

LAS DIOSAS CAIDAS DEL CINE RIPSTEINIANO

MARIA FORTIN,
Univ Lille Nord de France, F-59500 Lille,
ULCO, HLLI, F-62200 Boulogne-sur-Mer, Francia

Abstract

The goddesses of the Golden Age, who fascinated the spectators with their beauty and purity no longer exist in Arturo Ripstein's cinema. The director preferred to go against tradition, proposing a few heroines who use their power of seduction to pervert or to harm men. In his films, idols or goddesses only can be an ersatz or a sham. Regarding the mother-goddess, it seems that Ripstein, supported by his wife and scriptwriter Paz Alicia Garciadiego, brings her down from her pedestal in order to situate her at the level of the contemporary spectator. On the other hand, this debunking of the holy mother generates the reevaluation of the paternal figure as the patriarchal system conceived it.

Keywords: Arturo Ripstein, Mexican films, auteur films, film studies, goddess

Resumen

Las diosas de la Época de Oro que fascinaron a los espectadores con su belleza y pureza ya no existen en el cine de Arturo Ripstein. El director prefirió ir en contra de la tradición, proponiendo a unas heroínas que utilizan su poder de seducción para pervertir o perjudicar a los hombres. En su cine, los ídolos o diosas sólo pueden ser un sucedáneo o un simulacro. En lo que se refiere a la diosa-madre, parece que Ripstein, apoyado por su mujer y guionista Paz Alicia Garciadiego, la hizo bajar de su pedestal para ponerla a la altura de la espectadora contemporánea. Esta desmitificación de la santa madre engendra por otra parte una revisión de la figura paterna tal como lo concibió el sistema patriarcal.

Palabras clave: Arturo Ripstein, cine mexicano, cine de autor, análisis fílmico, diosa

Palabras preliminares sobre la diosa de celuloide

Antes de dedicarme al estudio de la figura de la diosa en el cine de Arturo Ripstein, quiero recordar a qué puede referirse la palabra « diosa » en el ámbito cinematográfico.

Primero, en la literatura académica observé que

- se podía equiparar de manera directa a ciertos arquetipos cinematográficos con divinidades, tal y como lo hizo por ejemplo la profesora Núria Bou, quien considera a la *femme fatale* como equivalente de Pandora, a la *Southern Belle* como hija

cinematográfica de Atenea, a las madres benefactoras como representantes de Deméter, o a las vírgenes pasionales como declinaciones de Perséfone¹.

- o que la palabra « diosa » podía tomarse en sentido más amplio. En este caso, no alude a alguna divinidad en particular. Aquella opción la escogió la investigadora estadounidense Jessica Hope Jordan, quien estudió la figura de la *sex goddess* en las películas americanas del periodo 1930-1965².

Luego, noté que tanto por parte de la crítica, como de los especialistas y espectadores se suele emplear el término de diosa

- para referirse a los grandes iconos femeninos del cine, quienes, aunque sobreviven hoy en día – podemos citar al respecto a Scarlett Johansson, Nicole Kidman, o Angelina Jolie –, en mayor parte remiten a figuras del pasado : Mae West, Lana Turner, Marilyn Monroe en Estados Unidos ; Simone Signoret, Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Romy Schneider, Charlotte Rampling, Carmen Sevilla o Sara Montiel, en Europa.

Los criterios que permiten calificar a estas mujeres como diosas son, antes que nada, su belleza, y el aura que los diversos recursos fílmicos dibujan entorno a ellas. Se trata principalmente de las técnicas de iluminación, de la escala de planos, y del maquillaje. Otra característica a la que se suele aludir es el poder de la diosa. Éste puede provenir de los atributos físicos (la *sex goddess*), de la moral intachable (la santa), o de un ejercicio real del poder, en el ámbito político o laboral por ejemplo (la cacica, o la *business woman*).

