivo y conciliador dentro de la estética del cine

---

<sup>23</sup> Entre ellos están: *Principio y fin* y *El coronel no tiene quien le escriba* recibieron nominaciones para la Palma de Oro en Cannes; el tema que Garcíadiego compuso para *La reina de la noche* ganó un Premio Ariel a Mejor Canción; *Profundo carmesí* obtuvo el premio a Mejor película en el Festival de Cine de la Habana; y Ripstein recibió la Beca Guggenheim para las Artes escénicas de Latinoamérica y el Caribe.

neobarroco. A través de este, lo individual y lo colectivo se mezclan con todo, "se convierte entonces, en la manifestación estética de una cosmovisión neobarroca" (2013 149). En el plano secuencia, da la impresión de que la cámara tuviera vida propia, se acerca y se aleja como un ojo flotante en la puesta en escena, lo cual resulta en los filmes de esta etapa.

Este periodo se inicia con *La mujer del puerto* (1991), que analizo a continuación, versión de la película homónima de Arcady Boytler de 1933. Le sigue la exitosa *Principio y fin*, basada en la novela del mismo nombre, del Nobel de Literatura egipcio, Naguib Mahfuz, que muestra la ruina moral de una familia. Cuando a la muerte del padre, la madre deja en claro que solo el hermano menor, Gabriel (Ernesto Laguardia), tiene las mejores posibilidades para sobrevivir y la familia debe reunir dinero para que este estudie leyes. En tal situación, como indica Garciadiego, "La familia se fagocita. Se comen los unos a los otros" (2011)<sup>24</sup>. Pues los designios de la madre provocan resentimiento entre los hermanos y un profundo sentimiento de culpa en Gabriel, quien junto con su hermana, termina suicidándose en el la terraza de un motel.

En *La reina de la noche* (1994), la renombrada actriz de telenovelas, Patricia Reyes Espíndola, (quien ha trabajado con Risptein en doce películas), interpreta a la

---

<sup>24</sup> Comenta Garciadiego: "La familia retratada por Mahfuz me remitía a mi familia paterna, súbitamente empobrecida con la entrada del siglo XX. En la que, al igual que en la novela de Mahfuz, las mujeres tuvieron que sacrificarse en aras del futuro de sus hermanos. Y al igual que la familia de la novela tal sacrificio las convirtió en parias sociales, sin marido, sin hijos, ni reputación, ni destino. Aunque los temas familiares siempre me han sido muy caros, no fue sino hasta *Principio y fin* que me lancé de lleno a ellos. No las parejas, no las madres. La familia en su conjunto: padre, madre, hermanos, hermanas. Lazos que unen, que protegen; lazos que agobian. Le debo a Mahfuz, y los elementos que me dio en su novela, el que me haya permitido hurgar en las familias mexicanas" (2011 n.pag.).



famosa cantante de música ranchera Lucha Reyes (1906-1944) en pleno auge y eventual decadencia. Paranaguá resalta la brillante puesta en escena por "el dominio de sus opciones estilísticas, capaces de transformar un melodrama nocturno en sinónimo de modernidad" (1997 253). Fue una cinta controversial por tratarse de una cantante emblemática de la canción mexicana, a quien Ripstein y Garciadiego desarman totalmente para mostrar su lado más vulnerable, su alcoholismo, su depresión, su bisexualidad y su inminente suicidio con "Un bel di", de la ópera *Madame Butterfly* de fondo, que separa la independencia de Clara en *Mentiras piadosas* (donde también escuchamos esta ópera), para mostrar la derrota del amor, pues como en Puccini, Lucha Reyes se suicida por amor y traición.

*Profundo carmesí* (1996) adapta el filme estadounidense independiente de Leonard Kastle, *The Honeymoon Killers*, sobre el caso de una pareja de estafadores y asesinos ocurrido en Estados Unidos en 1940.<sup>25</sup> Garciadiego pone su sello característico al hacer que Coral Fabre (Regina Orozco<sup>26</sup>), la enfermera obesa que protagoniza la historia, sea una romántica aficionada a los folletines, y se enamore perdidamente de Nicolás Estrella, porque le recuerda al actor de Hollywood, Charles Boyler. Coral abandona a sus dos hijos en un orfanato para seguir a su amor, y junto a él cometerá horribles crímenes estafando a viudas a quienes terminan asesinando por celos. Una

---

<sup>25</sup> Cuenta Ripstein: "Con Paz vimos a una pareja de la vida real que eran parecidísimos a los personajes, fotográficamente hablando. Ellos eran muy peculiares: una enfermera gorda, gorda, gorda con una cara de mala persona; y un español demencial y calvo, que le parecía monstruoso estar calvo. Hicimos la transposición a México y dije hay una película que hizo Leonard Kastle, pero es una película ya olvidada, nadie se acuerda de ella. Entonces, procedimos a hacer la película. Y nos gustó muchísimo trasponer esa película a México" (Cit. en Doll, n.pag.).

<sup>26</sup> Regina Orozco (1964) es actriz y cantante de ópera.

particularidad de la cinta es que se insinúa el incesto entre Coral y Nicolás, pues pretenden ser hermanos. En varias instancias, la cinta combina el horror con el humor negro, pero prevalece el melodrama trágico.

*El evangelio de las maravillas* (1998) está basada en un reportaje de prensa sobre una secta católica de un sector rural de Michoacán, llamada La Nueva Jerusalén, que espera la llegada de Jesucristo en el año 2000. Ripstein explora, como en *El castillo de la pureza*, una comunidad cerrada, dirigida por dos ancianos, interpretados por la renombrada actriz mexicana del Cine de Oro, Katy Jurado (*Nosotros los pobres* 1947, *El sol sale para todos* 1950) y el actor español Paco Rabal (*Nazarín* 1958, *Viridiana* 1961, *Belle de jour* 1965). Los ancianos deben enfrentarse a la influencia del mundo exterior llega a vivir a la comunidad una joven llamada Tomasa, quien consigue invertir las relaciones de poder del lugar, pero no sin que esto genere violencia y caos.

La década concluye con la adaptación del cuento de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), donde apreciamos que la monotonía asfixiante de un pueblo perdido de la costa colombiana se traslada al puerto mexicano de Veracruz, donde la lluvia no cesa. La mise-en-scène ofrece interiores iluminados por una gama de tonos ocres, penumbra y numerosos espejos gastados por la humedad, en un ambiente general de miseria. Garcíadiego, para quien no hay filme sin madre, decide darle nombre a la esposa del coronel, Lola (interpretada por la actriz española, Marisa Paredes). Además, le inventa una novia, Julia (Salma Hayek), al hijo muerto, para añadir una

historia de venganza amorosa, pero la cinta no se despoja de su aura nostálgica. Dentro de su filmografía, este filme se distingue por la ausencia de violencia.<sup>27</sup>

Comparada con la década anterior, (excepto por *El coronel no tiene quien le escriba*), todos los melodramas de este periodo son extremos y revolucionarios y reflejan la violencia de estos tiempos. Ripstein comenta: "A partir de este siglo atroz donde hubo crímenes y holocaustos, el melodrama es muy descarnado" (Cit. en Doll, n.pag.). Como se indica en el siguiente análisis de *La mujer del puerto*, los guiones de Garciadiego se vuelven desesperanzados y en ellos abundan la sangre y los suicidios.

