

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Años de desconcierto, años de penitencia

Autor/es:
Torreiro, Miritó

Citar como:
Torreiro, M. (1996). Años de desconcierto, años de penitencia. Nosferatu.
Revista de cine. (22):50-57.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40990>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



A modo de introducción

En la filmografía de Arturo Ripstein, el lapso que media entre *La viuda negra* (1977) y *El otro* (1984), prolífico si lo miramos desde la perspectiva del número de películas rodadas (siete) y el contexto industrial del que nacen, resulta empero áspero, duro, tremendo desde el punto de vista de los entresijos de producción, las cortapisas censoras, incluso el resultado artístico de algunas de sus películas. El inclemente crítico que es Ripstein respecto de su propia obra, tal como queda de manifiesto en sus declaraciones a García Riera (1), deja a la mayor parte de estos filmes literalmente por los suelos: algunos -*La seducción* (1979), *El otro*, *Rastro de muerte* (1981)- son despachados sin piedad por el cineasta, y sólo se explican desde su óptica a partir del elemental e irónico axioma de que *"incluso los directores de cine tienen que comer"*. Más constructivo, Manuel Pérez Estremera entiende que *"esa durísima y triste etapa de 1978 a 1984 forja en parte esa amargura, esa fuerza y ese poder de síntesis y de definir personajes que impregna tus últimos diez años de cine"*.

Por nuestra parte, y sin negar lo que es obvio, o sea, que para el maduro, espléndido cineasta que es Arturo Ripstein tras su encuentro con la extraordinaria guionista Paz Alicia Garciadiego, el período de nuestro interés le enseñó, en negativo, todo lo que debía tener presente para poder seguir trabajando en el seno de una industria que se encontraba ya entonces muy lejos de sus mejores días, progresivamente depauperada aunque tan dependiente de los *diktats* gubernamentales y de los caprichos, temores y condicio-

Años de desconcierto, años de penitencia

Mirito Torreiro

namientos ideológicos de los funcionarios de turno, de los eternos funcionarios del burocratizado y estatalizado cine mexicano como en los períodos más esplendorosos y productivos. Nuestro interés se orientará sobre todo hacia el análisis de las propuestas filmicas de Ripstein. En la medida que nuestro posicionamiento no está en línea con una teoría *auteuriste* aplicable a la trayectoria del mexicano -teoría según la cual seguramente el más oscuro período de su carrera, el de nuestro interés, carecería casi de propuestas interesantes, si exceptuamos un film tan espléndidamente construido como **Cadena perpetua** (1978)-, esperamos aportar algunos elementos para una caracterización del cine de Ripstein en los años del desconcierto.

Mujeres de armas tomar...

El reconocimiento internacional del cineasta, que se produce temprano pero que se amplía tras el estreno de **El lugar sin límites** (1977) -una de las pocas películas de Ripstein estrenadas regularmente en España: estamos lejos de **Principio y fin** (1993) y del interés comercial que el cineasta está despertando hoy mismo entre nosotros-, coincide con el origen de sus tribulaciones. El primer film de esos años, **La viuda negra**, una sarcástica disección de la sexualidad, la religión y el papel de las mujeres en la sociedad mexicana -un tema recurrente, como se verá-, es un encargo directo de la entonces máxima responsable de la política cinematográfica del país, Margarita López Portillo, la hermana del mismísimo presidente de la República. Film polémico desde el origen -Felipe Cazals, compañero de generación, había sido expulsado del proyecto: Ripstein sólo lo aceptó cuando Cazals le hizo saber que no tenía impedimento alguno (2)-, vivió la vicisitud de que el director hubo de reescribir

el guión en 20 días y aceptar el entrar en un largo período de tiras y aflojas hasta lograr llevar el film si no hacia el terreno de un discurso más personal, sí por lo menos hacia el de una dignidad formal y un cierto sarcasmo que con todo no pudo llegar hasta donde Ripstein hubiera deseado.