Observamos que en el cine contemporáneo, la tendencia se orienta hacia la diosa andrógina, que combina hiper-feminización del cuerpo y fuerza física tremenda, a lo cual se añade con frecuencia el manejo de armas, que se interpretan generalmente como símbolos fálicos.

Y el Autor mató a las diosas : el caso mexicano

En lo que se refiere a la cinematografía mexicana, cuando se habla de diosas, se piensa naturalmente en las estrellas de la Época de Oro, que podemos situar más o menos entre 1936 y 1957, fechas que corresponden respectivamente al estreno de *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, que encontró un éxito internacional, y al año del fallecimiento de Pedro Infante, una de las estrellas masculinas más famosas de aquel periodo. Respecto a nuestro tema, las actrices más relevantes de aquel periodo fueron Andrea Palma, Ninón Sevilla, Libertad Lamarque, Marga López (estas dos últimas a pesar de ser argentinas, cumplieron la mayor parte de su carrera en México), Miroslava Stern (de origen checo) y María Félix. Desempeñaron los papeles estereotipados de la santa, de la madre abnegada, de la mujer manchada condenada a prostituirse, o de la diosa del sexo (cabaretera o rumbera).

Este tipo de icono ya no se encuentra en el cine de Arturo Ripstein, quien empezó su carrera en los años 1960, que fueron sinónimos de renovación artística y de rebeldía para los jóvenes cineastas de la segunda generación, de la cual también formaban parte Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, y Paul Leduc. Siguiendo a los « jóvenes turcos » de la Nueva Ola francesa que nació a fines de los años 1950, Ripstein decidió oponerse al « cine de

¹ BOU, Núria, *Diosas y tumbas: mitos femeninos en el cine de Hollywood*, trad. Carles Roche Suárez, Barcelona, Icaria editorial, 2006.

² JORDAN, Jessica Hope, *The Sex Goddess in American Film, 1930-1965*, Amherst, Cambria Press, 2009.

papá³ », es decir, poner en tela de juicio las normas del cine mexicano clásico. De modo que a lo largo de su carrera, propuso nuevas alternativas con respecto a la estética (por ej. el plano secuencia, o el empleo no convencional del sonido⁴) y a la narración⁵, pero también intentó desconstruir los estereotipos de género que había elaborado y consolidado la ideología patriarcal, entre los cuales se encuentran los que acabamos de citar.

De hecho, la generación a la que perteneció Arturo Ripstein ya no quiso recurrir a la imagen de la mujer divinizada. Esto se debe, según lo que explica la actriz mexicana Diana Bracho, a dos factores. Primero, evoca la estatización del cine durante el sexenio presidencial de Luis Echeverría (1970-1976), quien impulsó la creación de un cine de calidad y de expresión personal. Bracho declara al respecto : « Se opta por un cine de autor y se acaba con el ya decadente *star system*⁶ ». Con otras palabras, se podría decir que el advenimiento del « autor », que se presentaba como el Dios creador de un universo propio, destronó a las diosas (que ya tenían la particularidad de haber sido creadas por manos masculinas). Otro factor determinante fue la evolución de la condición femenina, que se debió a la influencia del movimiento feminista estadounidense de los años 1960, que tuvo repercusiones en México en la década siguiente : había una mayor integración de las mujeres en el mercado laboral, aumentaba su nivel de educación, y se desarrollaba el uso de los medios anticonceptivos. Estos cambios sociales y estructurales, en lo que se refiere a la industria cinematográfica, tuvieron dos consecuencias en lo que se refiere a la imagen de la mujer en la pantalla. Por una parte, como lo recuerda Bracho : « El cine pasó de ser cine de estrellas a ser cine de actrices⁷ », y por otra, se cuestionaron los estereotipos clásicos, que se veían subvertidos, o reemplazados por otros.

Las diosas de Ripstein: una especie rara

En la filmografía de Arturo Ripstein, se encuentran pocos ejemplos de mujeres que tienen las dos cualidades imprescindibles y reunidas de potencia y belleza que conforman la diosa.