## **La mujer del puerto**

En 1991, Ripstein y Garciadiego llevaron al cine *La mujer del puerto*, una nueva versión del clásico del Cine de Oro, que Arcady Boytler dirigiera en 1933, en una adaptación del cuento de Guy de Maupassant, "El puerto" (1889)<sup>28</sup>. En el clásico, Andrea de Palma (1903-1987) interpreta a la joven Rosario, quien al morir su padre y viéndose engañada por el hombre que ama, abandona su pueblo y viaja al puerto de Veracruz donde se prostituye. Años más tarde, un revés del destino hace que se sienta atraída por Alberto (Domingo Soler 1901-1961), un cliente del burdel. A la mañana siguiente, cuando ambos hablan de sus vidas, Rosario se da cuenta de que Alberto es el hermano a

---

<sup>27</sup> Garciadiego señala: "Es la única película nuestra que se puede pasar en un avión, porque es para todo público, y la única que le puedo prestar a mi mamá para que se la enseñe a sus amigas y que no le retiren la palabra. Cuando leí el libro pensé en una adaptación y dije que la gran virtud de *El coronel* era su trama tan sencilla. En este caso, mi reto era preservarla (2008, n.pag.).

<sup>28</sup> En 1959, otro director, Emilio Gómez Muriel, realizó una versión de *La mujer del puerto*, protagonizada por María Antonieta Pons y Víctor Junco.

quien no ha visto desde niña, sale corriendo de la habitación y se arroja al mar. Alberto va tras ella, pero la encuentra flotando inmóvil junto al muelle. La cinta termina con él, llorando sobre el chal negro que llevaba su hermana.

Andrea Noble reconoce en el filme de Boytler un intento por articular temas de resonancia internacional, una especie de "cosmopolitan nationalism" (32) que se evidencia en la sofisticación cinematográfica, escenarios urbanos, el vestuario fastuoso y una puesta en escena elaborada. En Boytler se revela un México moderno y cosmopolita, y en este contexto, el incesto accidental, evoca la confusión y el desorden de la ciudad, en el que, no solo la gente se desorienta, sino que incluso la familia, eje de la nación, se pierde y se confunde en la muchedumbre.

Desde una perspectiva historiográfica, es notoria la repetida alusión al incesto en el cine mexicano, especialmente durante el comienzo de la década de 1990. Varios filmes y telenovelas abordaron el tema, algunos incluso tomaron como referencia el filme de Boytler, como *La diosa del puerto* (Luis Quintanilla 1990), *La mujer de Benjamín* (Carlos Carrera 1991), *Ángel de fuego* (Dana Rotberg 1991) y la telenovela *Ramona* (1992). En Ripstein, también es un tema recurrente en cintas como, *Principio y fin*, *La reina de la noche* y *Profundo carmesí*. Andrea Noble entiende la adherencia al tema como: "a device to narrate a story about the development of the Mexican cinema in the context of historically contingent discourses of cultural modernity" (27). Sin embargo, más que el tema en sí, es el tratamiento del mismo el que dialoga con las narrativas sobre la modernidad. Por ejemplo, desde el estreno de la película de Boytler, hace más de

ochenta años, la única versión mexicana en que el incesto no es condenado, donde no hay culpa ni suicidios, es en *La mujer del puerto* de Ripstein y Garciadiego.

En Ripstein, la historia se enfoca en la complicada relación familiar, cuyo motor es el amor filial hiperbólico. La idea fue de Garciadiego, como cuenta el director: "Hablé con Paz y su reflexión fue que en 1991 no era tan alarmante hacer una película sobre el incesto, porque el incesto ocurre en México en la vida ordinaria, y aunque no es normal y es un tabú dentro de cualquier sociedad, ocurre" (Ripstein cit. en García Riera 135). Lo subversivo de este melodrama neobarroco radica en que la película tenga final feliz. La pareja procrea hijos y hace del burdel su hogar, allí viven armoniosamente con la aprobación de la madre, su amante y los clientes del local. Esto antagoniza con *El lugar sin límites*, en que la familia habitaba en un prostíbulo, pero se trataba de una familia desintegrada. Asimismo, el desenlace de la cinta exponía la prevalencia del machismo y la homofobia en la sociedad mexicana de fines de 1970.

En la versión de 1991, la relación entre hermanos se convierte en un triángulo por la presencia de la madre, a quien Garciadiego convierte en protagonista de la historia, mientras que en Boytler, la madre está ausente y la muerte del padre provoca la ruina de Rosario. Garciadiego, sin embargo, no adapta la historia de manera lineal como vimos en el filme original, sino que fragmenta la historia en forma de tríptico, lo cual apela a la intertextualidad con la versión de Boytler. Este recurso neobarroco, ya señalado por Sarduy (1972 179), permite que el filme construya un tiempo discontinuo y fragmentado que cuestiona los predecibles discursos paternalistas del cine clásico mexicano.

Cada episodio en Ripstein, se abre con un título distinto: El Marro, Perla y Tomasa, y en cada uno, se narra la misma historia, pero desde distintos puntos de vista. La guionista señala: "La única forma posible de contar esta historia de incesto en 1991, no como acto sexual, sino como amoroso, era con la estructura (narrativa) como instrumento de la memoria" (Garciadiego Cit. en Pérez Estremera 195). Y es que, aunque cada episodio contradice al otro, los detalles de cada uno añaden verosimilitud a la versión final, que se narra desde el punto de vista de la madre, pues solo ella posee la versión completa de la historia.

En la trama, Tomasa (Patricia Reyes Espíndola) es la madre víctima de su marido borracho y abusador. Cuando Tomasa encuentra al hombre totalmente borracho, desvistiendo a la bebé, lo expulsa de la casa y le da órdenes estrictas a su hijo mayor, quien tiene doce años, que no le permita al padre la entrada a casa. La primera alusión directa al tema del incesto se produce aquí y vemos que para Tomasa es inaceptable. Cuando Tomasa vuelve a encontrar al hombre, tienen una pelea violenta y llama al hijo a gritos para que mate al padre. El niño, entre lágrimas, agarra un martillo, golpea en la cabeza al padre y éste cae al suelo ensangrentado. Luego Tomasa le dice al hijo, colérica: "No te quedes parado allí como lelo, ¿no ves que mataste a tu padre? ¡Lárgate! La policía va a venir a agarrarte". Pero luego, más calmada, llorando, le da dinero, lo abraza y se lamenta.

Tomasa va a la policía con Perla en brazos, la niña lleva un inusual trajecito blanco con alas de ángel, pues es el día de su bautizo. La mujer denuncia que su hijo ha matado a su marido, "cosas de hombres", le dice al sargento que la atiende. Ese mismo

día en la comisaría, Tomasa encuentra a Carmelo (Alejandro Parodi), un músico de iglesia a quien había visto dirigiendo el coro de la iglesia, quien en la ausencia del padre, será la figura paterna en la vida de Perla. Días después, Tomasa, viuda y sin casa, busca la protección de Eneas (Ernesto Yáñez), un proxeneta que maneja un burdel al pie del puerto. A cambio de su ayuda, ella le promete a Perla (de apenas dos años de edad) como prostituta "cuando esté en edad para trabajar". Años más tarde, vemos a Perla como la estrella del burdel "El Eneas", adonde llegará El Marro (Damián Alcázar), su hermano.

