

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Buñuel-Ripstein: ¿vasos comunicantes?

Autor/es:
Pérez Turrent, Tomás

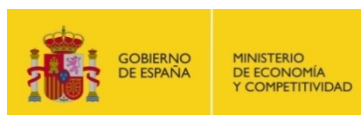
Citar como:
Pérez Turrent, T. (1996). Buñuel-Ripstein: ¿vasos comunicantes?. Nosferatu.
Revista de cine. (22):14-19.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40985>

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 con Luis Buñuel

Buñuel-Ripstein: *¿vasos comunicantes?*

Tomás Pérez Turrent

"Buñuel no me enseñó técnica de cine; en cambio, aprendí de él que las mejores películas posibles eran aquellas en las que uno no traicionaba sus más íntimos principios" (1), reflexiona Arturo Ripstein. Es sabido que el entonces aspirante a director de cine fue asistente de

Luis Buñuel en *El ángel exterminador* (1962), cuando tenía 18 años. En esa ocasión fue asistente de dirección fuera de las normas sindicales, que en aquellos años eran muy rígidas. No fue, obviamente, el asistente de oficio que hace un trabajo muy concreto y profesional (entre el ayudante del director, el asistente del productor

y uno de los coordinadores del rodaje); fue lo que más tarde, cuando los imperativos sindicales se relajaron un poco, se calificó como "asistente personal". Para el joven Ripstein era posible porque pertenecía sin duda a la élite de la industria: era hijo de un productor muy conocido, acostumbraba a moverse con libertad en los fo-

ros de los diversos estudios existentes en la ciudad de México en esa época, era conocido por los técnicos, los actores y toda la gente que se mueve en un rodaje, y esto desde hacía varios años.

Arturo Ripstein era uno de los herederos de las "familias" cinematográficas, los de Anda, Cardona, Galindo, Rosas Priego, Gascón, etc. Su destino estaba ya señalado: el cine. Pero su caso es singular por las elecciones y decisiones que van a marcar su carrera, que se apuntan claramente desde los primeros años y son excepcionales en un medio tan castrante y conformista como el del cine mexicano de los años cincuenta-sesenta. Ripstein adolescente se interesaba en lo que los otros miembros de las "dinastías" ignoraban:

"Fui a ver a Buñuel como a los quince años, después de ver Nazarín, que fue para mí un shock tremendo y me hizo decidir ya en definitiva, a los trece o catorce años, que quería ser director de cine. Antes tenía ganas de ser productor, o camarógrafo, o técnico en alguna de las ramas; actor, nunca. Y fui a ver a Buñuel a los quince años, después de Nazarín, y le dije: 'Me gustó muchísimo'. Vaya, aproveché la oportunidad de que Buñuel y mi papá disparaban juntos al blanco y eran amigos. Buñuel inmediatamente, como siempre, rechazó todo proyecto y después me llamó, me cuidó, me tomó un poco más bajo su tutela. Me enseñaba una serie de cosas, me mostraba películas, platicaba conmigo, y un día le dije que si podía trabajar de chicharo (2) en El ángel exterminador. No podía ser su asistente porque no podía entrar al sindicato, pero me permitió estar durante todo el rodaje al lado suyo, cargándole el portafolios, recogéndolo o llevándolo a su casa, etc. Entonces trabajé con él de asistente de asistente" (3).

Es claro que Luis Buñuel ejerció una influencia definitiva en la definición de la carrera cinematográfica de Arturo Ripstein. Ahora bien, ¿qué tipo de influencia? En sus veintiuna películas no hay abundancia de mendigos, ciegos, ojos cortados con navaja de afeitar o Cristos riendo a carcajadas o Cristos electricificados; es decir, una influencia cuyo efecto sería superficial, iconográfica, meramente imitativa, "buñuelismo" exterior. Lo que Ripstein toma es más profundo: la actitud moral y vital ante el cine, no traicionar los principios (ideas, convicciones, concepciones) y ser fiel a las preocupaciones que se desprenden de ellos, y en este sentido hacer "las mejores películas posibles".