En *La viuda negra* (1977), el personaje de Matea está caracterizado de antemano por los papeles que desempeñó la actriz Isela Vega en las películas anteriores en las que, indudablemente, hacía de diosa del sexo. Los títulos de aquellas películas son lo bastante elocuentes al respecto: podemos citar por ejemplo *Las golfas* (Fernando Cortés, 1969), *El oficio más antiguo del mundo* (Luis Alcoriza, 1970), *La Buscona*, *Basuras humanas* (Emilio Gomez Muriel, 1970 y 1972), y *El festin de la loba* (Francisco del Villar, 1972).

³ RIPSTEIN, Arturo, citado en MARTINI, ANDREA y VIDAL, Nuria, « Ritratto a due voci », in MARTINI, ANDREA y VIDAL, Nuria (ed), *Arturo Ripstein*, Torino, Lindau, 1997, p. 62.

⁴ Ejemplos concretos del uso no convencional del sonido pueden ser las variaciones del tempo del tictac del reloj en *Tiempo de morir* (1965), cuando Mariana busca el revolver en sus baúles, o el efecto de reverberación cuando Julián Trueba se prepara para el duelo en el cuarto-santuario dedicado a su padre. También podemos pensar en la « voz de terciopelo » que en *La perdición de los hombres* (2000) tiene poderes de omnisciencia y omnipresencia.

⁵ La inobservancia del principio de linealidad propia de la narración clásica se da por ejemplo a través de la fragmentación del relato y el entrecruzamiento de los diferentes puntos de vista de los personajes en *La mujer del puerto* (1991) y *La perdición de los hombres*. Por otra parte, los cortos experimentales del periodo 1969-1971 difícilmente pueden considerarse como narrativos, en la medida en que carecen de historia.

⁶ BRACHO, Diana, « MéxicoEl cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer... Quien? », *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol. 1, No. 2, Summer, 1985, p. 417.

⁷ *Ibid.*, p. 422.

Desde el inicio del relato de Ripstein, se nota que Matea vincula la sexualidad con la religión, de manera bastante inocente: la vemos cuando es niña, poniéndose el cáliz entre las piernas mientras come la hostia, o mirando por debajo del vestido de una estatua de ángel, a lo mejor para averiguar si realmente carecen de sexo. No sabemos exactamente si se trata para ella de una divinización del sexo, o más bien de una sexualización de lo divino. Luego, la figura de Matea adolescente se vincula con el fuego, lo cual la define más como diabla que como diosa: su grito en la iglesia parece provocar el incendio en el vestido de una joven que iba a comulgar y, poco después, Matea se entrega de manera pasiva al hogar que unos muchachos están a punto de prender. El grito y las llamas cambian de sentido cuando Matea se vuelve adulta, y se pone al servicio de un cura como ama de llaves. Lo primero sirve para ahuyentar al médico que intenta violarla, y las llamas simplemente aparecen cuando Matea quema las hojas muertas del patio. Esto parece indicar que Matea intenta seguir el recto camino, aunque para los demás siga encarnando la tentación. De hecho, el cura cede, y Matea destrona a Dios mismo. Un signo premonitorio, que por otra parte prolonga la vinculación sexo-religión, surge cuando Matea aparece desnuda en medio de un agujero de forma triangular, que remite en la iconografía cristiana a la Trinidad o a Dios mismo (vean por ejemplo el cuadro de Jacopo Pontormo, *Cena de Emaús*, de 1525). A causa de ella, el padre Feliciano se olvida de sus obligaciones parroquiales, y la cama donde se aman se convierte por fin en confesional privado. Al morir el cura, le confía a Matea todos los pecados de sus parroquianos, para vengarse del desprecio del cual han sido víctimas. Con esto, Matea pretende tener el « poder de Dios ». Sin embargo, esto no es más que una ilusión, ya que su poder se revela ineficaz frente a la hipocresía de los vecinos, que se burlan de sus acusaciones.