La acción sucede en los arrabales del puerto. Casi todo el rodaje se da en interiores, salvo por algunas escenas nocturnas en la calle y en medio de la lluvia; estamos ante una urbanidad en decadencia, donde se ha extinguido la utopía del progreso tan añorada por la nación. Para nada está presente el aire sofisticado que envuelve a la película de Boytler, donde Rosario vestía un traje largo negro de encajes (totalmente inapropiados para el calor de la costa veracruzana), lo cual aludía a un México a la par con las grandes urbes del mundo. El aire de mujer fatal de Rosario (a lo Marlene Dietrich), sobre todo en aquella emblemática pose en que sostiene un cigarrillo con la mirada perdida, mientras el humo le nubla el rostro, contrasta con el personaje de Perla (Evangelina Sosa), quien aparece siempre desaliñada y en bata, y no fuma. En contraste, quien fuma es la madre.

La película de Ripstein se inicia con imágenes de archivo en blanco y negro, de barcos arribando a un muelle. Como música de fondo escuchamos a Marlene Dietrich cantando, "Wenn die Soldaten", alusión directa a Rosario en Boytler. A lo largo de la cinta, el director utiliza la música para dialogar con la cultura popular mexicana a través

del bolero "Vendo placer" del compositor mexicano, Manuel Esperón (1911-2011).

Pedely señala que a mediados del siglo XX, el bolero "matched the era and the people, providing not only a nostalgic catharsis for paradise lost, but a way to go forward as well" (34)<sup>29</sup>. "Vendo placer" como tema común en ambos filmes evidencia la intertextualidad y la metaficción presente en el cine neobarroco, pues el bolero en el filme de Ripstein facilita varias lecturas del melodrama tradicional de Boytler.

En Boytler oímos el bolero mientras Rosario le pide un cigarrillo a un hombre, lanza una bocanada profunda, y recuerda con pesar sus inicios en el burdel. En un montaje vemos los rostros de una serie de hombres que pasan por el burdel, pero luego solo vemos sus zapatos. Sesenta años después, este bolero es todo un clásico de la música popular urbana. Lo escuchamos cuando El Marro entra al burdel, y como si la canción lo llamara, encuentra a Perla. Carmelo canta la canción mientras Perla le realiza una felación a El Marro detrás de la cortina blanca que cubre el escenario, donde solo vemos las siluetas de los involucrados. La interpretación es breve y apenas llega al cuarto verso, pues El Marro, quien está enfermo, se desmaya y provoca la caída de la cortina y el final del espectáculo. El manejo de Ripstein de esta secuencia despoja a la escena de todo halo de erotismo. Este impulso neobarroco desplaza la evocación nostálgica del tema musical para instaurar la desestabilización del romanticismo.

Volvemos a oír el tema en la escena final de la película, cuando el incesto entre los hermanos se ha consumado y es aceptado por la madre. Perla aparece embarazada y

---

<sup>29</sup> Según los créditos al final de la película de Boytler, "Vendo placer" es interpretado por su esposa, Linda Boytler, quien posee un registro entre mezzosoprano y alto que le da al bolero un aire sobrio.



trabajando con El Marro en el burdel.<sup>30</sup> El plano secuencia se inicia con Carmelo en el piano y luego la cámara se va desplazando con lentitud hacia un lado de la pantalla, en un alejamiento que muestra a Tomasa a contraluz, vestida con un sencillo vestido blanco y apoyada contra un poste. La cámara realiza un acercamiento, y vemos el rostro de Tomasa encendiendo un cigarrillo, dando una bocanada y sonriendo con satisfacción, haciendo eco de la emblemática pose de Andrea de Palma.

Entre la versión de Boytler y Ripstein abundan las diferencias que muestran ambos filmes como alegorías de sus respectivas épocas. Andrea Noble afirma que aunque Boytler resalta los cambios de la modernidad y la aparente transgresión del orden de la civilización, "it simultaneously recuperates it through the punishment of death" (43). Es decir que el clásico refuerza el mito del progreso y la narrativa sobre la civilización de la nación paternalista. En Ripstein, por el contrario, la sociedad mexicana a finales del siglo veinte es una nación huérfana. El filme se entiende como una tragedia de fin de siglo. Atrás ha quedado el estado patriarcal, feudal y benefactor. Los hijos de la patria han sido lanzados a su suerte. La subversión del discurso del pasado subraya que, sesenta años después, las nuevas narrativas de progreso siguen siendo una paradoja.

---

<sup>30</sup> El burdel se llama ahora, "El Carmelo", pues la familia (la madre, el marido impotente, los hermanos y sus hijos nacidos con síndrome de Down) ha abierto su propio negocio.

## CAPÍTULO CUATRO LA CONSOLIDACIÓN DEL MELODRAMA NEOBARROCO (2000-2015)

Ser original, en su sentido etimológico más riguroso, es volver a los orígenes.

*Arturo Ripstein*

Desde el año 2000 hasta 2015, Arturo Ripstein ha dirigido seis largometrajes. A este periodo pertenece el filme *Así es la vida*<sup>31</sup> (2000), adaptación de la tragedia Medea, de Séneca, en que Julia (Aracelia Ramírez), al verse traicionada y abandonada por su marido infiel, Nicolás (Luis Felipe Tovar), decide vengarse de este, matando a sus hijos en una vecindad pobre. En el filme, el coro griego de la tragedia original es remplazado por un trío de boleros que aparece cantando durante toda la cinta en un televisor blanco y negro que siempre está encendido. Esta es una clara alusión a la omnipresencia de los medios masivos en los hogares mexicanos. Le sigue *La perdición de los hombres* (2000), título que hace rememora la canción ranchera de Miguel Aceves Mejía, "Los laureles", que dice: "La perdición de los hombres/ son las malditas mujeres".<sup>32</sup>

Su siguiente película es *La virgen de la lujuria* (2002), basada en el cuento "La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco" (1960), del escritor español Max

---

<sup>31</sup> La película obtuvo A Certain Regard en el Festival de Cannes del año 2000.

<sup>32</sup> Película ganadora de la Concha de Oro en el XLVIII Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Esta es la primera película realizada en formato digital en México (Urrutia 61).

Aub (1903-1972), sobre un grupo de españoles exiliados en México en 1940 que planean asesinar al dictador Francisco Franco, desde un bar del centro de México, donde un mesero, apodado El Mikado<sup>33</sup> (Luis Felipe Tovar), se enamora perdidamente de Lola (Ariadna Gil), una prostituta española adicta al opio, quien a su vez está obsesionada con un luchador enmascarado, apodado Gardenia.

*El carnaval de Sodoma* (2006), basada en la novela homónima escrita en 2002, por el escritor dominicano, Pedro Antonio Valdez, está ambientada en un burdel de mala muerte, el Royal Palace, visitado por poetas, revolucionarios sin revolución, prostitutas que traen mala suerte y hasta un cura con instinto redentor, que intenta que cierren el lugar por encontrarse justamente frente a su iglesia. A este universo de personajes frustrados llega un travesti, la princesa de Jade, quien con aires místicos, altera el equilibrio del lugar, del mismo modo en que Tomasa lo hiciera en *El evangelio de las maravillas* (1997).

En *Las razones del corazón* (2011), inspirada en la novela *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert, Emilia (Aracelia Ramírez), es una mujer casada obsesionada con un joven músico y vecino que la estafa y la deja endeudada. También su marido la deja y se lleva a sus hijos, por lo cual su única salida es el suicidio. La película en blanco y negro provoca un efecto macabro, pues todo transcurre dentro de un claustrofóbico edificio de departamentos en el centro de la ciudad. Además de su última cinta, *La calle de la amargura*, que se analiza a continuación, Ripstein dirige también tres documentales para la televisión y un cortometraje.

---

<sup>33</sup> Evocando la ópera cómica de 1885 de Sullivan y Gilbert.

