

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Arturo Ripstein: la construcción sin fin

Autor/es:
López Aranda, Susana

Citar como:
López Aranda, S. (1996). Arturo Ripstein: la construcción sin fin. Nosferatu.
Revista de cine. (22):4-9.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40983>

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



Arturo Ripstein

Arturo Ripstein:

la construcción sin fin

Susana López Aranda

El cine como destino

Dice Arturo Ripstein que desde niño supo que su destino sería de cineasta (1).

Emitida como si de un maleficio se tratara, la frase, que en boca de otro podría parecer una falsa elaboración posterior, en su caso no es sino la constatación de lo inevitable.

Nacido dentro del ambiente filmico, hijo de productor al fin, Arturo Ripstein hizo del cine su único oficio y su forma de expresión privilegiada. Nunca pudo, según él, ni quiso por fortuna, dedicarse a otra cosa.

Si primero dudaba solamente a qué campo del cine quería pertenecer, la adolescencia lo definió como realizador. Como no existía entonces una escuela formal de cine en México, su aprendizaje consistió fundamentalmente en estar presente en los *sets* y ver filmar, entre otros, a Luis Buñuel.

A los 21 años, Arturo Ripstein dirigió su primer largometraje, **Tiempo de morir** (1965); más de treinta años después, Ripstein sigue filmando y, a pesar de algunos altibajos, nunca lo ha hecho sólo para salir del paso, ni por sumar un título más en su carrera.

Podría haber sido un director con muchas más películas -no hay que olvidar que hasta hace pocos años México tenía una industria cinematográfica que producía casi un centenar de cintas anuales-, pudo haber trabajado por encargo, en cosas más impersonales o meramente alimenticias...

Pero no, por elección y por destino, el quehacer cinematográfico es para Ripstein un acto personal,

comprometido y absolutamente necesario, en el que se juega el todo por el todo. Cada proyecto, dificultosa y azarosamente levantado, lleva invertido no sólo su trabajo e integridad, sino su pasión y sus capacidades creativas.

Por eso, en parte, su obra es un raro ejemplo de coherencia y continuidad. En parte, digo, porque la otra pieza del misterio es que Ripstein, por derecho propio, construido plano a plano en sus veinte largometrajes y sus cortos, es, en todo el rigor y la extensión del concepto, un autor.

Y hoy día, cuando el abuso del término ha llegado a la desmesura de convertir a casi cualquiera que despunte -de Soderbergh o Tarantino hasta casos infamantes como el de Robert Rodríguez- en "autor" instantáneo, no está de más una puntualización sobre el asunto para precisar las diferencias.

Desde el *shot* con el que inicia **Tiempo de morir** (las puertas de la celda "encierran" a Juan Sáyago, el protagonista, "fuera" de la cárcel), hasta el plano final de su más reciente cinta, **Profundo carmesí** (la pareja de amantes criminales unidos en la muerte, "encerrados" en su propio reflejo "dentro" de un charco tinto como la sangre), el *corpus* total de la obra de Ripstein posee claros signos distintivos y ostenta una admirable cohesión tanto en la forma como en los temas.

Aunado al seguro dominio técnico de sus herramientas filmicas, hay sin duda un estilo propio, personal e intransferible -su manera de ver y, por ende, de filmar-; esto, importante de por sí, no alcanza sin embargo, según la teoría más ortodoxa, para hacer de un cineasta un autor.

El punto nodal sería si todo ello tiene peso significativo, valga decir, si contiene y expresa una visión del mundo.

En el proceso creativo que va desde la alternativa de por qué precisamente este cuento y no otro, hasta cómo el autor elige hacerlo suyo y contarlo, la obra será el resultado final e inapelable: allí estarán los signos, las obsesiones, las constantes y los rasgos últimos de identidad.