A cambio, la que sí parece tener un poder real sobre el hombre es la *femme fatale* en *Cadena perpetua* (1978). Esta figura imprescindible del *film noir* se halla a contracorriente de la mujer pasiva y sumisa del cine clásico. En éste, también existía la mujer mala, pero aquella siempre resultaba castigada. Por ejemplo, en *La diosa arrodillada* de Roberto Gavaldón (1947) – que por su título coincide con nuestro tema –, Raquel rehusa su condición de amante escondida, y quiere que Antonio deje a su mujer enferma. Incluso acepta que éste la asesine para lograr su propia felicidad. Al fin del relato, la moral impone su sentencia con el suicidio de Antonio, que priva a Raquel de cualquier gozo. En *Cadena perpetua*, la única víctima es un hombre, Javier Lira, cuyo destino resulta cambiado por la intervención de dos mujeres. Al cruzar el camino de estos alter egos de Medusa, Javier, fascinado por su cuerpo y mirada, queda petrificado en la espiral de la delincuencia.

Ambas criaturas ejercen su arte en lugares oscuros que aparecen como antros: se trata del *dancing* y de la casa del caporal quien vigila a los prisioneros de la colonia penal de las Islas Marías. La primera *femme fatale*, Rosa, es una engañosa estratega. Primero, finje la dependencia cuando le dice a Javier mientras están bailando: « Ya no aguanto más », incitándole a acostarse con ella. Luego, después de hacer el amor, se comporta como vencida, y finje la rendición al susurrar un « No puedo » que indica que ya no puede soportar otro asalto sexual. Sin embargo, la canción que se oye cuando baila con Javier ya indica que Rosa está jugando un papel: se titula « Traicionera », y en efecto será Rosa la que denunciará a Javier a la policía por el robo de unos abrigos de piel. La segunda *femme fatale* aparece cuando Javier se encuentra en el centro penitenciario de las Islas Marías. En este momento, está determinado a rehabilitarse y a vivir como ciudadano honesto. Cuando ya se ha ganado la confianza y amistad del caporal Pantoja, otra criatura surge para desviarlo de la redención. El cuerpo de la mantis religiosa está puesto en escena, enmarcado dentro de un decorado que convierte la cama matrimonial en teatro reducido. El juego con el claroscuro otra vez pone de evidencia a la mujer y convierte su cuerpo en callejón sin salida para Javier, quien, se deja

atrapar de nuevo por su mirada. Mientras Rosa lucía un vestido negro muy corto de espalda descubierta y unas joyas llamativas, la mujer del caporal lleva un camisón de seda, cuyo encaje subraya la pierna desnuda que expone a la vista de Javier. De hecho, cuando el caporal le dice a éste: « De todos los presos que hay en esta pinche isla, eres el único que me mira de frente [...] », Javier en realidad mira hacia el trasfondo, donde la mujer se abanica con sensualidad, echándole miradas sugestivas. Por ceder al deseo, Javier vuelve al bando de los canallas, y Pantoja lo sanciona con una puñalada que por poco lo mata.

La desdivinización del icono

Ahora, si nos referimos a la diosa en sentido de figura mítica del cine, podemos observar en la obra ripsteiniana un proceso de desdivinización.

En primer lugar, dicho proceso afecta a la estrella. En manos de Ripstein, las divas de otros directores pierden su aura: se hace escarnio de ellas, pasan al segundo plano, o desempeñan papeles menores.

Así, Charlotte Rampling casi pasó inadvertida en *Foxtrot* (1975), que prolongaba de cierta manera el recorrido de la actriz en el universo nazi (en *La caída de los dioses* dirigida por Visconti en 1969, Rampling es una víctima colateral del sistema nazi que está ganando terreno en la Alemania de 1933 ; en *Portero de noche*, realizado por Liliana Cavani en 1974, encarna una superviviente judía, que reanuda con el verdugo-amante nazi a quien conoció en el campo de concentración ; y en *Foxtrot*, es la compañera de un conde rumano, con quien se exilia a una isla, para protegerse de la segunda guerra mundial. Sin embargo, la guerra la reproducen ellos mismos, matándose entre sí).