La viuda negra cuenta la historia de una joven, Matea (Isela Vega, especialmente generosa en lo que a mostrar sus orondos atributos se refiere), que desde niña fue criada en un ambiente religioso y que acabará siendo ama de llaves, primero, y amante del cura del lugar, más tarde. Una vez enfermo éste, y ante el práctico vacío que le hacen las fuerzas vivas del pue-

blo, escandalizadas por sus amores, Matea será la única que lo cuide en su agonía, le administre los óleos y, *last but not least*, se quede al frente de la parroquia por la sencilla razón de que todo el pueblo sabe que ella es la depositaria de los temibles secretos de confesión que atesoraba el cura. Ripstein empero no pudo incluir una secuencia final en la que Matea, vestida con la sotana del cura, barre la puerta de la iglesia, mientras es saludada por los feligreses que pasan con un respetuoso "*Buenos días, padre Matea...*", final que no llegó a rodarse nunca, lo que no fue óbice para que la película "descansara" siete años en las estanterías y para que hasta la propia Margarita López Porti-



llo reconociese al propio director que la censura de exhibición no era por otra cosa que porque "*el pueblo mexicano no está preparado para este tipo de cine*". Palabras que, ha de reconocerse, despiertan soterrados, erizantes recuerdos en quienes hayan conocido el cine español durante el franquismo, incluso -sobre todo- durante los "aperturistas" años 60.

Esta figura femenina que se escapa a la norma, esta mujer que termina, por la propia aberración de las reglas explícitas de la sociedad patriarcal, detentando un poder fáctico para el cual no estaba prevista una mujer, se contrapone con otros retratos femeninos que Ripstein propone en estos años. El más curioso, por inhabitual, es el de la anciana, atildada bruja de **La tía Alejandra** (1978), otro de los filmes de encargo del período, sobre el que el director tiene las cosas muy claras: "*Me planteé que fuera una película entretenida, no otra cosa, una película carente en realidad de pretensiones de otro tipo*".

Nacido de una desembozada operación de emulación del éxito de filmes como las dos primeras partes de **El exorcista** (*The Exorcist*) -1973 y 1977- y la oleada de imitaciones que les siguió, la película se produce empero en un contexto que conoce de antiguo esa variante no siempre espúrea y casposa que es el cine fantástico y de terror mexicano, del cual Ripstein escapa por completo en su propuesta. Hay varios elementos zumbonamente curiosos en el film, que es menos una película sobre brujería -que también- que la explícita mostración de un enfrentamiento, el que establecen dos mujeres por el cariño de una niña.

El comienzo del film es sencillamente espléndido: un decorado antiguo en el que una mujer, sentada en una silla, está a punto de expirar tras soltar wellesianamente una taza de té que cae al suelo, fotografiado con puntilloso pictoricismo, parece situar el lugar geográfico, el *topos* de una historia intemporal -"*Tengo más de mil años*", confesará luego la pro-

tagonista- de misterios y actitudes aparentemente incomprensibles. Pero todo es apariencia, como se encarga de subrayar el mismo personaje -"*Todo es otra cosa*": ya veremos que también sobre esta observación reposa **Cadena perpetua**, el título inmediatamente anterior-, de manera que en coherencia con ello, el film se desplegará ante su espectador en otro escenario y con otros personajes: una casa familiar, una pareja aún joven con tres hijos, una adolescente, un niño inquieto y la hija menor, que será el verdadero objeto de la disputa.

Ciertamente, sería ridículo negar el fuerte peso de los códigos genéricos en la configuración y el desarrollo de la trama de **La tía Alejandra**: la buena, pulcra, incluso agradable señora casi anciana (espléndida está en el papel la veterana Isabela Corona) se dedicará, desde que llega a la casa de sus parientes, a una implacable venganza contra los niños cuando éstos incurran sin querer en sus iras, y contra su sobrino, a quien castigará por ponerse en su contra en una secuencia modélicamente bien resuelta, ahogándolo en una cama de agua varios años antes de que Freddy Kruger hiciera su aparición en escena empleando similares "argumentos". Incendios pavorosos, muerte por desnucamiento en una escalera, premonitorios temblores de tierra cuando los cónyuges se disponen a la coyunda amorosa jalonan el film y lo sitúan limpiamente en la esfera del producto de género, y, de paso, confirman el buen pulso narrativo de Ripstein y su capacidad para trabajar con las claves genéricas desde dentro, asumiendo para bien y para mal, como hará luego con el género por antonomasia del cine latinoamericano, el melodrama, sus convenciones, y no desde la irónica distancia postmoderna a que nos tiene acostumbrado el fantástico en su acepción contemporánea.