Las películas de Arturo Ripstein narran historias distintas y tienen diferentes apariencias, pero los puntos de unión entre todas ellas -sin importar ahora si son o no todas buenas películas- han ido poco a poco configurando la traza de una construcción mayor. Así, de objetos aislados, las obras se transforman en partes de un cuerpo complejo y en continua evolución.

En sus más de treinta años de quehacer cinematográfico, Ripstein ha conseguido un dominio virtuoso del oficio, al tiempo que ha depurado y pulido su estilo; sus películas, salvo contadas excepciones, hablan de lo que realmente le importa. Una y otra vez, aunque lo que refiere cada cinta sea diverso, reaparecen las mismas imágenes, las mismas visiones.

El soñador, al decir de Ingmar Bergman acerca de su destino de autor filmico, es uno y el mismo, y el continuo fluir de sus sueños lo refleja y lo contiene, inevitablemente.

Renoir, por su parte, señaló que "*el director se pasa la vida haciendo variaciones de su mismo film*", y sin lugar a dudas sabía lo que decía...

Hacer visual lo que es verbal (2)

Para Arturo Ripstein tal es la naturaleza del cine: transformar en imágenes, en movimiento, lo que inicialmente fue concebido como verbo-palabra.

La idea, que bien puede resumir

las búsquedas estéticas y narrativas del autor, denota, además, la ruta que sigue su proceso de creación.

Si el lenguaje estructura el pensamiento y por tanto conforma el concepto del mundo, el lenguaje filmico de Ripstein será la expresión esencial de su forma de ver y de lo que ve en y es para él el mundo.

Los temas principales y recurrentes, las constantes y obsesiones, surgen no sólo a partir del relato sino de la manera de visualizarlo, vale decir, de su puesta en escena.

Así, en el cine de Ripstein, la historia y la forma precisa de contarla, el qué y el cómo, se implican y determinan mutuamente y son por tanto indivisibles.

Suele ocurrir que las primeras obras de cineastas que luego adquieren renombre, sean bajo esa luz consideradas por fuerza como un esbozo que prefigura toda la obra posterior. No siempre es así. Sin embargo, en el caso particular de la *opera prima* de Ripstein, el aserto se cumple con singular puntualidad.

A partir de un guión de Gabriel García Márquez -que en ese entonces escribía cine no sólo por amor al arte, sino para sobrevivir-, **Tiempo de morir** plantea la historia de un hombre, Juan Sáyago, que sale de la cárcel tras 18 años de encierro sólo para enfrentar un destino inescapable: en su pueblo lo esperan los Trueba, hijos del hombre que mató, para cobrar venganza. Los intentos de Sáyago por reconstruir su vida en paz son vanos. Luego de soportar pacientemente las provocaciones del mayor de los Trueba, Sáyago se enfrenta a él en duelo y lo mata; el más joven, que sin saber quién es ha hecho de Sáyago su maestro-padre, entonces se ve obligado a matarlo por la espalda.

Ambientada como *western* a la

usanza de la época (el padre de Ripstein, productor del film, pensó que así disfrazado podría venderlo en caso de que quedara muy mal), **Tiempo de morir**, que es indudablemente uno de los debuts más sorprendentes, efectivamente presenta ya los principales temas y constantes alrededor de los cuales girará la obra posterior del cineasta.

El destino como fuerza suprema, fatal, que es imposible eludir o cambiar; el encierro, aun dentro de ámbitos abiertos (la cárcel es la garantía de vida para Sáyago; la libertad, quedar preso en su destino); las transferencias y entrecruzamientos que van tejiendo paralelamente una trama que cierra y ata los cabos entre personajes y circunstancias: aquí, por citar sólo algunos ejemplos, el protagonista asume el papel del padre que él mató para el joven Trueba; la cruz frente a la que vemos por primera vez el rostro de Sáyago es donde morirá; Trueba padre supuestamente fue muerto por la espalda y por la espalda será asesinado Sáyago; el joven Trueba es encerrado por su novia para evitar que acuda a la cita final con Sáyago, que a su vez será encerrado en la cárcel por el comisario con el mismo fin...