Luis Buñuel llega a México en una época particularmente difícil. El cine sale de una época particularmente fructífera, industrialmente hablando (se le conoce como "La época de oro"), y ha entrado en una etapa en la que prevalece la rutina. Quienes lo hacen creen que la situación es

algo ya adquirido e inamovible. La industria es una maquitina que engendra productos rápidos y -suestamente- seguros y de fácil rendimiento. Desde los primeros años de la década de los cincuenta se inicia una crisis que cada vez será más grave, aun si durante muchos años más subsistirá la ilusión gracias al aspecto cuantitativo. Buñuel arriba a México luego de catorce años sin dirigir una película, con la firme intención de hacer cine y con un contrato firmado para hacer **Gran Casino / En el viejo Tampico** (1947). Sabe y acepta que las condiciones están muy lejos de las del señorito que hacía películas de vanguardia con toda la libertad posible y sin presiones industriales. Para su nueva aventura tiene una experiencia que va a ser de gran importancia: la de productor ejecutivo y supervisor en la Filmófono (1935-1936), en la cual tiene a su cargo películas de bajo presupuesto, pocas semanas de rodaje y condiciones semejantes a las de México, más la Guerra Civil que estalla en 1936.

Nazarín (1958), de Luis Buñuel



En México, donde asume la paternidad de las películas, debe amoldarse nuevamente a las condiciones, hacer cine de géneros: comedias, melodramas como los que podía hacer cualquier otro; con una diferencia: sin traicionarse jamás y con esa rara capacidad para respetar el compromiso con sus productores y darle la vuelta al material dramático. El buen resultado comercial de **El gran calavera** (1949) le permite hacer **Los olvidados** (1950), y más adelante, entre los melodramas de serie, **Robinson Crusoe** (1952) y **Él** (1952), o bien **Nazarín** (1958), **El ángel exterminador**, **Simón del desierto** (1965)... Ésta era su gran lección, la influencia que había que aprovechar.

Arturo Ripstein comienza su carrera en los años en que el declive del cine mexicano es evidente, pero cuando todavía su capacidad industrial es importante y sus posibilidades de circulación en el plano nacional y continental (los países de habla hispana del centro y el sur del continente, los llamados mercados "hispanos" del sur de los Estados Unidos) son amplias. Debuta como realizador en

1965, cuando todavía no cumple los 22 años, con **Tiempo de morir** (1965), película muy ambiciosa con una historia de García Márquez, construida en torno al mito del charro (originalmente se llamaba "El charro") y al tema del destino, convertida finalmente en *western* crepuscular y en un producto híbrido que valía como ejercicio de estilo y por el gran dominio técnico-formal de su novicio autor.

Si la carrera de Ripstein parece seguir su camino normal sin contratiempos (una película en el Brasil y una superproducción histórica ambiciosa pero castrada por la censura), el cineasta sabe que el sesgo que toma es insatisfactorio. Es entonces cuando decide abandonar el cine industrial. En 1969 realiza de manera independiente la película de 65 minutos **La hora de los niños**, donde trabaja por primera vez de manera sistemática la longitud del plano, el plano-secuencia, los problemas de la duración, los tiempos muertos..., experimentación que lleva a las últimas consecuencias en una serie de cortos (**Crímen**, **La belleza**, **Exorcismos** y **Autobiografía**) realizados entre 1970 y 1971.

El castillo de la pureza



Es una etapa definitiva, en la que hay un trabajo muy serio por encima de su aspecto de mera provocación. Sin tratar de establecer un paralelo mecánico (no estamos a finales de los años veinte y el florecimiento de las vanguardias, sino en los años setenta, luego de las explosiones de 1968), esta etapa sería para Ripstein lo que la etapa surrealista -**Un perro andaluz** (*Un Chien andalou*, 1929), **La edad de oro** (*L'Age d'or*, 1930), más **Las Hurdes, tierra sin pan** (1932)- fue para Buñuel. Ripstein regresa al cine industrial con una experiencia que sin lugar a dudas lo ha enriquecido.

El resultado es **El castillo de la pureza** (1972), que es la primera vez que se expresan claramente las características principales del mundo de Arturo Ripstein, un mundo de espacios cerrados, sofocante, dentro del cual se implantan una serie de constantes temáticas: la familia, la utopía: el hombre y su obsesión de crear -como Dios- mundos a su medida y a su imagen y semejanza, utopía que desemboca en el fascismo a escala familiar: "*Voluntad ('utópica') de preservar un grupo humano privilegiado (la familia, es decir, 'la raza') de todo contacto con el mundo, de hacer la felicidad de los otros a pesar suyo, de manera dictatorial, represión institucionalizada, supresión de la responsabilidad de los gobernados, rechazo de toda evolución, de todo cambio, privación de toda libertad ligada a la concesión de pequeños favores sin consecuencias (los regalos traídos del exterior, equivalente de las 'diversiones' acordadas al pueblo), etc.*" (4).

