

# RIPSTEIN Y LA MIRADA

Francisco Javier Ramírez Miranda

“En nuestra relación con las cosas, tal como lo constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite de peldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado eludido, eso se llama la mirada.”

Jaques Lacan

El cine es, un ejercicio de la mirada, una propuesta de alguien que ve el mundo y nos muestra su forma de ver a través de los ojos de la cámara, de cómo la mueve, de cómo encuadra. La obra de Ripstein recupera la importancia de la mirada, y va más allá del papel fundamental que ésta ejerce en la puesta en escena, pues la relación entre los personajes ocurre en buena medida a partir del intercambio visual, en sus cintas se da una recurrencia de elementos que remiten a la vista: espejos, lentes, ventanas. En “El castillo de la pureza”, en particular, éste es un eje articulador de la trama y el centro de las tensiones que ocurren en ella, la cámara, esa mirada particular que despliega Ripstein, ordena ese algo que se desliza, que pasa y se transmite.

En el cine es posible conocer a los personajes por sus acciones y sus palabras, pero también por cómo están dentro del cuadro y como actúa este encuadre, cómo los mira el cineasta. El cuadro aísla, en su construcción, lo determinante es la selección de ciertos elementos de la realidad que al ser contenidos expresan algo. Siguiendo a Lacan diremos que, si en la pintura, lo determinante en la composición del cuadro es el gesto, pues este arte es esencialmente la captura de un momento que siempre es pasado, “Este tiempo de la mirada, terminal (...) no sólo termina el movimiento, también lo fija”.<sup>i</sup> La diferencia con la imagen fílmica se da precisamente a partir del hecho de que el movimiento produce una temporalidad diferente, un presente continuo, el de la exhibición, el del relato cinematográfico. Sin duda, en la pintura se puede integrar el fuera de cuadro a través de diversos recursos compositivos, pero la conciencia de lo que está afuera del encuadre es radicalmente opuesta a la del cine. Aquí, los elementos excluidos pueden, a pesar de ello, ser definitivos para la construcción del relato, más aun, el cuadro cinematográfico, en su dinámica, puede integrar elementos que antes estuvieron fuera, o, por el contrario, hacerlos salir, ese conjunto que constituye el encuadre en el cine es dinámico, se reconstituye a cada momento, de hecho, esa es la naturaleza del filme, una relación entre espacio y

tiempo; Giles Deleuze sintetiza el concepto del cuadro como “el movimiento considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extienden en el espacio, cambio de un todo que se transforma en la duración.”<sup>ii</sup>

Volviendo a “El castillo de la pureza”, diremos que es sabido que esta cinta está basada en acontecimientos reales,<sup>iii</sup> En su “versión de los hechos” Ripstein con José Emilio Pacheco en el guión,<sup>iv</sup> quisieron explorar las causas por las que un hombre decide aislar del mundo a su familia y en que forma transcurriría la vida al interior de este reducto. La relevancia fundamental de la mirada queda determinada por el hecho de que el padre puede ver el mundo exterior mientras el resto de la familia vive el encierro. Gabriel Lima es el nombre del personaje inspirado en el modelo de Rafael Pérez; interpretado por Claudio Brook, es alguien que siempre está mirando, todo ocurre bajo su vigilancia, incluso construye mirillas para poder observar a su familia casi en todo momento, hasta cuando duermen.

El encuadre y los movimientos de la cámara acentúan la superioridad de Gabriel, el padre siempre aparece por arriba de los demás, sea por los desniveles de la casa, sea por el ángulo de la toma. Esta autoridad manifiesta, natural por su paternidad, se va transformando en miedo, hacia el final de la película el ángulo de la cámara irá igualando a los personajes. El ángulo de la toma nunca es gratuito, según Deleuze, “el cuadro es él mismo un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes. El cine pone de manifiesto puntos de vista extraordinarios, pero sometidos a una regla pragmática.”<sup>v</sup>