## La calle de la amargura

El 1 de julio de 2009, el diario *El Universal* de Ciudad de México, reportaba un caso tan trágico como inverosímil: "Los pequeños luchadores profesionales, Espectrito Jr. y La Parkita, fueron encontrados muertos en un hotel del centro histórico de la ciudad, al parecer, intoxicados por dos sexoservidoras que podrían ser parte de la banda Las goteras ("Hallan muertos a El Espectrito Jr. y La Perkita en un hotel", 2009, n.pag.). Solo la presentación de tales hechos parecería haber salido de un guion cinematográfico.

El caso de la nota roja se convirtió en *La calle de la amargura*, última producción de Ripstein y Garciadiego hasta la fecha. Se trata de una película en blanco y negro, pues como alega su creador, "El color debilita, ya lo dijo Picasso" (Cit. en Paranaguá 1997 179). En ella, encontramos homenajes a una serie de íconos del cine y la cultura popular mexicana, como Dolores del Río, Luis Buñuel y El Santo. Estas alusiones proveen un constante diálogo con el pasado, que subraya la trascendencia del cine mexicano durante su época de oro.

Garciadiego cuenta en una entrevista con la revista digital *Encuadres* que muchas cosas la inspiraron a escribir el guion cinematográfico. Le llamó la atención cuando leía la noticia en los diarios, que se enfatizara que los luchadores habían nacido y muerto en una misma cama, detalle que mantuvo en el guion y al cual le añadió, como es su costumbre, una madre sobreprotectora y dominante, y dos prostitutas víctimas de sus miserables circunstancias. La guionista explica:

Vi a la mamá y era una mamá muy histriónica y muy histérica y muy protagónica, y pensé que era una magnífica oportunidad para hablar de las madres

del mundo del espectáculo, pero cuando empecé a trabajar, me di cuenta que las prostitutas no salieron en las noticias sino cuando las agarraron. Y me intrigaron más ellas, porque claramente no querían asesinar y se les pasó la mano. A partir de ellas, me imaginé todo como puro destino y fatalidad ("La calle de la amargura de Arturo Ripstein (Presentada por Cine Tonalá)", 2017, 8:21).

Como en varios de sus guiones anteriores, Garcíadiego se enfoca en los personajes femeninos. Las víctimas mortales de la historia, los enanos luchadores, La muerte chiquita (Juan Francisco Ingurra García) y Akita (Guillermo López), terminan siendo circunstanciales en la cinta. Su madre, (Sylvia Pasquel<sup>34</sup>), en cambio, es una mujer controladora, es su representante artística y administra su dinero. Ella ejerce tal dominio sobre sus hijos, que ellos no hacen nada sin pedir su consentimiento. Este control se extiende a sus respectivas esposas, quienes reciben de la madre una mensualidad para los gastos de sus hogares.

Los enanos jamás se quitan sus máscaras, ni en la intimidad de sus casas. Al comienzo de la película, uno de ellos se enfurece porque mientras está frente al espejo poniéndose el antifaz, su esposa pretende estar dormida para curiosear, y él, que lo ha notado, se enfurece y le recuerda que siguiendo la tradición de El Santo, es de mala suerte verle el rostro a un luchador.<sup>35</sup> Desde los años treinta, los luchadores mexicanos han llevado máscara, pero cuando en 1984, El Santo se sacó la suya en televisión y días

---

<sup>34</sup> Hija de la actriz Silvia Pinal.

<sup>35</sup> Rodolfo Guzmán Huerta (1917-1984). Célebre luchador mexicano que se mantuvo activo entre 1940 y 1970.

después murió, el mito se fortaleció (Levi 65). La cinta rememora este episodio de la leyenda, pues sabemos que los enanos morirán esa misma noche.

En más de un sentido, la lucha libre mexicana es paralela al melodrama. En las luchas todo es teatralizado, las caídas y hasta la rabia de los personajes. Esto hace eco del ensayo, "The World of Wrestling"<sup>36</sup> (1957), del filósofo Roland Barthes, en que afirma (refiriéndose al espectáculo de las luchas parisinas), "The public is uninterested in whether or not it is rigged because it abandons itself to the primary virtue of the spectacle (15). Las luchas mexicanas son en sí una parodia de las luchas reales. En estos espectáculos es frecuente el enfrentamiento de los buenos (técnicos), contra los malos (rudos). La autora Heather Levi señala, "the appeal of lucha libre comes from the symbolic play of moral and political ambiguity" (63). El simbolismo tiene que ver con el hecho de que se conoce como 'técnicos' a los tecnócratas del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y 'rudos', a los sujetos que no acatan la ley. Los luchadores 'malos' o rudos, utilizan métodos ilegales para ganar la pelea, como sobornar a la autoridad, en este caso, el árbitro del encuentro (Levi 8). En estas representaciones es importante recalcar que el bien no siempre triunfa sobre el mal, lo cual contribuye al realismo del espectáculo. En la cinta de Ripstein, se parodia la lucha entre los luchadores de tamaño normal, La muerte y AK-47, que es un rifle, y entre los enanos, La muerte chiquita y Akita, lo cual hace clara alusión a la violencia en México de las últimas décadas

---

<sup>36</sup> Barthes, Roland. "The World of Wrestling" (1957) en *Mythologies*, New York: Hill and Wang, 1972. 15-25.

relacionada al narcotráfico; se trata de un enfrentamiento donde la muerte ya está pronosticada.<sup>37</sup>

La máscara es esencial para añadir dramatismo en la lucha libre. Martín-Barbero afirma que el conflicto del melodrama se expresa en "the unawareness of identities, the struggle against bewitching spells and false appearances, trying to cut through all that hides and disguises" (1993, 225). La máscara en las luchas ofrece la posibilidad del reconocimiento y la revelación, elementos propios del género melodramático. A su vez, la máscara como recurso neobarroco contribuye al ocultamiento de la identidad. Vemos como una vez más, el melodrama converge con el neobarroco en Ripstein y Garcíadiego, en esta ocasión, para representar aspectos de la cultura popular mexicana.

Entre las diversas situaciones inverosímiles de este melodrama neobarroco, resalta el abuso de una de las prostitutas, Adela (Patricia Reyes Espíndola), contra una anciana harapienta con quien vive, pero que no es su madre, aunque se refiere a ella como "la vieja." La prostituta la utiliza para salir a pedir limosna en las calles. La anciana está paralizada y no parece estar mentalmente sana. La mujer llama a un par de muchachos del edificio para que le ayuden a bajar a la mujer a la calle. Después les ofrece que la acompañen y empujen un carrito de madera, que hará las veces de silla de ruedas, a cambio de unas monedas. La prostituta, por su parte, aprovecha la confusión de los transeúntes para robar algunas billeteras. Adela amarra a la anciana con soga. "Es su cinturón de seguridad", afirma cuando una vecina la ve y amenaza con denunciarla con las organizaciones de derechos humanos, discurso vacío que repite en más de una

---

<sup>37</sup> Ver: <http://modernfirearms.net/assault/rus/ak-akm-e.html>.

ocasión. Adela reacciona despreocupada y responde, "pero si ella mera me enseñó el oficio", como si se tratara de una deuda del pasado.