Buñuel y Ripstein poseen un mundo y lo expresan. Ciertamente es muy diferente, son dos hombres de generaciones y formaciones completamente distintas. Pero si el contenido de su mundo es diferente, a veces pueden coincidir en el vehículo, en este caso



El imperio de la fortuna

genérico, el melodrama por ejemplo. Uno y otro han recurrido en repetidas veces al melodrama. Aclimatado ya en una cinematografía que emprende constantemente melodramas de todo tipo, Buñuel encara su primer melodrama abierto inmediatamente después de *Los olvidados*; se trata de *Demonio y carne* (*Susana*, 1951), historia ejemplar, lección moral con verdaderos arquetipos del melodrama: la familia modelo, la mujer mala, el padre y el hijo seducidos por ella. Las convenciones melodramáticas se suceden una a otra y Buñuel las juega a fondo, las extrema, las lleva al exceso de tal manera que las contradice. El cineasta prueba un modo de funcionamiento que va a utilizar en sus mejores melodramas: levantar laboriosamente una casa para derruirla al final y hacernos ver que en la construcción misma estaban ya los gérmenes de su destrucción.

Buñuel vuelve a tocar el melodrama popular en películas como

Don Quintín el amargao (*La hija del engaño*, 1951) -remake del film del mismo nombre del que había sido productor ejecutivo en España (1935) en la etapa de Filmófono, pero aclimatado en México y sobre todo a las convenciones del cine mexicano de esos años-, *Una mujer sin amor* (1951), *El bruto* (1952), *Abismos de pasión* (1953), *El río y la muerte* (1954). Es sin duda *El bruto* la que está más cerca del melodrama popular y en la que, desde esta perspectiva, todo funciona con mayor coherencia genérica, pero en todas está presente el mecanismo magistralmente ilustrado en *Demonio y carne*, aunque sin alcanzar el estatuto de "infernales máquinas de destrucción" de esta última. Ahora bien, Buñuel asume los límites de la producción industrial y de su propia situación: "*Esas películas las he hecho sintiendo la responsabilidad de cumplir con el productor y no las 'boicoteo' deliberadamente (...). Detesto al cineasta que parece decir: 'miren qué listo*

soy'. Digamos que meto recuerdos compartidos con algunas personas, 'claves inocentes'. Si en Demonio y carne hay bromas, habré tenido cuidado de que la película entera no resultara una burla (...). Lo importante es que la película emocione a cada espectador, le sugiera algo." (5). El melodrama buñueliano alcanza la cumbre con *Él*, impecable, riguroso y cruel tratamiento de un caso de paranoia aguda llevado a tales extremos que se convierte en otra cosa, se sitúa en una dimensión muy diferente de la habitual en el melodrama mexicano de los años cincuenta.

Ripstein también trabaja el melodrama, y alcanza una rara coherencia en los cinco más recientes, todos escritos por Paz Alicia Gardiëgo -su compañera en la vida real-: *El imperio de la fortuna* (1985), *Mentiras piadosas* (1988), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993) y *La reina de la noche* (1994). Ripstein no destruye el melodra-



La mujer del puerto

ma o lo destruye de otra manera, lo reutiliza desde otra perspectiva. En una reciente entrevista declara respondiendo a una pregunta sobre su tendencia al melodrama: *"Vengo de una tradición cinematográfica que supone la existencia del melodrama en tanto que género. Pero el melo mexicano, en su esencia nacional, exalta a la familia, la patria, la religión, los valores de cierta burguesía que necesitaba afirmarse. Cuando lo utilizamos hoy, le damos una vuelta de tuerca, presentamos el reverso de la medalla, el lado oscuro del melodrama. Nuestras familias son atroces, desagradables; no sólo no podrían ser ejemplares, no son siquiera válidas en tanto que núcleo social primario."* Como Buñuel, tampoco reivindica una necesidad apriorística y racional de utilizar el melodrama como vehículo: *"No tomo el género a priori, no me digo: 'filmemos un melo' (...). El melodrama es un resultado, no una premisa en la elaboración del film. A veces es difícil distinguir entre la realidad mexicana y un género tan reconocible. Yo no sabría decir a qué género pertenece *Los olvidados*, de Buñuel. No sé si *La**