La familia recibe el tratamiento visual de un personaje individual, casi siempre aparece reunida, en grupo, pero la cámara constantemente aísla al padre, la narración muestra cómo Gabriel Lima se va quedando sólo en su mundo, la cámara se acerca para enfatizar, pero también para sitiar, la película se construye con estos aislamientos todo el tiempo. En ciertos momentos aparece el grupo, Gabriel imponiendo su autoridad, la cámara en un lento movimiento de dolly lo separa de los demás hasta convertirlo en una sombra, aquí, la violencia inevitable que encierran los actos normales de Gabriel frente a sus hijos es atestiguada por su mujer no sólo con pasividad sino con franca complacencia que el encuadre recalca. **(figura 1)**.

En otros, por el contrario, el hombre está sólo, la cámara se aleja y lo muestra en su aislamiento. **(figura 2)** A lo largo de la cinta se repite este movimiento de cámara que separa a Gabriel de su familia en distintas versiones.

La primera secuencia de la película muestra la casa. **(figura 3)** La toma parte de un enjambre de latas, las alarmas que se ha encargado el padre de montar por toda la casa, mientras la toma se abre vemos un lugar en ruinas, con vigas que apuntalan la construcción para evitar que se desplome en medio del aguacero que cae

constantemente, al ver que la casa está habitada la sensación es de un naufragio. Al sonido monótono de la lluvia lo acompaña el ruido sordo y repetitivo de las máquinas que funcionan en el taller de fabricación de raticidas donde laboran los tres hijos de Gabriel de nombres insólitos: Porvenir, el mayor, Utopía, muchacha de 18 años y la niña, Voluntad.

Hay dos guiños visuales en la película que vale la pena destacar, uno es casi gratuito, la recurrencia de líneas diagonales en las paredes que parecen asfixiar a Gabriel durante sus excursiones y que son homenaje a Vicente Rojo.<sup>vi</sup> El otro es más relevante, el molino que utilizan en el taller es una replica de “El molino de chocolate”, obra de 1914 de Marcel Duchamp que más tarde integraría a “El gran vidrio”, una de sus grandes obras. Sobre ella Octavio Paz se detiene en un ensayo que lleva por título “El castillo de la pureza”, de donde Pacheco y Ripstein tomaron el título según se puede leer en los créditos(**figura 4**). Paz tomó la frase de un poema de Mallarmé, quien en “Igitur” hacía, precisamente, un retrato de la decadente e hipócrita sociedad de su tiempo, invocando una raza que no es humana;<sup>vii</sup> Paz, por su parte, utiliza la frase sin sarcasmo para definir la obra de Duchamp; en el uso del título en la cinta hay un sesgo de ironía que se concreta cuando Gabriel le muestra a Voluntad los planos para una enorme trampa capaz de matar ahogadas a muchas ratas cada noche, ante lo que la niña responde “Está muy bonita papá”.

Beatriz, la madre, quien está convencida de la bondad del encierro, es quien aglutina a esta familia, es una madre amorosa y una amante siempre dispuesta. La primera aparición de Beatriz será en un gran close up pintándose los labios, vive para gustarle a Gabriel, su mayor lujo son los cosméticos que su marido le trae de afuera y con los que se emperifolla para él. De este personaje dice Ripstein:

“Yo creo que ella es una mujer feliz de una extraña forma. La idea del aislamiento no es de Beatriz, la idea del aislamiento es de Gabriel Lima. Beatriz es una adelita del amor, una soldadera del cariño, es feliz construyendo el castillo de Gabriel Lima; Beatriz no es una imbécil, es una amante.”<sup>viii</sup>