Un dato curioso del filme es la similitud entre el carrito de madera de la anciana y el del hombre lisiado que asaltan El Jaibo y su pandilla, en la famosa película de Luis Buñuel, *Los olvidados*. En Buñuel, los jóvenes le roban los cigarrillos al hombre, le quitan la chaqueta y lo levantan, tapándole la boca para que nadie escuche sus gritos. Al final, patean el carrito calle abajo y el lisiado queda abandonado, sentado en la acera. En Ripstein, la anciana también es levantada y llevada por los jóvenes entre quejidos. Ambos directores usan un *travelling* (en que la cámara se coloca sobre una plataforma rodante, y sigue a los personajes). En Buñuel, la cámara filma ascendentemente, vemos a El Jaibo de espaldas, bajando la calle en el carrito. En Ripstein, en cambio, la perspectiva es descendente, lo cual permite ver a la anciana de frente. En su cara se dibuja un gesto desesperado, mientras niega moviendo la cabeza. El carrito va cuesta abajo y el desesperante descenso se convierte en eco de las palabras del director: "El melodrama solía ser una espiral hacia arriba, hacia la dicha y la solución de los problemas. En nuestro caso es absolutamente lo contrario, es una espiral hacia abajo, hacia las puertas del infierno" (Ripstein cit. en Giralt, n.pag.).

La alusión al pasado que vimos con respecto al filme de Buñuel se manifiesta asimismo en la banda sonora de la cinta, integrada por tan solo dos temas musicales: "Las rosas de mis rosales", de Garcíadiego (que como ya se mencionó, fue compuesta en 1985 para *El imperio de la fortuna*) y "México", del cantante español, Luis Mariano (1914-1970). Así también, y como en películas anteriores, se escucha el redoble de los tambores



de Calanda, que en este caso, se mezclan con el sonido de los cuerpos de los enanos rebotando sobre el cuadrilátero durante las luchas, como presagios de la muerte.

El tema compuesto por Garciadiego ofrece una referencia intertextual con el primer filme que el director y la guionista hicieron juntos en 1985. La Pinzona, la joven hija de Dionisio y La caponera, canta "Las rosas de mis rosales" al final de la película, lo cual propone una hipótesis de continuidad y renovación. Por el contrario, en el filme de 2015, cuando la anciana harapienta canta, apenas murmura la canción antes de cerrar los ojos y morir. No quedan expectativas ni optimismo.

"México" del cantante español, Luis Mariano (1914-1970), por otra parte, con su tono festivo y evocativo de la belleza del país, ironiza la Época de oro del cine mexicano, en que se exaltaba la belleza (exotizada) de los paisajes. La canción dice: Como México no hay dos/; Donde hay valor, hay fe en la vida y el honor/. Una canción guadalupana/; va por Jalisco y Veracruz/. Para una virgen mexicana que hizo trono en la mañana/, de tu risa y de tu luz/. México, México/ benditas tus mujeres/. Bendita la canción que al mundo le entregó tu corazón/. México, México/, entre las flores eres/ la feria de la flor/, la feria de la flor para el amor (Mariano 1951).

Este tema se transforma en una estrategia neobarroca, pues la letra de la canción discrepa dramáticamente con el cuadro de marginalidad y miseria que ofrece la cinta. De este modo, la música parodia el cine del pasado. No solo vemos que esta selección musical cuestiona la búsqueda de identidad nacional en la gran pantalla, sino que la recontextualiza desde lo marginal.

El filme es una historia de supervivencia en la urbe. Los abusados abusan, pues cada personaje tiene su propia carga de miserias. En el caso de las prostitutas, Adela y Dora (Nora Velázquez), la edad se ha convertido en un obstáculo para subsistir en su oficio. Ambas han perdido su espacio en la calle.<sup>38</sup> Adela vive en un pequeño cuarto, con una anciana harapienta a quien usa para salir a pedir limosna. Dora, por su parte, vive en el mismo edificio con su hija adolescente y un hombre que es su pareja, pero que resulta ser homosexual y travesti, es decir, el macho solo aparenta serlo. Un día, Dora lo descubre robándole un vestido y preparándose para salir a buscar hombres en los baños compartidos del tugurio donde viven. Dora le cuenta sus penas a Adela y admite con resignación, "Yo solo lo quería para al final del día ver la tele, vivir normal", a lo que su amiga responde, "Ni modo, Dora, tu señor te salió marica, pero mejor así que desacompañada".

La cinta narra apenas veinticuatro horas en la vida de los personajes. Los luchadores salen de sus casas para ir al gimnasio. Por la noche, habrá un encuentro entre los también enmascarados, La muerte y Aka 47<sup>39</sup>. Los enanos cenan en casa de su madre quien les da dinero para que salgan a divertirse. Camino al cuadrilátero, los luchadores encuentran a Adela en una esquina y acuerdan con ella una cita para después de la pelea, con la condición de que traiga a una amiga. Adela y Dora reconocen que el encuentro ha sido un golpe de suerte, pues hacía mucho que no trabajaban. Adela le propone a su

---

<sup>38</sup> -Adela: Señor', ¿no me devuelve mi esquina?  
-Proxeneta: Ay, Adela, la esquina es para las chamacas.  
-Adela: Pero, ¿acaso la experiencia no cuenta?  
-Proxeneta: Para la calle, no. (*La calle de la amargura*)

<sup>39</sup> Los enanos son luchadores "mascota", es decir, ofrecen un espectáculo de lucha, como antesala al encuentro de los luchadores de estatura promedio.

amiga drogar a los clientes con gotas oftalmológicas para luego robarles el dinero que habrían ganado en la lucha.

Mientras las prostitutas se preparan para su cita con los enanos, las vemos maquillándose frente a un espejo. Dora le pinta los labios a Adela y le dice que se ve igual de hermosa que Dolores del Río, a lo cual Adela reacciona halagada. Luego, estudiándose el rostro, afirma: "De veras doy un aire a Dolores del Río". El supuesto parecido es absurdo, pues no existe punto de comparación entre ambas, pero resalta el humor y la ironía con que Garciadiego señala a Dolores del Río, y por consiguiente, al cine clásico mexicano, como referente de belleza. Se trata, sin embargo, de una belleza y una prosperidad caduca.

A lo largo de la cinta, las escenas se cierran con fundidos a negro que marcan las transiciones entre las historias de los personajes, lo cual provoca una narración fragmentada, como vimos en *La mujer del puerto*. La fragmentación narrativa produce una imagen neobarroca, donde la miseria representada en cada episodio se convierte en alegoría de la marginalidad. Asimismo, la guionista transfiere el protagonismo de los luchadores a las prostitutas y esto establece un diálogo crítico con la historia real, en el cual, como comentaba la guionista en su entrevista con *Encuadres*, las prostitutas fueron encontradas culpables, pero no se indagó en detalles de sus vidas como se hizo con los enanos ("La calle de la amargura de Arturo Ripstein...", 2017, 8:21).

A pesar del trágico desenlace de los enanos muertos y las prostitutas apesadas, Garciadiego consigue crear una historia que posiciona a las prostitutas dentro de la narrativa como víctimas de la mala fortuna, tanto como sus víctimas mortales. Esto

funciona como una estrategia neobarroca que no es nueva en Ripstein y Garcíadiego, en cuyos filmes los protagonistas de los filmes no son seres buenos ni malos, sino que actúan movidos por el deseo de cambiar su destino. Pero encuentran que la sociedad impone una serie de obstáculos.

Aún después de robar el dinero de los enanos y cometer el crimen accidental (Adela y Dora calcularon mal la dosis de gotas oftalmológicas, que en los enanos, resultó ser letal), en las prostitutas se evidencia cierto sentimiento entre romantizado y maternal cuando comentan:

Adela: ¿Hace cuánto que no te tocaba uno decente, de oficio, bañado, oloroso de colonia?