Es necesario detenerse en esta primera cinta por cuanto realmente muestra de lo que seguirá en el *corpus* de la obra del autor, y si **Tiempo de morir** sorprende por la claridad con que, a pesar de la juventud del cineasta, expone contenidos complejos, más asombra aún por su factura formal.

A los 21 años, Ripstein, lejos de buscar la seguridad en una resolución convencional, toma los riesgos de manejar la narración predominantemente con planos-secuencia muy largos y una cámara muy móvil que, sin embargo, no trata de llamar la atención sobre sí misma, sino que establece con rigor los puntos de vista (la difícil

escena en que Sáyago, a pie, es atacado por Trueba a caballo) y sigue a los personajes mientras va armando alrededor de ellos una red que define su espacio y capta su sensación de confinamiento incluso en lugares abiertos.

Luego de dos experiencias frustrantes y poco afortunadas, el episodio **HO de Juego peligroso** (1966) y **Los recuerdos del porvenir** (1968), film situado durante la época de la Revolución que tuvo problemas de censura y de producción, Ripstein se retira del cine industrial por un tiempo; de 1969 a 1971 realiza al margen una serie de cintas independientes en las que, como violenta reacción contra lo establecido, decide jugar a fondo y experimentar con el lenguaje.

De lo más notable de este período es **La hora de los niños** (1969): una situación mínima -un matrimonio contrata a un taciturno payaso para cuidar a su hijo- que se desarrolla en efecto en poco más de una hora, consigue, mediante largos planos fijos y el manejo desafiante de tiempos muertos, crear una atmósfera tan inquietante como ominosa.

El castillo de la pureza (1972) marcó el retorno de Arturo Ripstein a la industria cinematográfica. El caso real de un hombre que mantuvo totalmente aislada a su familia en plena ciudad de México por muchos años, idealmente reunía los elementos que permitirían al cineasta lograr una de sus obras mayores.

Desde los planos iniciales, la idea del encierro -el de la casa donde siempre llueve, con sus celdas de castigo para encerrar doblemente las faltas de los hijos; el del asfixiante núcleo familiar- se define como tema central. Gabriel Lima, el padre, ha convertido su deseo de construir un mundo ideal, no contaminado por el exterior, para su mujer e hijos, en una cárcel

intolerable. Él, que les ha enseñado que "*afuera es horrible*", lejos de la casa (fabrica y vende veneno para ratas que son su obsesión, nada menos) hace todo lo que no permite hacer a los suyos, pero tampoco es libre, pues a donde quiera que vaya carga su propio encierro.

La cámara, que nunca, ni siquiera en las calles, muestra una perspectiva abierta, se encarga de hacerlo visible; el espacio cerrado de la casa determina la puesta en escena, con movimientos envolventes y encuadres cercanos; el director plasma el agobio del confinamiento. El cuidadoso diseño de las evoluciones físicas de los personajes expone, asimismo, las tensiones, la dinámica de las relaciones familiares: Lima aislado frente a los hijos y la mujer, que funcionan como unidad. Al final, el círculo se cierra: cuando el padre es detenido, la familia vuelve a la casa, la mujer mira vaciamente hacia la cámara (hacia nosotros), el encierro continúa...