Pero no es menos cierto que el

Cadena perpetua



film puede verse como una metáfora mayor: el enfrentamiento entre la tía bruja Alejandra y la madre de la niña Marta no es más que el enfrentamiento entre un orden socialmente aceptado (el de la familia, el derivado de una determinada concepción del trabajo y la organización de la vida) y el desorden de los saberes arcaicos marginados y segregados desde tiempo inmemorial del cuerpo social, aunque temidos por la propia fuerza de sus tabúes anexos. Sólo ahí toma cuerpo y sentido la principal premisa del film, ese enfrentamiento atroz entre mujeres que no dudan en agredirse hasta la muerte por el amor -por el control, en suma- de la niña, sentimientos primarios y ancestrales -los lazos sanguíneos, el temor al Otro- que se decantan hacia el lado menos moralizador posible, en una solución -la niña regresa a casa, tras una estancia con otros brujos, una vez muerta la tía Alejandra a manos de la madre, pero llevando un amuleto regalado por la anciana: ya está perdida para su madre, para el orden establecido- cuya ironía redondea y clausura el conjunto del film con una limpieza y una efectividad encomiables.

... y perdedores inconsecuentes

Planeada el mismo año que **La viuda negra**, en 1977, aunque rodada un año después, **Cadena perpetua** se cuenta entre lo mejor de la producción de Arturo Ripstein, y no sólo del período que nos ocupa, sino de toda su filmografía. A diferencia del resto de los filmes del período, **Cadena perpetua**, que se presenta como un impecable *film noir* acerado, críticamente demolidor, es un proyecto mucho más personal, propuesto por el director a las autoridades de Conacine (a ese omnipresente Paco del Villar que aparece detrás de casi todos los filmes de este período) a partir de una novela, *Lo de antes*, de Luis Spota, que Ripstein ni siquiera había leído, aunque conocía



La tía Alejandra

al detalle sus líneas maestras. Primera de sus colaboraciones con Vicente Leñero, un escritor que no era guionista profesional -"A mí me gusta más trabajar con escritores que con guionistas, porque los guionistas del cine tradicional mexicano hacían exactamente todo lo que yo no quería hacer", confiesa el realizador a García Riera-, el film cuenta, con una impecable sucesión de complejos *flash-backs* y *flash-forwards*, una estructura del todo inusual a la que Ripstein recurre en coherencia con la complejidad de lo que narra -y en coherencia igualmente con una estrategia narrativa que busca implicar al espectador en un juego inteligente cuyas normas están inscritas en la propia forma del film: un recurso tomado del cine negro clásico, del cual Ripstein se declara deudor-, la historia de un antiguo ladrón regenerado, "Tarzán" Lira (Pedro Armendáriz, Jr., una presencia tan continuada en el período que se erige casi en actor fetiche del director), a quien el principio del film sorprende como honesto, confiable empleado bancario.

La vida de "Tarzán" se irá desgranando, a partir de los comentados *flash-backs*, desde ese presente de respetabilidad hacia un pasado en varios tiempos de delincuente, proxeneta, frecuentador de las comisarías de policía y pre-

sidiario. Su alter ego será un comandante corrompido, el "Burrro" Prieto, su torturador y a la postre el responsable de su recaída cuando lo someta descarada, arbitrariamente a un chantaje por el cual tendrá que darle una "mordida" diaria que "Tarzán" no tiene de dónde sacar, chantaje que es mostrado en una secuencia modelica, rodada íntegramente en unos interiores estrechos y agobiantes, ejemplar en su empleo del montaje. Pero no sólo desde un punto de vista técnico: como bien indica Ripstein, atento espectador cinematográfico, la película guarda no pocos puntos de contacto con el mundo negro de Fritz Lang, no en vano cuenta una transferencia de culpa que es sufrida por alguien que ha pagado las suyas pasadas hasta la redención. Esa secuencia, perfectamente ordenada, establece una jerarquía indudable entre los personajes, somete claramente al protagonista y condena drásticamente por la disposición espacial al inocente.