Dora: Ay, Adela, ya ni me acordaba.

Adela: ¿Y qué tal si les gustamos, y se encariñan y nos pasan mesada y todo?

Dora: (Emocionada) Pues sí. Nos trataron como a dos damas. Parecen dos angelitos con todo y sus antifaces.

En este diálogo, que aparentemente manifiesta carencia de afecto, vemos que las prostitutas anhelan la protección de un hombre, pero en este caso, el macho mexicano es enano y enmascarado, cosa que dista del prototipo de hombre del cine clásico y contemporáneo. Visto desde otro ángulo, podemos inferir que esta escena critica el abandono y desprotección que sienten las clases marginales en el estado paternalista, en el cual los gobernantes resultan indescifrables y su imagen se encuentra disminuida.

A la mañana siguiente del incidente, la madre de los luchadores recibe una llamada telefónica en que le notifican sobre la tragedia. La reacción de la madre es negar los hechos. Comienza a desvariar: "Mis gemelitos salieron chiquitos. Los dos tenían a sus hijitos normalitos". La mujer se pone una bata y va a buscar a sus hijos a sus casas, pero allí le informan que no llegaron a dormir. La madre va a la comisaría y reacciona conmovida, entre llantos, gritos e insultos y arremete violentamente contra el jefe de la policía.

En otro lugar de la ciudad, un par de policías investiga la escena del crimen. Entre ellos sentencian: "Brutas, se les pasó la mano. No querían matarlos, nomás eran tarugas". Al mismo tiempo, vemos a Dora encendiendo la televisión, justo cuando están pasando el reporte del hallazgo de los cuerpos en el hotel en un canal de noticias. Dora sale corriendo a buscar a Adela, quien reacciona con total tranquilidad al enterarse de la noticia. Ambas saben que no les queda mucho tiempo antes de que llegue la policía.

A Dora le aterra la idea de ir a la cárcel y propone escapar, pero Adela intenta convencer a su amiga de no hacerlo, argumentando que en la cárcel ambas van a tener mejor vida: "Comes, tienes un techo, cobijita. Total, tú y yo siempre hemos andado por la calle de la amargura". Dora se rehúsa, pero no quiere dejar a su amiga. En ese momento, la mujer le pide a Dora la botella con lo que queda de las gotas oftalmológicas. Parecería que ambas van a suicidarse, pero luego vemos que Adela vacía el contenido de la botella en una cuchara y se lo da a la anciana, quien desde un extremo de la habitación, las observa sin expresión. Adela se acerca a su oído y le dice con voz cariñosa, "¿Cómo te iba a dejar así nomás? Mi viejita...Me tengo que ir". Dora las mira con la boca abierta,

pero Adela subraya, "Te falta caridad cristiana". Esta actitud contradice la dureza con que Adela había tratado a la anciana y afirma la religiosidad mexicana. La actitud calculadora y distante que hasta ese momento habíamos visto en la prostituta, señala, asimismo, que la presencia de una máscara de indiferencia para sobrevivir la hostilidad de la ciudad.

Luego de esto, las mujeres salen del cuarto y se encuentran con la policía. Escuchamos a la anciana en el silencio absoluto de la habitación, murmurando el coro de la canción de Garcíadiego, "Las rosas de mis rosales". La mujer cierra los ojos y deja de cantar. En la comisaría, Dora se queja: "Si hubieran sido normales. La próxima vez no me voy con un deforme". Adela le pide a un agente de la policía: "Dígale [refiriéndose a Dora] que no se aflija, que son cosas del destino, que todo pasa". La película termina con otro fundido a negro y la canción de Luis Mariano.

*La calle de la amargura* sintetiza, tanto en sus recursos cinematográficos como en su temática, mucho de lo expuesto en estas páginas acerca de la trayectoria cinematográfica del cineasta y la guionista. Es un filme concebido desde la periferia y la oscuridad, con personajes nocturnos y arruinados, en una Ciudad de México cosmopolita, decadente y venida a menos. Es inevitable comparar la miseria urbana del filme con aquella de *Los olvidados* de Buñuel. Aunque cabe recalcar que el enfoque en Ripstein y Garcíadiego, no es nostálgico ni aleccionador. Aun las escenas más duras, como hemos visto, caen en el humor negro. Con una variedad de recursos neobarrocos, como la parodia, la intertextualidad, el uso de la máscara, y una banda sonora limitada a apenas dos temas claves, este último filme de los realizadores satiriza efectivamente la dureza de la realidad de la urbe mexicana del siglo veintiuno.

## CONCLUSIÓN

De 1985 a 2015, la colaboración entre Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego ha forjado un legado cinematográfico sin precedentes en la historiografía del cine contemporáneo mexicano. Mientras que durante su primer periodo, el enfoque del cineasta se centraba en el individuo (masculino) frente el mundo: el sistema, la sociedad, su masculinidad, normas y tabúes, desde su asociación con Garciadiego, su cine se ha enriquecido. La guionista incorpora el perfil femenino, la familia como eje central y una narrativa fragmentada de extremos. En estos guiones, como he expuesto en estas páginas, se aprecia un melodrama con características neobarrocas como la intertextualidad literaria, musical y escénica. Pero este melodrama neobarroco apela además a lo grotesco. Estos recursos subversivos le han permitido al cineasta y a la guionista crear una representación melodramática renovada que cuestiona severamente los discursos políticos y los estereotipos de género.

Mi exégesis de varios de los filmes de Ripstein, como *El castillo de la pureza*, *El lugar sin límites*, *El imperio de la fortuna*, *Mentiras piadosas*, *La mujer del puerto* y *La calle de la amargura*, revela el modo en que estos realizadores han subvertido la historia cinematográfica de México, distorsionando el melodrama, con recursos de la estética neobarroca y su fusión con la cultura popular. Esto ha provocado una ruptura definitiva con el cine tradicional y con los discursos paternalistas del pasado.

Al resumir la evolución del cine de Arturo Ripstein he intentado destacar al cineasta dentro de la historiografía del cine mexicano como pionero del melodrama neobarroco. Como ningún otro cineasta de su generación, Ripstein ha renovado el pasado cinematográfico mexicano, así como su estética, partiendo del origen mismo del cine y a partir del género más característico de su país. El melodrama neobarroco del director y la guionista muestra una conciencia reivindicatoria de la identidad mexicana, que se proyecta ante el mundo como un reencuentro del cine clásico, pero en términos más honestos y afines a la realidad del siglo veintiuno.

Severo Sarduy afirmaba que el neobarroco era un reflejo pulverizado de un saber que sabe que ya no está cerrado sobre sí mismo (1972 183). En el cine de Ripstein y Garcíadiego, hemos podido ver que la herencia cultural del pasado se revierte y se readapta bajo nuevas formas narrativas. En esta búsqueda por una estética cinematográfica propia, estos realizadores encontraron en el melodrama neobarroco un espacio simbólico que ha hecho posible la apropiación de referentes culturales y creativos de la identidad mexicana, como la música, la telenovela y la nota roja, los cuales definen, no solo a México, sino a toda América Latina.