El contraste entre los padres es muy claro visualmente frente al espejo, ella es unívoca, honesta, vive para complacerlo, aún en los momentos más delicados se mantiene firme en su idea y en su respaldo a su marido; es también una mediadora que intenta hasta el último momento reconciliar al padre y sus hijos. (**figura 5**) Frente al espejo el es polifacético, contradictorio, es claro que vive un doble discurso, mientras en su casa sólo se comen vegetales, él come tacos de carnitas, mientras acusa a Beatriz de propiciar su derrota por su supuesto ejemplo de impureza, él se mete con una prostituta y le ofrece dinero a otra chica para

acostarse con él. Ella vive para estar bonita y gustarle, él “ha puesto espejos por toda la casa, para mirarse. Es un hombre que posiblemente se admira profundamente. Es un personaje que, al mismo tiempo, se siente profundamente incómodo consigo mismo, también tiene delirios de grandeza muy evidentes”<sup>ix</sup>

Beatriz es la causa verdadera de que la situación se conserve, soporta estoica y cariñosamente los vaivenes emocionales de su marido y sus arranques de celos absurdos en los que la suele amenazar de muerte. A ella le está vedada no sólo la iniciativa sexual, incluso la mas mínima respuesta, aunque es capaz de incitarlo con sus pies desnudos en una escena que recuerda el cine de Buñuel, de quien Ripstein puede considerarse alumno.<sup>x</sup> **(figura 6)**

Según Ripstein, “una cierta tensión dentro del cuadro permite la fluidez de la narración. La tensión es lo que va llevando adelante una fluidez determinada. Una buena definición de qué es una buena película podría ser: es una película que fluye, en la que todos los elementos responden al mismo objetivo”<sup>xi</sup> La dinámica de “El castillo de la pureza”, su problematización, desarrollo y desenlace están determinados por una tensión sexual a veces protagonizada por los padres y en otras por los jóvenes, pero frente a la mirada vigilante, **(figura 7)** el relato avanza entre dualidades y oposiciones, la principal es la de adentro-afuera, a partir de ella se dan varias más, castidad-indecencia, trabajo-juego, libertad-encierro.

La tensión establecida entre la rígida disciplina impuesta por Gabriel Lima, y asumida por todos, y la urgencia de fuga que se va haciendo cada vez más clara en los personajes jóvenes acabará por dinamitar la ilusión de paraíso. Gabriel Lima es un forjador de utopías, la historia que cuenta la película es el relato de la derrota Lima en su búsqueda de aislar un paraíso particular, de construir un reducto del mundo al margen de la miseria humana. El encuadre deja en claro el papel de superioridad del padre tanto por el ángulo y la composición, como por el manejo de la luz. Cuando la madre les lee a los hijos lo hace en condiciones de igualdad, cuando lo hace el padre se pone por encima de ellos. **(figura 8)** Gabriel instruye a sus hijos, les lee máximas, los ejercita, les interpreta a Nostradamus, en la casa se trabaja, se hace gimnasia, la alimentación es vegetariana, en general, se observa una muy severa disciplina casi monacal, no se habla durante la comida o el trabajo, se va al baño en horarios establecidos, se toman descansos planificados y las faltas son castigadas con el encierro en unas celdas acondicionadas en el sótano que incluyen alambres de púas.

A la ausencia del padre los hijos se entregan al juego, pero son juegos anacrónicos, absurdos, tomados en algunos casos de aguafuertes de Goya. **(figura 9)** Es en estos momentos cuando se hace evidente la atracción entre los dos jóvenes

hermanos. Porvenir siempre busca la mirada de Utopía, el joven vive con desesperación los momentos de separación de su hermana, en los juegos constantemente se tocan, se buscan.

Para los adolescentes, la tensión fundamental, entre un afuera imposible y un adentro insoportable tiene un momento particular en la relación con la lluvia, es como si no los mojara, juegan en ella, toman sus descansos en ella, ahí se encuentran y desencuentran, la lluvia es el único elemento externo que no es catastrófico. Pero a la mitad de la película un elemento externo rompe el equilibrio prevaleciente y transforma la vida dentro de la casa. El inspector de salubridad hace una visita al taller, es la única persona que penetra en la casa. Interpretado por David Silva, el inspector repetirá la labor que el vendedor de aspiradoras, el mismo Silva, había hecho 25 años atrás de subvertir con su sola presencia el orden imperante al interior de la casa de “Una familia de tantas”.<sup>xii</sup> Los gestos de galantería hacia la joven Utopía hubieran pasado inadvertidos en cualquier otro caso (**figura 10**), pero para Gabriel y su paranoia son evidencia inequívoca de la coquetería de su hija, en un acto brutal, que podría equipararse a una suerte de castración femenina, Gabriel corta el pelo de Utopía mientras la acusa de “coqueta” y de perdida.