Ya en el título, no obstante, se aprecia una predestinación atroz que asolará a "Tarzán": quien ha estado en contacto con el mundo del delito termina sucumbiendo implacablemente ante él. Las formas de esa recaída no son empero sólo las del Destino y la ineluctabilidad de sus normas, como pa-

recen sugerir las palabras de uno de los personajes secundarios, el perista Gallito ("*Nada es gratis en esta vida, 'Tarzán', y así hasta que te mueras*"), toda una filosofía de la resignación, o de la autojustificación), sino que nacen de un estado de cosas injusto, de la voluntad depredadora de unos cuerpos represivos -no sólo del personaje del "Burro", sino de prácticamente todos los policías que aparecen en el film- que son mostrados en su actuación amoral con toda la crudeza de una denuncia casi documental.

La película se construye a partir de una hábil propuesta, una especie de falso *McGuffin* recurrente que, contra lo que suele ser común en el cine de Hitchcock, no es una distracción sobre el motivo central que ocupa el interés del narrador, sino la explicitación simbólica del contenido del film, algo que sólo al final adquirirá su valor real: un partido de fútbol entre México y la República Federal Alemana, *leit motiv* que cual Guadiana puntúa el film a lo largo y ancho de su duración. En algunos momentos, el célebre partido actuará como un elemento de crispación cuando se entrecruce con las vicisitudes personales del agobiado protagonista y servirá para mostrar aún más el aislamiento casi autista de éste, obligado a enfrentarse solo -intentará infructuosamente, en el tercio final del film, recurrir a quien le suministró el trabajo, el director del banco, ángel de la guarda que justamente se ausenta cuando más lo necesita- a una realidad que claramente lo sobrepasa.

En otros parecería indicar un irónico apunte ripsteiniano sobre la alienación popular por obra y gracia del fútbol. Pero en el plano final, ese rostro estático de Armendáriz, Jr. que mira frontalmente a cámara, ese hombre sin pasado pero también sin futuro, tendremos la respuesta: "Tarzán" ha recaído, roba las carteras a al-

gunos de los que se encuentran entre la multitud que se agolpa en las taquillas para adquirir su entrada para el tan comentado partido. Ya no podrá asistir al encuentro como espectador, como honesto empleado que compra el derecho a asistir: su aparición en las taquillas y su acción delictiva son la materialización de su infortunio, la clausura de su futuro.

Ese falso *McGuffin* es, por otra parte, la explicitación de una manera muy ripsteiniana de introspección en lo real. Ya hemos tenido ocasión de comentarlo anteriormente: **Cadena perpetua** nos parece, como **La tía Alejandra**, una inteligente mirada "detrás" de las apariencias, epifanías laicas, momentos restallantes de sentido a los que se refiriera hace ya tanto tiempo Guido Aristarco para hablar del cine del gran Michelangelo Antonioni. Nada es lo que parece tampoco aquí, la realidad se abre paso cuando menos lo esperamos, se materializa a partir de vericuetos insondables, de dobleces particularmente significativas, recurso habitual en el cine de Ripstein -en el concepto de realidad que defiende el director: es el mismo mecanismo sobre el que reposa esa obra maestra absoluta que es **La mujer del puerto** (1991)-. "Tarzán" no es sólo el honesto ciudadano que pretende ser, es alguien que ha fallado incluso a quienes más han confiado en él (3); el policía no es un servidor del orden, sino un ladrón; la brutal realidad individual del protagonista se diluye en la ambigua realidad colectiva de un partido de fútbol; en su trabajo, en el banco, se corren juergas *after hours* que pasan desapercibidas para todos; el perista Gallito juega a los dados con dos policías sin cara, sin nombre...