Por su parte, Lucha Villa, conocida por sus talentos en el ámbito de la canción ranchera, y revelada en la pantalla con *El gallo de oro* de Gavaldón (1964)⁸, aparece en *El lugar sin límites* (1977) bajo los rasgos de una gerente de burdel alcohólica, que se sirve de la Manuela, un travestí, para ganar la apuesta que la hará propietaria del negocio.

En cuanto a la actriz española Marisa Paredes, Ripstein hizo de ella una « estrella cercana⁹ », según sus propias palabras. Desempeña en *Profundo carmesí* (1996) el papel de una bigota ingenua, quien resulta asesinada tras unos veinte minutos de actuación. En *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), su personaje de anciana enferma (de pelo blanco, flaca, y asmática), aunque sea muy conmovedor, dista mucho de los personajes seductores y fuertes que suele encarnar en el universo de Pedro Almodóvar.

Otra manera de hacer caer el personaje mítico de su pedestal son las reelaboraciones fílmicas emprendidas con una mirada posmoderna. En *El imperio de la fortuna* (1985) y *La mujer del puerto* (1991), cuyos precedentes fílmicos son *El gallo de oro* de Gavaldón (1964) y *La mujer del puerto* de Arcady Boytler (1933), que son dos clásicos del cine mexicano, se observa un fenómeno de degradación general. En el primero, el sistema capitalista y la modernidad lo pudren todo : las relaciones familiares, la solidaridad, las prácticas ancestrales, y hasta el principio de caridad cristiana. En *La mujer del puerto* versión Ripstein, se desbarata el modelo de familia tradicional: el padre es un alcohólico, la madre una prostituta, y el incesto entre hermanos ya no es un tabú, sino una situación aceptada. El director mismo

⁸ Película para la cual ganó una Diosa de plata (premio otorgado por los Periodistas Cinematográficos de México desde 1963)

⁹ CRUZ, Juan, « Una diva que ríe, recuerda y sueña », *El país*, 22/06/2014. <<http://www.elpais.com.uy/domingo/diva-que-rie-recuerda-suena-marisa-paredes.html>> [consultado en enero de 2015]

resumió perfectamente la idea de degradación moral al declarar que: « Non è *La mujer del puerto*, ma *La mujer del puerco*¹⁰ ».

Inevitablemente, la pérdida de los valores tiene repercusiones sobre el protagonista femenino. Así, en *El imperio de la fortuna*, la Caponera ya no es una cantante aclamada, sino una artista de segunda categoría, alcohólica, que comparte la escena con unos comediantes que dan representaciones burlescas de la Biblia, y un anciano que a duras penas logra bailar. Al final del relato, los miembros de su banda la reemplazan por estar pasada de moda, y por ser mayor. En la sociedad de consumo, la estrella se convirtió, como lo demás, en un objeto desechable. En lo que se refiere a *La mujer del puerto*, Ripstein cambió el motivo por el cual la heroína tiene que prostituirse. En el melodrama de Boytler, cuyo esquema se repitió luego en lo que pasó a llamarse el melodrama prostibulario, Rosario se dejó engañar por un hombre, quien la desflora a pesar de que ya está comprometido con otra. Por ello, la « mujer manchada » tiene que marcharse a la ciudad para ganarse la vida, y para expiar el pecado. Perla, el equivalente de Rosario en la película de Ripstein, tiene que prostituirse porque su madre la prometió a un padrote a cambio de su protección. Las dos se han trasladado a otro lugar después de que el hijo mayor mató a su padre a martillazos, a instancias de la madre, que sospechaba que su marido abusaba de la hija. En este contexto tan sórdido, el refinamiento y la moral ya no tienen lugar: han sido sustituidos por la vulgaridad y la indecencia. El contacto entre hermanos ya no se establece mediante unos intercambios de miradas, y el acto sexual ya no se deja adivinar mediante la elipsis. Perla escoge por casualidad a su hermano entre los clientes del bar para cumplir ante los demás – por detrás de una cortina translúcida – su « prestación oral ». Ésta no constituye, por otra parte, el único encuentro incestuoso entre los hermanos, ya que deciden quedar juntos y tener unos hijos.