El ánimo del Padre sufre cambios permanentes. Oscila entre la ira y la contrición, es en uno de estos buenos momentos cuando Voluntad, la hija pequeña lo sigue mientras lleva la basura, los otros hijos salen detrás de ellos y por un momento ven afuera por primera vez en sus vidas. El contacto con el “afuera” provocará un cambio definitivo en la consciencia de Porvenir, antes, casi al principio de la película censura a Utopía por decir que ella quiere conocer el mar, pues ellos nunca antes han salido y nunca saldrán, y le espeta: “Afuera es feo”, frase que es casi el subtítulo de la película; pero después de su excursión, y aunque lo único que ha visto es el camión de la basura, le dice a su mamá que afuera “le gustó”. Es el momento previo a su rebelión y coincide con otro momento de la mirada, la de Utopía que accidentalmente espía a sus padres mientras hacen el amor. (**figura 11**) Las miradas de los adolescentes se cruzan, él, que sólo buscaba hacia adentro es sacudido por la visión de la calle, ella que quería ver el mar, lo es por una mirada hacia el interior, la historia ha llegado a un punto sin retorno.

De nuevo la mirada, eso que es eludido de lo que se trasmite peldaño a peldaño a la consciencia, moviliza su fuerza. Acaso afuera ha dejado de ser un imposible, acaso adentro tiene una posibilidad de sobrevivencia; estos acontecimientos propiciarán otra situación definitiva en la destrucción del paraíso de Gabriel Lima. Al levantarles el castigo a los tres chicos tras un largo encierro los manda a bañarse, Porvenir mira

a su hermana en la ducha mientras le acerca la toalla (**figura 12**), la película tiene una unidad colorística casi inalterable que funciona perfectamente en la creación de esta atmósfera claustrofóbica y ominosa, pero en la ducha hay un vitral, un pavo real de colores vivos y alegres. Según Deleuze, en el cine “hay sin duda un simbolismo de los colores, pero no consiste entre un color y un afecto, por el contrario, el color es el afecto mismo, es decir, la conjunción virtual de todos los objetos que el color capta”,<sup>xiii</sup> en esta escena, los vivos colores del pavo enmarcan un momento determinante en la película en tanto rompimiento definitivo, es la rebelión de los jóvenes que llevan a cabo un acto aparentemente intrascendente que saben sería completamente inaceptable a ojos de su padre. Aunque ella cubre su cuerpo con las manos, la mirada desencadenará lo inevitable, el encuentro erótico entre los jóvenes, quienes son descubiertos esa noche, tocándose en el asiento trasero del viejo coche abandonado en el patio. (**figura 13**) Aunque el castigo es brutal, a partir de aquí los jóvenes cederán con mayor dificultad a la disciplina paterna, ya sólo por temor. A los ojos de Gabriel la verdadera culpable es la madre pues “las mujeres tienen la culpa de todo”, dice; las amenazas de muerte contra toda la familia se vuelven cotidianas y los castigos contra Utopía, y sólo contra ella, permanentes. (**figura 14**)

Mientras su mundo se desmorona, las debilidades de Gabriel van haciéndose más evidentes, cada vez más aislado, se muestra como un niño a quien su mujer debe arrullar para conciliar el sueño y que gusta de comer solo frente al retrato de su madre, es en estos momentos cuando el ángulo de la cámara lo ubica por debajo de su mujer, aunque jamás de sus hijos. (**figura 15**) Según Ripstein: “Este hombre, en apariencia es un padre ejemplar, un marido muy probo y vertical, hasta que se le quiebra el mundo. Un hombre al que se le quiebra el mundo con tanta frecuencia como a ese personaje siempre pretende crear otro.”<sup>xiv</sup>