Una de "espaldas mojadas"

Tras realizar **Cadena perpetua** y **La tía Alejandra**, y en un mo-

mento de dificultades económicas, Ripstein decidió aceptar un nuevo encargo, esta vez ofrecido por la poderosa cadena Televisa. El encargo en cuestión se llamó **La ilegal**, se rodó en 1979 y estaba pensado para el lanzamiento estelar de una conocida actriz televisiva, Lucía Méndez, bella mujer, hierática hasta la extenuación y tan mala actriz cinematográfica como para hacer que ella sola, origen y sentido del proyecto, fuese también la máxima responsable de su definitivo hundimiento.

El film cuenta la historia de una desgraciada relación amorosa, la que establece una chica de 23 años (la inefable Méndez) con un hombre casado. Cuando el film comienza, ella está en una cárcel estadounidense y recuerda su historia: llegó embarazada y cruzó legalmente la frontera de EE.UU. para encontrarse con su amante (otra vez Armendáriz, Jr.), quien, realmente enamorado de ella, la instala en un bonito piso cerca de la playa. Todo parece ir sobre ruedas, pero una vez ha dado a luz, la mujer sufre la extorsión de la esposa legal de su amante, quien monta una patraña tras la que parecerá que la chica es una prostituta, con lo que acabará en la cárcel, perderá a su hijo, a su amante (otra vez un hombre débil que cree más en las apariencias que en la realidad de los sentimientos) y acabará deportada a México. El resto del film pasará en mostrarnos las variadas formas en que la madre intentará recuperar a su hijo.

Resulta prácticamente imposible deslindar el film de sus condiciones de producción: sin ellas nada en él se entiende. Méndez tenía potestad para decidir sobre cuestiones relacionadas con su imagen -vestuario, calzado, peinados-, mientras que los propios directivos de Televisa velaban por los contenidos morales del film, no fuera cuestión que la diva televisiva malograra su popularidad por

mor de contenidos explícitamente impúdicos. Resultados: Méndez, empleada en una más bien sórdida cantina mexicana en EE.UU., realizará ante unos parroquianos ávidos de sexo... un *striptease* en el que no se saca una sola prenda de ropa. Otra: Méndez, empeñada en atravesar el Río Grande para entrar ilegal en los USA, lo hace gallardamente vestida de apretada falda y tacones altos, con garbosa valijita en mano, lo que llevó al irónico García Riera a afirmar que el film no hablaba en realidad de "espaldas mojadas", término que tradicionalmente designa a los emigrantes clandestinos, sino de "tacones mojados". Otra más: no hay la menor explicitación sexual en una relación amorosa presidida por el adulterio, el embarazo y suponemos que también la violación: suponemos, porque nada nos es mostrado en la secuencia verdaderamente clave para entender el rumbo que toma la trama, la que comprometerá la honra y el destino de la chica.

Poco hay de interesante en el film, además de la constatación de los frecuentes tijeretazos que los celosos veladores de Televisa metieron en él -aunque sí figura en la copia de estreno la más impactante secuencia, aquélla en la que una madre que entra clandestinamente en los USA ahoga sin querer a su hijo recién nacido para que sus gritos no delaten al grupo de ilegales, que fue cortada en ocasión de la emisión televisiva del film-. De hecho, y a pesar de tratarse de un melodrama, el género que más y mejor ha frecuentado Ripstein, sólo hay algún momento interesante en el producto final: la mostración de algunas realidades de la emigración clandestina, que queda afeada por las impertinencias de la actriz; algún plano en el cual Ripstein parece querer burlar a sus censores implícitos, como cuando sugiere el apetito sexual que la Méndez provoca en su empleador de la cantina haciendo que éste literalmente masturbe el cuello de una



La seducción

botella mientras la mira; y en general una cierta concisión tanto en la dosificación de los diálogos -el escueto "No" que le endilga Méndez a Armendáriz cuando éste le confiese su amor y su arrepentimiento y le pida que regrese a su lado, mucho más eficaz que toda una declaración dramática- como en la puesta en escena que finalmente salva el resultado con cierta elegancia.