Con estas reelaboraciones, Ripstein también pretende criticar las opciones estéticas que escogieron sus antecesores para poner de relieve la figura femenina. El folklore no le gusta, y los adornos lujosos tampoco. A su juicio, producen una visión demasiado artificial de México, por lo que calificó de « exótica¹¹ » la imagen de la prostituta vestida con un vestido negro con mangas de encaje, que aparece en la película de Boytler. Al contrario, su mujer del puerto lleva ropa común, igual que su Caponera, que ya no luce el típico traje de china poblana. Respecto a *La mujer del puerto*, también podemos pensar que Ripstein aprovechó la ocasión para burlarse – mediante el personaje de Perla, vestida de « sirena del amor » – de los trajes a veces estrafalarios de las cabareteras del cine de la Época de Oro. Se pueden recordar al respecto los trajes de Ninón Sevilla en *Coqueta* de Fernando A. Rivero (1949), o en *Aventurera* de Alberto Gout (1959). También podemos ver en el epílogo un guiño a *Blonde Venus* de Joseph von Sternberg (1932), en el que Marlene Dietrich bailaba disfrazada de gorila, salvo que en la película de Ripstein, la diva ha sido reemplazada por un travesti.

Por fin, se puede notar en estas dos películas de Ripstein una degradación del Olimpo, o sea del decorado en el que se mueven los protagonistas. La hacienda cuidada y cómoda que ganan la Caponera y Don Lorenzo en *El gallo de oro* se convierte así en vestigio del pasado, donde las estatuas irónicamente remiten al Xanadú de Orson Welles. Además, al presentar a la Caponera como si fuera una estatua entre las estatuas, Ripstein hace de ella un icono en sentido propio, es decir una imagen reificada. Algo similar sucede con los altares simbólicos desde los que Lucha Villa cautivaba a su auditorio, que se convierten en un altar real, decorado de manera grotesca con luces de neón. En *La mujer del puerto*, el prostíbulo ya no es el espacio agradable, donde se puede reír, bailar y seducir, sino un espacio insalubre,

¹⁰ RIPSTEIN, Arturo citado en MARTINI, Andrea, VIDAL, Nuria (dir.), *Arturo Ripstein*, Torino, Lindau, 1997, p. 113.

¹¹ Arturo Ripstein citado en PARANAGUA, Paulo Antonio et NIOGRET, Hubert, « “L’amour tue” : entretien avec Arturo Ripstein et Paz Alicia Garcíadiago », *Positif*, n°410, avril 1995, p. 49.

húmedo y sucio donde las prostitutas esperan desesperadamente su turno. Ripstein incluso destruye una de las imágenes más famosas de la película de Boytler, al cambiar la refinada cortina de perlas que decoraba la habitación de Rosario por una cortina de cajetillas.

La caída de la diosa madre

El último punto que queremos abordar es la figura de la madre, que el cine de la Época de Oro también elevó a la categoría de diosa, glorificada por sus capacidades de abnegación y autosacrificio.

En el cine de Ripstein, las madres han cobrado mayor protagonismo desde que el director empezó su colaboración con la guionista Paz Alicia Garciadiego. Sin embargo, se trata de madres totalmente opuestas al modelo clásico: ya vimos el ejemplo de la Caponera, quien además de ser alcohólica, descuida a su hija y luego la incita a hacerse cantante a pesar de que este oficio no la hizo feliz. También podemos evocar a las madres de *Mentiras piadosas* (1988) y *Profundo carmesí* (1996), quienes abandonan a sus hijos para seguir a sus amantes, aunque el primero sea mujeriego y el otro un criminal.