En sus dos filmes siguientes, ambos de ambiciosa producción y curiosamente ambos de época, Ripstein aborda nuevamente asuntos que le son caros. **El Santo Oficio** (1973), inspirada en hechos históricos, cuenta la persecución, tormento y muerte de los Carvajal, una familia judía en la Nueva España del siglo XVI; la película, de una gran belleza formal, mantiene, a pesar de asumir la posición de los perseguidos, una distancia objetiva de crónica histórica que, como en la impresionante secuencia final del multitudinario auto de fe, produce un efecto más atemorizante y severo que emotivo. La segunda, **Fox-trot** (1975), una coproducción (México-Inglaterra-Suiza) con un reparto multinacional de estrellas (Peter O'Toole, Charlotte Rampling, Max von Sydow) que tuvo, por cierto, un rodaje sumamente complicado y difícil, es una interesante parábola sobre la violen-

cia. Planteada con elegancia aunque quizás no la suficiente intensidad, la trama -en los días previos a la Segunda Guerra Mundial una pareja de nobles rumanos se recluye en una remota isla- vuelve sobre un grupo humano colocado en una situación límite de aislamiento.

Al año siguiente, Ripstein, que ya había incursionado en el corto documental, realiza **Lecumberri (El palacio negro)**, el único largometraje del género en su carrera. Se trata de una obra en todo sentido magistral -y para no variar, de complicadísimo rodaje por obvias razones- que documenta el funcionamiento interior de la vieja penitenciaría así llamada, antes de su cierre definitivo. Mediante una estructura impecable que sigue desde el ingreso hasta la salida de los reos, el cineasta, con una mirada en la que se mezclan la fascinación y el horror, penetra en la vida cotidiana y registra el pulso de la prisión. Esta visión, fíncada en una cámara de insólita movilidad y un montaje de enorme precisión, encuentra en el microcosmos carcelario una aterradora y fatal reproducción de los mismos mecanismos de dominación y corrupción del mundo exterior.

Para su siguiente película, **El lugar sin límites** (1977), Ripstein, como en las cuatro anteriores, trabajó el guión en colaboración con el excelente escritor José Emilio Pacheco (la primera versión fue de Manuel Puig). Adaptación de la novela homónima de José Donoso, la cinta, ubicada en un pueblo casi desierto, trata sobre un tortuoso triángulo pasional que se establece entre un macho prototípico, la joven regenteadora del burdel y su padre, el notorio homosexual del lugar. En la secuencia climática, el homosexual, "La Manuela", interpretando "La leyenda del beso", seduce al macho, quien reacciona con violencia y persigue y ultima a "La Manuela"



El lugar sin límites

a golpes... A pesar de algunos detalles -la calidad del proceso fotográfico, por ejemplo- que delatan lo magro de la producción, ésta es una de las obras más sobresalientes del cineasta. Nuevamente en el encierro de la casa prostíbulo, reino de la ambigüedad sexual, se desvela el drama de una utopía condenada al fracaso: la joven, que ha debido asumir el papel que correspondería a un hombre (el padre), intenta a toda costa conservar su universo -la casa y su aberrante vida familiar- intacto, contra los designios del cacique del pueblo, que planea desalojarlo para vender sus propiedades.

Una óptica dura, seca y planos predominantemente fijos traducen la desolación de ese pueblo inmóvil, de esa gente anclada, y preparan para la intensa escena de la seducción y su cruento desenlace.

El mismo año, Ripstein realizó **La viuda negra**, adaptación muy libre, por suerte, de una pieza teatral menor, sobre los prohibidos amoríos entre un cura pueblerino y su ama de llaves. La película,

que enfrentó serios problemas desde el principio -el guión era infilmable, por lo que mucho se improvisó en el rodaje- y, aparte, permaneció seis años sin exhibirse por decisión de la censura, se sostiene gracias sobre todo a su factura: la distancia un tanto irónica con que están vistas las cosas, aunada a una rica gama de detalles y alusiones visuales (buñuelianas referencias a la animalidad del desco), la hacen sin duda mucho más interesante y disfrutable que la fuente original.