## REFERENCIAS

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*. Berkeley, CA: University of California Press, 2013.
- Agostinelli, Alessandro y Maria Gloria Roselli. "In quel blu dipinto da Modugno e Chagall". *Il Riformista*. 4 mar 2011. Consultado 7 feb 2017.
- Amado, Ana María. "Potencias del afecto. El melodrama familiar en América Latina", en *Escrituras de la diferencia sexual*. Ed. Raquel Olea. Colección Contraseña, Estudios de Género, Serie Casandra. Santiago de Chile: LOM, 2000, 89-100.
- Arriarán, Samuel. "La teoría del neobarroco de Severo Sarduy". 1-12.
- Arreguín, Karla, Fernando Morales y Óscar Badillo. "Crimen y ficción: "El caso de Macetones, *La carcajada del gato* de Luis Spota y *El castillo de la pureza* de Arturo Ripstein". *Fronteras de tinta*. No. 2 diciembre 2012 - marzo 2013. 1-7.
- Ávila, Raúl. "Del pueblo a la capital: Las canciones folclóricas y las románticas desde una perspectiva lexicoestadística", en *La copla en México*. Ed. Aurelio González. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007.
- Aviña, Rafael y Odile Bouchet. "Santo: El enmascarado de plata / Santo, l'Homme Au Masaque d'Argent". *Cinémas d'Amérique Latine*, no. 19, 2011, pp. 25–38.

- Bazán, Homero. "El padre carcelero". 2010. *El Universal*. 20 jun. 2010, <http://archivo.eluniversal.com.mx/columnas/84507.html>. Consultado 10 feb. 2017.
- Benavides, O. Hugo. *Drugs, Thugs, and Divas: Telenovelas and Narco-Dramas in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- Benet, Vicente J. "Principio y Fin/ Beginning and End", en *The Cinema of Latin America*. Eds. Alberto Elena, Marina Díaz López. London: Wallflower Press, 2003.
- Bordwell, David and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 10 ed. New York: McGraw-Hill, 2013.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Carrera, Alessandro. "Italy's blues. Folk Music and Popular Song From the Nineteenth Century to the 1990s." *The Italianist*, Vol. 21, Iss. 1, 2001. 348-371.
- Connelly, Caryn C. "Looking for Love Where the Air Is Clear: Deconstructing Masculinity in Arturo Ripstein's and Paz Alicia Garcíadiego's *Mentiras Piadosas* (1998)". *Chasqui*, vol. 37, no. 2, 2008, 50–75.
- Corrigan, Timothy y Patricia White. *Film Experience: An Introduction*. 4 ed. New York: Bedford/St. Martins, 2014.
- De la Mora, Sergio. "Arturo Ripstein and Paz Alicia Garcíadiego's Lucha Reyes and the Aesthetics of Mexican Abjection". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 12: 3, 279–294, doi: [10.1386/slac.12.3.279\\_1](https://doi.org/10.1386/slac.12.3.279_1).
- . "A Career in Perspective: An Interview with Arturo Ripstein". *Film*

*Quarterly* Vol. 52, No. 4 (Summer, 1999), 2-11.

- De la Vega Alfaro, Eduardo. "The Decline of the Golden Age and the Making of the Crisis", en *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Hershfield, Joanne y David R. Maciel Eds. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 1999, 165-192.
- . *Arcady Boytler. Pioneros del cine sonoro*. México: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992.
- D' Lugo, Marvin. "Amores perros/ Love is a Bitch", en *The Cinema of Latin America*. Eds. Alberto Elena, Marina Díaz López. London: Wallflower Press, 2003, 221-230.
- Doll, Edgar. "Conversación con Arturo Ripstein". *La fuga*, 16. 5 sept. 2014, <http://www.lafuga.cl/conversacion-con-arturo-ripstein/724>. Consultado 12 feb. 2017.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. 1966. Santiago, Chile: Alfaguara, 1997.
- Castells, Isabel. "Versiones y subversiones en el cine de Ripstein-Garciadiego". *Latente: Revista de historia y estética del audiovisual*. I - 1, (2003): 57-72.
- Entraigües, Jimmy. "“Encuentro en el suspiro del melodrama las herramientas que más me gustan para definir mis películas”. Entrevista [con Arturo Ripstein].’ *El cine de Arturo Ripstein: La solución del bárbaro*. Banda Aparte Imágenes 2. Ed. Jesús Rodrigo García. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1998. 91-97.
- Garciadiego, Paz A. "Escribo con rabia". Entrevista de Julián Gorodischer. *Página 12*. 15 mar. 2006. Web. 16 dic. 2016.

- . "Mahfuz, lazos desde la Antípoda." *Sanad Abu Dhabi Film Fund*, 18 de octubre de 2011. <http://www.sanadfilmfund.com/en/archive/2011/2011-10-18-MAHFUZ-LAZOS-DESDE-LA-ANT-PODA--Spanish>. Consultado 15 mar. 2017.
- . "Tras las cámaras. Alicia Paz Garciadiego, guionista." Cine. *El Universo*. 19 de julio de 2008. Internet. 1 mar. 2017.
- . "El arte es un arma punzante". *Los universitarios* 4 (enero de 2001). Internet. 14 dic. 2016, 34-44.
- . *El coronel no tiene quien le escriba, Guión Cinematográfico*. México: Edición Reichenberger, 1999.
- . "Mis melodramas son más desnudos, más esencialistas, que los norteamericanos". Entrevista de Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz. *El cine de Arturo Ripstein: La solución del bárbaro*. Banda Aparte Imágenes 2. Ed. Jesús Rodrigo García. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1998, 53-58.
- García Riera, Emilio. *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1998.
- García Tsao, Leonardo. *Nosferatu: Revista de cine*. Vol. 22 (1996): 80-109.
- Guarinos, Virginia. "Cómo narran las mujeres mexicanas en el cine contemporáneo", en *Visiones de América: Comunicación, mujer e interculturalidad*. Eds. Antonio Checa Godoy y Ma. del Mar Ramírez Alvarado. Oleiros (La Coruña), España: Netbiblo, 2008. 85-108.

"Hallan muertos a El Espectrito Jr. y La Perkita en un hotel". 2009. *El Universal*. 1 jul.

2009, <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/608601.html>. Consultado 1 feb.

2017.

"La calle de la amargura de Ripstein recibe ovación en Venecia". *Crónica*. Espectáculos.

9 oct. 2015, <http://www.cronica.com.mx/notas/2015/919708.html>. Consultado

28 abr. 2017.

Hart, Stephen M. *Latin American Cinema*. London: Reaktion Books, 2015.

Harshav, Benjamin, Marc Chagall y Barbara Harshav. *Marc Chagall and His Times: A*

*Documentary Narrative*. Stanford: California, Stanford University Press, 2004.

Hershfield, Joanne. *Mexican Cinema/ Mexican Women, 1940-1950*. Tucson, Arizona:

University of Arizona Press, 1996.

Kaup, Monika. *Neobaroque in the Americas: Alternative Modernities in Literature,*

*Visual Arts, and Film*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 2012.

King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso,

1990.

"La calle de la amargura de Arturo Ripstein (Presentada por Cine Tonalá)". *Youtube*,

Revista Encuadres, 20 ene 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=>.

Levi, Heather. "Sport and Melodrama: The Case of Mexican Professional

Wrestling." *Social Text*, no. 50, 1997, pp. 57–68. JSTOR. 21 mar. 2017.

López, Ana. "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema"

(1993), in *Feminism and Film*. Ed. Ann Kaplan. New York: Oxford University

Press, 2000.