Notamos que para Ripstein y Garciadiego, ya no existe la noción de sacrificio materno. Al contrario, son las madres las que sacrifican a sus hijos. Lo vemos con Ignacia en *Principio y fin* (1993), quien exige que tres de sus hijos se sacrifiquen para que el hijo menor pueda estudiar y cumplir sus esperanzas, lo cual al fin y al cabo provoca el suicidio de este último y de su hermana. En *La reina de la noche* (1994), la madre directamente incita a su hija a suicidarse, y no reacciona mientras está agonizando en el cuarto de al lado. Dice a su nieta: «hay veces que es mejor rematar a un animal herido», una frase que nunca hubiera podido pronunciar la madre del cine clásico, pero que, para Ripstein y su guionista, traduce otra forma de amar.

La caída de la diosa-madre alcanza su máxima expresión en *Así es la vida* (2000), en el que la nueva Medea –que se llama Julia– asesina a sus hijos, por no soportar que su identidad quede reducida a la función materna desde que su marido la abandonó. No vacila en decir a su ex-compañero: «Mis hijos son tuyos. Valen madre sin ti», unas palabras que sin duda alguna chocarán a los espectadores. Notemos el peso simbólico que se deriva de la expresión, ya que en este caso la palabra «madre» precisamente equivale a «nada». La mujer poderosa que la Medea hechicera encarnaba en el mito se vuelve en manos de Ripstein una mujer impotente, por lo menos en lo que se refiere a la magia. Por eso, la escena del incendio del apartamento de su rival (que corresponde al incendio del palacio en la versión de Séneca) ya no es más que una ilusión que Ripstein desvela poco a poco. Primero, vemos a Julia en contrapicado, lo que sí corresponde al punto de vista desde el cual los mortales suelen contemplar a los dioses. Vemos que lanza un cigarillo desde el balcón, y un movimiento de panorámica vertical descendente nos enseña enseguida una puerta que empieza a quemar. A continuación, se repite tres veces una escena similar, que enseña las consecuencias del incendio. Sin embargo, las variaciones que afectan el decorado, los personajes, y el tiempo de la acción ya indican que se trata de una fantasía, o de una ficción si consideramos una secuencia ulterior, en la que Julia se autoproyecta en la pantalla del televisor, como testigo de los hechos. A Julia, quien carece de los superpoderes de Medea, sólo le queda entonces una alternativa: negarse como madre para recuperar una identidad propia. A nivel simbólico, se podría decir que el hecho mismo de otorgarse el derecho de quitar la vida (no olviden que la Medea de Ripstein también es abortera) hace que Julia pase del estatuto de diosa-madre al de diosa a secas.

En *Las razones del corazón* (2011), Emilia también desbarata el estereotipo cinematográfico y social de la diosa-madre: no cuida la casa, no cocina, no le da cariño a su hija y, última blasfemia, incita a esta última a emanciparse de la tutela masculina. Para ella, los « sacrosantos deberes » de madre son objeto de burla, y el sufrimiento materno es pura comedia, propia de las mujeres educadas a la « escuela de Libertad Lamarque », la estrella del melodrama lacrimógeno clásico. Ella misma no vacila en recurrir a dicha comedia cuando los alguaciles vienen a embargar sus bienes. Cuando se atreven a llevar el televisor, Emilia está convencida de que su argumento es irrefutable cuando les grita: « La tele no. Es de mi niña. ¡Por piedad! ¡Por caridad por la santa de su madre! ». Sin embargo, Ripstein muestra que invocar el estatuto de madre no basta para arreglarlo todo: en el mundo contemporáneo, ya no se puede creer que, por su carácter sagrado, se lo perdona todo a la madre. Prueba de ello es la respuesta intransigente del aguacil: « Hay que aprender que todo tarjetazo está cargado de consecuencias ». Ripstein destruye el mito de la diosa-madre, al confrontarlo a las urgencias cotidianas: hay que fregar los platos, tener la casa limpia, peinar a su hija... y eso no lo hace un mito (la definición personal del mito según Emilia sería « una mamá así, como las de la tele. Una mamá-mamá »), sino una mujer. Y si Emilia se suicida al fin de la película, no sólo es porque tiene deudas, sino porque no consiguió conciliar su papel de madre con su vida de mujer.