mujer del puerto y *La reina de la noche* mantienen lazos muy rigurosos con el melodrama. El teatro nos legó el mal hábito de clasificar las obras." (6). Hay en Ripsstein cierta actitud defensiva que se explica por el hecho de que la abundancia de melodramas en México en cine y televisión, melodramas en general inocuos, ha

Principio y fin



terminado por darle al término una connotación peyorativa. Pero el mismo cineasta reconoce que es difícil escapar al melodrama, cuando la realidad en la que se vive es melodramática.

El hecho es que sus cinco películas recientes son cinco espléndidos melodramas, y cuatro de ellos -*Mentiras piadosas*, *La mujer del puerto*, *Principio y fin* y *La reina de la noche*- están situados en el universo familiar, los tres últimos teniendo como eje la figura de la madre: *"Testigo privilegiado, embajador plenipotenciario de la conciencia del público, a la manera de los personajes de Shakespeare que lo representan en sus obras y observan, miran, distinguen, califican o evalúan y que escuchan o dan la réplica. La madre es el verdadero agente del escándalo."* (7).

Estos temas son inseparables del uso de los espacios y de la tendencia a cerrar el mundo y encerrar a los personajes, pero también de la manera en que estos espacios cerrados y sofocantes son filmados, es decir, el plano-secuencia que domina la parte más



La reina de la noche

reciente de su obra. Es posible que el origen sea el aprendizaje al lado de Luis Buñuel, aun si Ripstein afirma que Buñuel no le enseñó técnica cinematográfica y que es cierto que formal y técnicamente (y sobre todo en la técnica de la expresión) son muy pocos los lazos que unen a uno y otro. Buñuel también prefería los planos largos: *"Tiendo a la toma larga, a eliminar cortes dentro de la secuencia. Así la película se hace más fluida. Claro que es más difícil hacer un plano seguido en lugar de tres cortos: es un poco un lujo, si hay que filmar rápidamente. El plano largo tiene que estar más concentrado con la acción, es más rico. Si ustedes examinan mis películas advertirán que no hay gran número de planos."* (8).

Como en el caso del género, el plano largo es también un asunto de necesidad, y esto en Buñuel y en Ripstein. **Principio y fin** era una película que exigía el plano

largo. La cámara no pierde uno solo de los gestos ni de los movimientos, el acompañamiento a cada uno de los personajes se hace torturante. **Principio y fin** es un descenso al infierno (familiar), figura que ya asomaba desde **El lugar sin límites** (1977). Pero este descenso se vuelve ascenso -idea que sin duda le hubiera encantado a Buñuel- en la gran secuencia final. Si los miembros de la familia Botero han descendido pasando por los siete círculos del infierno, Gabriel Botero va a ascender estos mismos siete círculos al infierno, acompañado por la cámara, que sube cuatro plantas. Es importante que aquí se dé el desliz del melodrama a la tragedia, como se da también en **La reina de la noche**, y en ambos casos es marcado por la sofocliana decisión de un personaje (Gabriel Botero, Lucha Reyes), es decir, su toma de conciencia. Por caminos muy diferentes, el melodrama se convierte en otra cosa, como había ocurrido en **Él**.

NOTAS

1. Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera. Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1988.
2. *Chicharo*: ayudante, bueno para todo. Se utilizaba originalmente para quien hacía todo tipo de trabajos en las peluquerías, generalmente adolescentes.
3. Op. cit.: nota 1.
4. Zimmer, Christian: *Cinema et Politique*. Cinéma 2000/Seghers. París, 1974.
5. Colina, José de la / Pérez Turrent, Tomás: *Buñuel por Buñuel*. Ed. Plot. Madrid, 1993.
6. Paranaguá, Paulo Antonio / Niogret, Hubert: "Entretien avec Arturo Ripstein et Paz Alicia Garcíadiego". *Positif*, número 410. Abril, 1995.
7. *Ibidem*.
8. Op. cit.: nota 5.