Frustradas excursiones históricas

A decir verdad, los modelos femeninos que vehicula el siguiente proyecto de Arturo Ripstein, el film de época *La seducción*, basado en un relato de Heinrich von Kleist y escrito en tan sólo dos semanas -por obra y gracia de un ofrecimiento de Conacine que en realidad era para rodar un guión que no llegó a terminarse y en el cual el director nada tenía que ver-, no son menos terribles que los mostrados en *La tía Alejandra*. La historia del film, tres años posterior al estreno de otra ilustre -e insólita- adaptación de Von Kleist, *La marquesa de O* (*Die Marquise von O*, 1976), de Eric Rohmer, se ambienta empero no en las guerras napoleónicas, sino en la revuelta cristera (por lo tanto, entre 1926 y 1930 aproximadamente; las últimas corre-

rías cristeras, reacción de los sectores más ultramontanos vinculados a la Iglesia católica mexicana ante una serie de leyes gubernamentales que subordinaban la Iglesia al Estado y limitaban el culto, duraron en realidad hasta 1936), y tiene como eje un raro triángulo, el que se establece entre la joven Mariana (Viridiana Alatríste), su madre, Isabel (Katy Jurado), y el militar oficialista Felipe (Gonzalo Vega).

Cristera convicta, Isabel utiliza a su hija adolescente como cebo para atrapar "gobiernistas", que las huestes de su amante, el caudillo Rómulo Rómulo (Noé Murayama), fusilan sin dilación ni piedad, por aquello que Rómulo repite sin inmutarse: "*Dios quiere sangre*". Pero Mariana descubrirá el amor justamente en los brazos de Felipe, lo que no será óbice para un final punitivo en toda regla, presidido por una carga melodramática de considerable potencia. A pesar del atractivo que supone un film que habla sobre un tema poco tratado en el cine mexicano como es la revuelta cristera, *La seducción* presenta una cierta apariencia desaseada, de apresuramiento; más un apunte del film que hubiese podido ser que la plasmación de un discurso acabado y coherente.

Contribuye a ello el hecho de que

la película, que reposa en gran medida sobre el personaje de Mariana, no cuenta con una actriz siquiera mínimamente creíble -la joven Alatríste, hija del que fue justamente el productor de **Viridiana** (1961), hizo aquí su debut en el cine, medio en el que apenas tuvo continuidad, ya que falleció en un accidente algún tiempo más tarde-. Pero en realidad hay más: la producción es ya muy menguada -aunque todavía más digna que la que contó Ripstein para **El otro**- y las dos lógicas que subsisten en la película, la que se empeña en reconstruir un referente histórico y la que se interesa más por una historia de amores trágicamente contrariados, pocas veces se dan la mano: la exigua producción hace que el guión se empeñe en precipitar la caída de Mariana en brazos de Felipe sin dar tiempo a que los amantes maduren una relación que a los ojos del espectador se hace progresivamente más abstracta, mientras las situaciones que agolpa el guión se vuelven casi inverosímiles. O dicho de otro modo, se comprende lo que se pretende hacer, pero la resolución es claramente insatisfactoria.

Con todo, del film emerge un retrato de mujer terrible, especie de mantis religiosa que añade otra figura más al retablo de mujeres mexicanas empeñadas en aceptar y asumir las normas patriarcales, aquí la lucha por un ideal guerrero que se justifica a cualquier precio, incluso la inducción a la prostitución de la hija inocente en nombre de Dios y la revuelta cristera. Ripstein se toma auténticas molestias para levantar un poco el listón artístico del film, y en ocasiones, en secuencias sueltas, obtiene buenos resultados, como cuando el encuadre sugiere la escisión sentimental que vive Mariana, atormentada por la fidelidad a su madre pero devorada (es un decir: en ningún momento demuestra Alatríste que su personaje esté viviendo nada parecido a la pasión) por una sexualidad repentinamente

descubierta, haciendo que su imagen se refleje doblemente en un espejo de tres cuerpos, mientras que la de su inflexible, vengativa madre ocupa el cuerpo central sin cesura de ningún tipo.