Cabe señalar, por cerrar este tema, que tanto en *Así es la vida* como en *Las razones del corazón*, la caída de la diosa-madre conlleva el cuestionamiento del hombre tal y como lo concibió la sociedad patriarcal. Así, en la reelaboración de Séneca, el guerrero valioso del mito se vuelve un boxeador fracasado, temeroso, y desempleado. Por otra parte, encarna una nueva faceta del hombre, casi inédita en el cine mexicano: el del padre cariñoso y responsable, que incluso reivindica su derecho a obtener la custodia de los niños después de la separación. El marido de *Las razones del corazón* tampoco adopta las características del macho patriarcal: le resulta difícil asumir la función de proveedor, no quiere enfrentarse a su jefe (no se atreve a pedir aumento porque teme que lo reemplacen por un joven diplomado), e invierte el sistema de representaciones de género tradicional cuando ayuda a su hija a hacer la tarea, o cuando dice que le gustaría pasarse el tiempo en casa. Emilia incluso se queja de que su marido no sea mujeriego (le confiesa a su amiga: « tendrá mil defectos pero este le falta »), y también le reprocha el haber cerrado los ojos sobre su infidelidad. Cuando se encuentra ya en su lecho de muerte, se lamenta: « Ni siquiera me dejaste tener un pinche adulterio clandestino como Dios manda ». Lo que era para él una prueba de amor, significa para ella la negación de su libertad.

Para concluir, podemos decir que las diosas de alma pura y de corazón tierno de la Época de Oro se convierten en el inframundo ripsteiniano en criaturas peligrosas o malintencionadas, que buscan obtener su venganza después de decenas de dominación masculina en la pantalla. Una vez despojadas de sus oropeles, las antiguas diosas estrellas ya no brillan en absoluto. Bajo la mirada esperpéntica de Ripstein, los ídolos se convierten en guiñoles grotescos, víctimas de la decadencia del mundo moderno. Ni la santa madre logra sobrevivir en este universo, en el cual las razones del corazón prevalecen sobre la función materna, que el director no presenta como un sacerdocio sino como un obstáculo.

Bibliografía

BOU, Núria, *Diosas y tumbas: mitos femeninos en el cine de Hollywood*, trad. Carles Roche Suárez, Barcelona, Icaria editorial, 2006.

BRACHO, Diana, « MéxicoEl cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer... Quien? », *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol. 1, No. 2, Summer, 1985, pp. 413-423.

CRUZ, Juan, « Una diva que ríe, recuerda y sueña », *El país*, 22/06/2014. <<http://www.elpais.com.uy/domingo/diva-que-rie-recuerda-suena-marisa-paredes.html>> [consultado en enero de 2015].

JORDAN, Jessica Hope, *The Sex Goddess in American Film, 1930-1965*, Amherst, Cambria Press, 2009.

MARTINI, ANDREA y VIDAL, Nuria, « Ritratto a due voci », in MARTINI, ANDREA y VIDAL, Nuria (ed), *Arturo Ripstein*, Torino, Lindau, 1997, pp. 59-126.

PARANAGUA, Paulo Antonio et NIOGRET, Hubert, « “L’amour tue” : entretien avec Arturo Ripstein et Paz Alicia Garciadiego », *Positif*, n°410, avril 1995, pp. 49-56.