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

\*\*\*\*\*

---

<sup>i</sup> Jacques Lacan “Los cuatro conceptos básicos del psicoanálisis” Paidós, Argentina, 1997. Pág. 124

<sup>ii</sup> Giles Deleuze “La imagen movimiento, estudios sobre cine” Paidós, Barcelona, España, 1983. Pág. 38

<sup>iii</sup> A fines de la década de los años cincuenta, Rafael Pérez Hernández fue detenido por el secuestro de su mujer y seis hijos a lo largo de 15 años, el caso tuvo gran impacto en la sociedad mexicana través de las páginas amarillistas de la prensa e inspiró la novela de Luis Spota “La carcajada del gato” y la obra teatral “Los motivos del lobo” de Sergio Magaña. En 1994 Carlos Monsiváis escribió en su libro “Los mil y un velorios”: En julio de 1959 se descubre un caso de encierro familiar. Rafael Pérez Hernández es detenido por el secuestro de su mujer y sus seis hijos, de nombres un tanto alegóricos: Indómita, Libre, Soberano, Triunfador, Bien Vivir y Libre Pensamiento. Llevan más de 15 años encerrados, golpeados, zarandeados por regaños y sermones. La hija mayor, Indómita, tiene 17 años y la menor, Libre Pensamiento, 42 días de nacida. Durante 15 años, Pérez Hernández alimenta a su familia con una dieta de avena y frijoles, mientras los obliga a la elaboración agotadora de raticidas. Nadie los visita y sólo abandonan la casa para que el padre les enseñe las perversiones de este mundo. (De vez en cuando van... a la Merced a observar a prostitutas y alcoholicos.) Con el tiempo deciden rebelarse y piden auxilio. Y en julio de 1959 la policía detiene a Pérez que protesta: ‘Mis hijos sólo tratan de apoderarse del capital que he logrado formar con muchos sacrificios’

<sup>iv</sup> En la larga entrevista sostenida con Emilio García Riera sobre su obra, Ripstein recuerda las circunstancias de la película que originalmente sería producida por Clasa y llevaría en el estelar a Dolores de Río, Ripstein y su coquionista Pacheco registraron el guión y, dado que no habían recibido ningún anticipo por su trabajo pudieron filmarlo por su propio riesgo.

<sup>v</sup> Giles Deleuze Op cit. Pág. 31

<sup>vi</sup> El mismo Ripstein lo cuenta en la entrevista García Riera.

<sup>vii</sup> “Sobre las cenizas de las estrellas, las explotaciones de la familia, fue el carácter pobres, mentir, después de beber una gota de ninguno desaparecidos en el mar (el frasco vacío, la locura, todos los lo que queda del castillo?) Ninguno, El partido es el castillo de la pureza” Ígitur, Stephan Mallarmé

<sup>viii</sup> Emilio García Riera, Op cit. Pág 105

<sup>ix</sup> Emilio García Riera Op. cit Pág. 96

<sup>x</sup> Antes de dirigir su primera cinta (“Tiempo de morir” en 1961), Ripstein participó como asistente personal de varios directores, pues la situación sindical le impedía trabajar formalmente en alguna película, esa fue su formación. Poco antes de iniciar su propia primera película asistió de esta manera a Luis Buñuel en el rodaje de “El ángel exterminador”, cinta cuya influencia formal se puede rastrear en la obra de Ripstein, sobre todo de la primera etapa.

<sup>xi</sup> Emilio García Riera, Op cit. Pág 100

<sup>xii</sup> “Una familia de tantas”, película dirigida por Alejandro Galindo en 1948 y estelarizada por Fernando Soler y David Silva, es una fuerte crítica a la moral imperante en su momento.

<sup>xiii</sup> Giles Deleuze, Op cit. Pág. 172

<sup>xiv</sup> Emilio García Riera, Op cit. Pág. 99