En 1978, como rúbrica de un período brillante, Ripstein dirige dos cintas, ambas, curiosamente, incursiones dentro del cine de género: con el escritor Vicente Leñero, el cineasta adapta una novela de Luis Spota acerca de "Tarzán" Lira, un ladrón que vuelve a caer en manos de los policías, que lo extorsionan para que regrese a su viejo oficio. **Cadena perpetua**, desde la perspectiva del cine negro, retoma y lleva a la perfección tanto los planteamientos temáticos como estéticos y formales del cineasta en esta etapa de su trayectoria. Incapaz de regenerar-

se y modificar su destino, "Tarzán" Lira es la encarnación de la fatalidad: su prisión, sin límites aparentes, es su propio pasado. A partir de una estructura compleja de impecable armazón -un presente lineal y tres largos *flash-backs* (uno de ellos doble) que dan razón de lo ocurrido previamente al personaje-, la cinta despliega una densa red de señales visuales (puertas cerradas, espejos y sombras amenazantes que encierran constantemente al personaje) que desde el inicio apuntalan la sensación de impotencia: en esta brutal ciudad marcada por el sino, no hay escapatoria ni salida posibles. Narrada con absoluto rigor y economía de lenguaje (cada movimiento responde a una necesidad; por ejemplo, la forma en que la cámara introduce y cierra los episodios del pasado, en audaz conjunción con el corte directo), **Cadena perpetua**, además de ser por sus cualidades puramente filmicas una de las pocas obras maestras del cine mexicano, constituye también la más lúcida y terrible visión sobre la corrupción sistemática y el circular, inescapable tiempo del México de nuestros días...

La otra cinta realizada por Ripstein el mismo año es **La tía Alejandra**, un inquietante experimento en el que el horror, la tía bruja, se instala en la cotidianidad, destruyendo a la familia que le dio cobijo.

Afectada seriamente por la crisis del cine estatal y la crisis económica que vivió el país, la carrera del realizador entra en una fase crítica, un período de sequedad podría decirse. De esta etapa, que comprende películas fallidas por una u otra razón -**La ilegal** (1979), **La seducción** (1980), **Rastro de muerte** (1981)-, vale la pena sólo mencionar **El otro** (1984). Esta cinta, a pesar de haber sufrido enormes limitaciones de producción y de un guión confuso, logra por momentos una at-

mósfera ambivalente en la que conviven la realidad y lo imaginario.

Las malas experiencias anteriores deciden a Ripstein, que se refugia en la televisión y la elaboración de comerciales, a no volver a trabajar en cine proyectos que no le interesen real y personalmente.

Filmar el tiempo (3)

En 1985, Arturo Ripstein volvió al cine con renovado interés y vitalidad. **El imperio de la fortuna** abre un nuevo ciclo. La película, su obra más importante en 8 años, toma como arranque el texto de Juan Rulfo *El gallo de oro* (filmado en 1964 por Roberto Gavaldón) para prolongarlo y ramificarlo en una trama ubicada en la actualidad, en la provincia devastada y empobrecida. Un intrincado juego de transferencias (cada personaje asume el rol de su predecesor) y repeticiones (frases constantes, actitudes y aún indumentarias) sostiene la narración, en la que reaparecen los temas característicos del autor. La historia del gallero Dionisio Pinzón es el reflejo de los caprichosos vuelcos de la fortuna: quien todo lo tiene, lo perderá todo... En un universo cerrado y claustrofóbico, la fatalidad y el tiempo, ese obsesivo tiempo circular mexicano, marcan el destino humano.

En este nuevo ciclo, es fundamental destacarlo, Ripstein trabaja con el material escrito por su compañera Paz Alicia Garciadiego, espléndida guionista cuya colaboración no solamente se ha adecuado a la visión del cineasta, sino que le ha abierto otras posibilidades y la ha enriquecido.

A partir de **Mentiras piadosas** (1988), conmovedor recuento de cómo los celos consumen y destruyen el amor de una pareja, las inquietudes y búsquedas estéticas

del cineasta se encaminan claramente hacia un replanteamiento radical del melodrama, género, sobra decirlo, quintaesencial del cine mexicano, y en el aspecto formal, una consistente experimentación con el plano-secuencia y los problemas inherentes de su puesta en escena.