Pero a pesar de sus evidentes debilidades, **La seducción** se aguantaba mucho mejor que el siguiente proyecto del director, **Rastro de muerte**, otro film con trasfondo histórico -su acción transcurre hacia los años 20- cuyos malos resultados artísticos impidieron su estreno comercial y que Ripstein confiesa haber aceptado rodar porque llevaba año y medio sin trabajar, y porque, acotamos nosotros, el cine mexicano estaba ya sumido en la larga crisis estructural que habría de desembocar en la parquedad de producción que actualmente lo aqueja: resultaba difícil, en un contexto así, mantenerse en el candelero sin trabajar.

Con su crudeza habitual, el director despachó el proyecto ante García Riera con frases contundentes: *"Por supuesto, es una película que no tenía asidero. Fue un trabajo amargo, infausto, cuyo resultado es absolutamente el que se esperaba que fuera, ¿no?, el de una película pésima. Es una película que no debía haber hecho. Rastro de muerte es el primer golpe en la cabeza para entender que si no estaba yo seguro del guión, no tenía que haber hecho la película (...). Un guión del que en primer lugar no entendía de qué se trataba, vaya, un guión en el que, a propósito de la pareja protagonista de la película, ocurre lo siguiente: un hombre joven, soltero, bien parecido, libre, determinado y dispuesto, conoce a una joven soltera, determinada, dispuesta, libre, y ambos se enamoran, pero no se pueden juntar, aunque nada lo impide, porque el guión dice que ella es muy orgullosa. Eso era un obstáculo insalvable que impedía su relación. ¿Cómo filma uno el 'orgullo' de una idiota? Yo no supe",* concluye.

Rodada por las noches en los mismos escenarios en los que por el día se rodaba una horrenda coproducción con la URSS, **Campanas rojas** (1982), de Serguei Bondar-chuck, que no obstante tenía todos los parabienes de las autoridades cinematográficas del momento, el film muestra una pobreza de producción aún más espartana que la de su antecesor, **La seducción**, agravada además por la absoluta inanidad de un guión sencillamente imposible aunque obra de una señora, Mercedes Manero, que tenía un verdadero as en la manga: era amiga personal de Margarita López Portillo, la mandamás en materia cinematográfica, lo que equivalía a tener que aceptar que el guión no podía modificarse en una sola de sus líneas.

Lo que el film pretende está en cierta forma bastante claro: trazar otro retrato de arribista inconsecuente, de un personaje que se mueve entre favores gubernamentales y que es enviado desde Ciudad de México a Mérida, donde literalmente se emborrachará de poder sin darse cuenta de que es tan sólo una marioneta en manos de los poderosos locales. La intriga se complica con la historia del *"orgullo de la idiota"*, que diría Ripstein, un punto tan oscuro en la trama que la convierte en virtualmente incomprensible, amén de hacer aún más profundo ese sentimiento de arbitrariedad del guión que ya atenazaba, quedó dicho, a un film mucho más estimable que éste como es **La seducción**. Además, la película tiene, vista desde la lejanía que supone su análisis desde España, el inconveniente añadido de que no se sabe -al menos, no lo sabe el firmante de estas líneas- si su intención sobrepasa lo estrictamente anecdótico para adentrarse en una dimensión crítica respecto al presente, tradicional doble lectura que el film histórico posibilita pero que aquí se escapa por completo al desciframiento.

El período de nuestro interés se

clausura con **El otro**, que Ripstein rodó tras tres años sin ponerse detrás de una cámara y tras varios proyectos fracasados, entre ellos uno muy querido por el cineasta, la adaptación del relato de Guimaraes Rosa *Dao lalalao*, que no pudo llevarse a cabo por la racanería de unos productores que se negaron a pagar 1.000 dólares más a los herederos del escritor por los derechos de la obra. En todo caso, los fracasos de **El otro** y **Rastro de muerte** llevarán a Ripstein a replantearse su oficio, y de ese replanteamiento nacerá el último período de su obra, que dura ya desde 1985 y en el que los aciertos se encadenan casi sin tregua.