- . "The Melodrama in Latin America: The Currency of Popular Thought".  
*Wide Angle*. Vol. 7 3 (1985) 5-13.
- Méndez, Sigmund. "Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo".  
*Andamios: Revista de investigación social*. Vol. 2 No. 4 (2006) 147-180.
- Menne, Jeff. "A Mexican Nouvelle Vague: The Logic of New Waves Under  
 Globalization". *Cinema Journal*, 47, 1 (Fall 2007): 70-92. Project Muse. 29 dic.  
 2016.
- Martín-Barbero, Jesús. *Los ejercicios de ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*.  
 Barcelona: Gedisa, 2000.
- . "Memory and Form in the Latin American Soap Opera". *To Be Continued: Soap  
 Operas Around The World*. London: Routledge, 1995. 276- 285.
- . *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*. London:  
 Sage, 1993.
- . *Televisión y Melodrama*. Introducción. Jesús Martín Arbero y Sonia Muñoz.  
 Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.
- . *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona:  
 Editorial Gustavo Gili, S.A., 1987.
- Medrano Platas, Alejandro. *Quince directores del cine mexicano: Entrevistas*. México,  
 D.F.: Plaza y Valdés, 1999.
- Monsiváis, Carlos. "Melodrama: No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas", en  
*Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en  
 América Latina*. Ed. Hermann Herlinghaus. Santiago, Chile: Editorial Cuarto

- Propio, 2002. 105-124.
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society*. Berkeley, CA: University of California Press, 1989.
- Noble, Andrea. *Mexican National Cinema*. New York: Routledge, 2005.
- Paranaguá, Paulo A. *Arturo Ripstein*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997.
- . "Ripstein y el melodrama: a través del espejo". *Nosferatu: Revista de cine*. Vol. 22 (1996): 10-13.
- "Paz Alicia Garciadiego: destacada guionista". Premio Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico 2013. *Cinematoteca Nacional*, <http://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST2013.pdf>. Consultado 14 enero 2017.
- Pedely, Mark. "The Bolero: The Birth, Life, and Decline of Mexican Modernity". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 20.1 (1999): 30-58. JSTOR. 10 feb. 2017.
- Pérez Estremera, M. *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein*. Huesca: Festival Internacional de Cine de Huesca, 1995.
- Ramírez Berg, Charles. *Classical Mexican Cinema: The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*. Austin: University of Texas Press, 2015.
- . *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- Ripstein, Arturo. "Arturo Ripstein: Hollywood, el opio de los pueblos". Entrevista de Santiago Giralt. *La Nación*. 14 mayo 2000. Internet. 12 mar. 2017.

- . "¡Nunca fui asistente de Buñuel, solo aprendiz!" Entrevista con José Luis Martínez. *Milenio*. Suplemento dominical. 25 mayo 2014. Internet. 18 dic 2016.
- Safiullina, Liliya Garifullovna y Gulnara Ibragimovna Batyrshina. "Musical Images as a Reflection of the Artistic Universalism of Marc Chagall". *Terra Sebus: Acta Musei Sabesiensis*, Special Issue, 2014. 67-104.
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- . "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. Coyoacán, México: Siglo 21 Editores y Unesco, 1972. 168-188.
- Schroeder Rodríguez, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History*. Oakland: University of California Press, 2016.
- . "Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco". *Valenciana*, Estudios de Filosofía y Letras Universidad de Guanajuato 6.12, julio-diciembre (2013): 129-154.
- . "La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37.73 (2011): 15-35. JSTOR. 22 jan. 2017.
- Smith, Paul Julian. *Amores perros*. Londres: Palgrave Macmillan, 2003.
- Torres, Augusto M. *Buñuel y sus discípulos*. Madrid: Huerga & Fierro Editores, 2005.
- Urrutia, Oscar. "Esteban de Llaca: reinventando las reglas", en *Aspectos tecnológicos: Cuadernos de estudios cinematográficos*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.



Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de bohemia. Esperpento*. 1924. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral, 1996.

West, Dennis. "Confronting the Crisis in Mexican Cinema". *INTI*, 29.30 (Primavera-Otoño 1989): 215-218. JSTOR. 1 mar. 2017.

## Filmografía selecta de Arturo Ripstein

*La calle del amargura.* Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garciadiego. Wanda

Visión SA, Productora 35, Cinema Maquina, Alebrije Cine y Video, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), Equipment & Film Design, 2015.

*Las razones del corazón.* Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garciadiego. Fondo de

Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), Ibermedia, Mil Nubes- Cine, Wanda Films, 2011.

*El carnaval de Sodoma.* Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garciadiego.

Producciones Amaranta, Morena Films, Televisión Española TVE, 2006.

*La virgen de la lujuria.* Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garciadiego. Fado

Filmes, FOPROCINE, Iberautor Promociones Culturales S.R.L., IMCINE, Mate

Producciones S.A., Producciones Amaranta, Tusitala Producciones

Cinematográficas S.L., 2002.

*La perdición de los hombres.* Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garciadiego.

Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Canal + (España), Televisión

Española TVE, Wanda Films, Filmanía S.L., y Gardenia Producciones, 2000.

*Así es la vida.* Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garciadiego. Wanda Visión SA,

2000.

*El coronel no tiene quién le escriba.* Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garciadiego.

Amaranta Films, Canal +, DMVB Films, FOPROCINE, IMCINE, Fundación de

la Universidad Veracruzana, Gardenia Producciones, Tabasco Films, Televisión Española TVE y Tornasol Films, 1999.

*El evangelio de las maravillas*. Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garcíadiego. Producciones Amaranta e IMCINE (México), Wanda Films, 1997.

*Profundo carmesí*. Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garcíadiego. IMCINE e Ivania Films (México), MK2 Productions (Francia), Wanda Films (España), 1997.

*La reina de la noche*. Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garcíadiego. Ultra Films e IMCINE (México), Artists Entertainment - El Tenampa Filmworks (Estados Unidos), Les Films du Nopal (Francia), 1994.

*Principio y fin*. Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garcíadiego. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, IMCINE, Universidad de Guadalajara, Alameda Films, y Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, 1993.

*La mujer del puerto*. Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garcíadiego. Dos Producciones (México) y Chariot 7 Productions (Estados Unidos), 1991.

*Mentiras piadosas*. Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garcíadiego. Conaculta, IMCINE, Producciones Filmicas Internacionales, Universidad de Guadalajara y Kuikali, 1988.

*El imperio de la fortuna*. Dir. Arturo Ripstein. Guion: Paz Alicia Garcíadiego. IMCINE, 1985.

*La ilegal*. Dir. Arturo Ripstein. Guion: Fernando Galiana. Televisión, 1979.

*Cadena perpetua*. Dir. Arturo Ripstein. Guion: Vicente Leñero y Arturo Ripstein. Conacine, 1978.

*El lugar sin límites.* Dir. Arturo Ripstein. Guion: Arturo Ripstein, Manuel Puig, José Emilio Pacheco, Cristina Pacheco, Carlos Castañón. Conacite Dos, 1977.

*El Santo Oficio.* Dir. Arturo Ripstein. Guion: José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein. Cinematográfica Marco Polo y Estudios Churubusco S.A., 1973.

*El castillo de la pureza.* Dir. Arturo Ripstein. Guion: José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein. Estudios Churubusco S.A., 1972

*Tiempo de morir.* Dir. Arturo Ripstein. Guion: Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. Alameda Films y César Santos Galindo, 1965.

## **BIOGRAFÍA**

Eleana Velasco nació en Guayaquil, Ecuador. En 2013 obtuvo su Licenciatura en Lenguas Extranjeras en George Mason University. Actualmente enseña español en una escuela Montessori en McLean, VA. Además es asistente de cátedra y editora de la revista *Hispanic Culture Review* en George Mason University.