La mujer del puerto (1991) es, desde luego, el ejemplo más depurado de estos planteamientos. La narración de Guy de Maupassant -cuya primera versión (Arcady Boytler, 1933) es considerada un clásico del cine mexicano- gira alrededor de una mujer, prostituta del puerto, que se suicida al descubrir que ha tenido relaciones con su hermano. En manos de Ripstein y Garciadiego, el adulterio accidental se transforma en una historia de amor -contada por los tres personajes centrales, que ofrecen sus distintas perspectivas-, con ello, la cinta adquiere un carácter diametralmente opuesto que pone en cuestión uno de los más antiguos tabúes y, al mismo tiempo, subvierte las convenciones básicas del melodrama.

En cambio, **Principio y fin** (1993), adaptación maestra de la novela de Naguib Mahfuz a México, es, en el sentido más estricto del término y llevado hasta las últimas consecuencias, un melodrama: drama en el que las desgarraduras de los personajes se corresponden con los tonos emocionales de la música. Las historias de los Botero -hilos movidos por la madre, que ha depositado la carga de sus vanos sueños de un futuro mejor sobre los hombros del benjamín- conforman aquí un retrato límite de los lazos abrumadores del núcleo familiar. Inextricablemente unidas, las vidas de los Botero están desde el principio condenadas a despeñarse hacia el abismo... Obra de tono mayor en la que cristalizan con admirable belleza e intensidad las intenciones expresivas del lenguaje filmico de Ripstein, **Principio y fin**



La reina de la noche

tiene la única resolución formal posible: sinuosos y elegantes planos-secuencia en los que la tensión y las relaciones se plantean y construyen desde dentro, en un fluir constante. Fondo y forma, el qué y el cómo en una unidad armónica e indisoluble.

A pesar de haber surgido como un encargo de productor, **La reina de la noche** (1994), biografía de Lucha Reyes, la malograda cantante de ranchero de la bohemia de los años 30, es una cinta en la que la visión personal imprime su sello inconfundible. Garciadiego construye un guión en el que imagina sucesos únicamente inspirados en la vida de la cantante. Ripstein, a su vez, entrega un deslumbrante ejercicio de estilo en el que los espejos y las imágenes reflejadas -Lucha es un reflejo de su propio mito, una imagen en la que se encarnan los frustrados sueños de la madre- son el concepto motor y la cons-

tante que hilvana y cierra visualmente la narración.

En su largometraje número veinte, aún en posproducción al escribir estas líneas, Arturo Ripstein confirma la madurez plena de su arte. **Profundo carmesí** vuelve a asombrar a quien conoce su trayectoria, por lo que tiene de continuación y novedad.

Basada en hechos reales -el sonado caso Beck-Fernandez, *The Lonely Hearts Killers*-, **Profundo carmesí** es una cruenta historia de amor y muerte anudada por el destino: Coral Fabre, una enfermera obesa, y el gigoló Nicolás Estrella, encontrarán juntos la mitad oscura que les complementa, y sólo juntos podrán cumplir su sangrienta trayectoria. La cinta, planteada como una *road movie*, muestra nuevamente visiones de un mundo desolado y sin salida: la fuerza desatada de la pasión amorosa incuba su propia destrucción.

Con un humor negro y torcido, como la sardónica sonrisa del hado, las andanzas de Coral y Estrella se convierten en una carretera sin regreso que sólo puede conducir a un sitio...

El reflejo de sus cuerpos encerrado en un charco tinto en sangre es la imagen con la que se cierra el círculo. Por ahora.

NOTAS

1. García Riera, Emilio: *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1988. Página 17.
2. *Ibidem*. Página 97.
3. "Filmar el tiempo. Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego". Entrevista de Susana López Aranda. Revista *DI-CINE*, números 58 y 59. México, 1994.