Ciertamente, los años que van de 1977 a 1984 son especialmente duros en lo que a la continuidad de su carrera se refiere; pero cuando pudo elegir sus proyectos -**Cadena perpetua**-, cuando tuvo un presupuesto decente para moverse y un guión plausible para desarrollar -**La tía Alejandra**- o incluso en condiciones peores pero con ciertas ideas fuertes -**La seducción**-, Ripstein dio sobradas muestras de su talento, de su concepción visual de la narración, la contención y el cuidado en la puesta en escena, eso que llamamos sin más un estilo; pero también de ciertas obsesiones que tienen que ver con cómo concibe el destino del ser humano, cómo se filma -cómo se hace ver- la realidad, cuáles son sus límites: eso que llamamos una visión ética del oficio. A partir de entonces, Ripstein ha seguido avanzando en la dirección de sus preocupaciones, con más rigor si cabe, con más entereza y mirando las cosas de frente, hasta convertirse en lo que actualmente es: en uno de los dos o tres mayores cineastas latinoamericanos en activo.

NOTAS

1. Las referencias bibliográficas que se emplean en el artículo provienen de dos fuentes diferentes: por un lado, de la es-



El otro

pléndida y rigurosa entrevista-libro que el crítico e historiador Emilio García Riera hiciera en 1988 (*Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Colección Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1988), que tiene como ocasionales "invitados" al crítico Leonardo García Tsao y a la guionista Paz Alicia Garciadiego, esposa del director. Por la otra, de un material, entre la carta de amigo y el testimonio personal, *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein*, de Manuel Pérez Estremera, publicado por el Festival de Cine de Huesca con ocasión de la retrospectiva que se dedicara al realizador mexicano en la ciudad aragonesa en 1995. Basten, a partir de ahora, los nombres de los autores para liberarnos de remitir a la cita entera.

2. Por su parte, Cazals recuerda así el asunto: *"Ésa (La viuda negra) fue abortada en mis narices, a una semana de comenzar la filmación. Lo que pasó es que integré páginas suplementarias al guión (...) porque estaba en Guanajuato, porque pasé por los colegios maristas, porque conozco un poco lo que es el sinarquismo* (N. del A: movimiento político derechista y religioso, creado en León en 1937 y disuelto en 1950 por sus acentuados tintes fascistas, opuesto a cualquier ideal de progreso y avance social), *porque se me ocurrió que en medio de la historia debía haber una parvada sinarquista que reparte volantes con los lemas habituales que yo conocí -'Si no eres católico no eres mexicano'- (...). Estas bonitas páginas*

adicionales provocaron que Francisco del Villar, director de Conacine y autor de películas con nombres de animalitos, pusiera los ojos en blanco". En García Tsao, Leonardo: *Felipe Cazals habla de su cine*. Colección Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1994. Página 194.

3. En este sentido, es particularmente brillante la secuencia del penal en las salinas, una suerte de subtrama dentro del film que sirve al director para mostrar la debilidad de su protagonista en un contexto diferente al de su vida cotidiana. Condenado por un robo que ha cometido, pero del cual ha terminado beneficiándose directamente el amoral comandante, "Tarzán" es enviado a un penal donde pronto se hace amigo del cabo Pantoja (encarnado por un actor excepcional que volverá a trabajar con Ripstein, Ernesto Gómez Cruz). Pero aprovechando una ausencia de éste, el ladrón sucumbe a los encantos de la esposa de su nuevo amigo, quien a su regreso, y tras soltarle un largo sermón sobre los deberes de la amistad, le apuñala implacablemente. Ripstein clausura la secuencia, muy bien construida en su *crescendo* dramático, con un plano de gran contundencia: "Tarzán" caído en el suelo ocupando, en primer término, buena parte del encuadre, el cabo sentado en una mecedora sin ningún remordimiento en su expresión, la mujer apoyada contra la pared; ambos convergiendo sobre el agonizante protagonista, cuya miseria queda plenamente de manifiesto en la actitud distante de los otros dos personajes.