

▶ **Arturo RIPSTEIN**
México, 1943

Algunas de sus películas:

Tiempo de morir

El lugar sin límites

La viuda negra

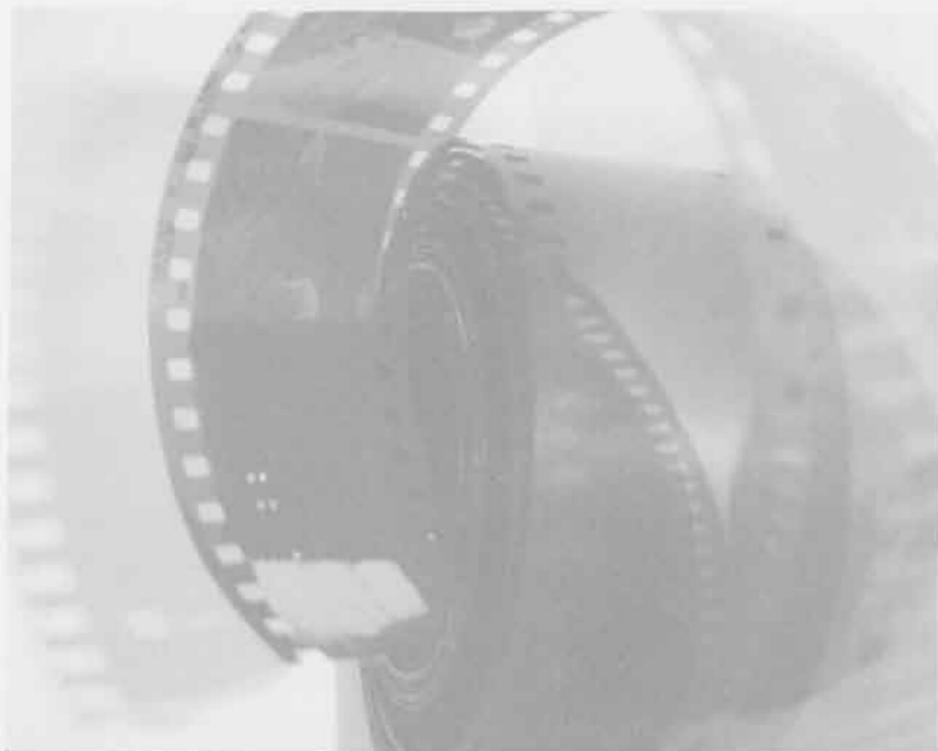
El otro

La mujer del puerto

Profundo carmesí

El coronel no tiene quien le escriba





Equipo de trabajo:

Guión: Serguei Svoboda y Osvaldo Daicich.

Fotografía: Natalia Martínez.

Sonido: Felipe Vergara.

Producción: Manuel Tamayo.

Dirección: Osvaldo Daicich.

Diciembre 1999, Hotel Nacional.

Ya está corriendo, estamos listos, viene de nuevo.

¿Qué significa el cine para usted?

Es una pregunta difícilísima. Es la que en ciertos momentos nos hacemos todos los que comenzamos, los que estamos a la mitad o más adelante. Termina uno suponiendo, entendiendo, que el cine es lo que no es lo demás, lo que no es teatro, lo que no es un bolero, lo que no es arte pictórico en su sentido más estricto. Es lo que pertenece fundamentalmente al núcleo que la cámara determina. La cámara es el elemento *fundante*, sin ella es difícilísimo hacer cine, la cámara determina.

¿Cómo fueron los primeros encuentros entre usted y Luis Buñuel?

Yo soy hijo de productor, yo crecí en el cine, estuve toda mi vida metido en los foros cinematográficos. Yo entendía que el cine era lo que yo veía hacer cotidianamente en los estudios que habitualmente visitaba, hasta que más o menos a los quince años mi papá me llevó al cine y me encontré frente a *Nazarín* y entendí que había opciones alternativas, que no era un solo tipo de cine el que podía hacerse, que no había necesidad de estar determinado por una forma de hacer películas que era la que yo vivía en casa, que había una puerta posible. De ahí fui

a visitar a Buñuel. Lo conocía porque era amigo de mi padre y le dije que de aquí en adelante tenía él que tenerme bajo su tutela porque yo quería ser director de cine como él. A Buñuel no le hizo absolutamente ninguna gracia esta solicitud pero me metió en su casa, puso un proyector, metió una película y la pasó dos veces. Era *El perro andaluz* y después de esto me dijo: ¿todavía quieres hacer cine? y le respondí: más que nunca. De ahí en adelante encontré realmente mi vocación y por donde andaba.

En esa etapa de formación: ¿cómo incide la filmografía de Buñuel?

Cuando Buñuel filmó *Los olvidados* yo tenía siete años. Mi acercamiento a ella consistió en sentarme a mirarla muchas veces, mucho tiempo después de haber visto *Nazarín*. Yo estuve cerca de Buñuel cuando hizo *El ángel exterminador*, al igual que de otros muchos directores, porque tenía las ventajas del acceso más o menos irrestricto. Vaya, era expulsado con frecuencia, pero regresaba y no había demasiados problemas. Con Buñuel hice más o menos lo mismo, le pedí permiso para estar cerca de él y me autorizó. Entonces lo que hacía era llevarlo a su casa, traerlo de la filmación y cargar el portafolio en donde estaba su *file*, un guión y un plátano y me los iba pidiendo alternativamente. A los dieciocho años tenía la suficiente experiencia visitando foros como para poder entrar en conversaciones y no me intimidaba demasiado. Lo que hacía era preguntarle todo lo que se me ocurría, todo lo que se me venía por la cabeza y Buñuel era lo suficientemente generoso como para responderme, en muchos casos no.

Tuviste la posibilidad de estar muy cerca y verlo trabajar: ¿cómo era Luis Buñuel?

Luis Buñuel era generoso conmigo. Yo calculo que a un hombre de sesenta y dos años un jovencito de dieciocho que lo manejaba de su casa al estudio y del estudio a su casa le hacía gracia. Sobre todo un joven curioso, que no dejaba de preguntarle. Y como lo conocía de tiempo atrás, tampoco había una distancia grande. Yo calculo que eso de alguna manera le conmovió o le dio ternura. Buñuel era un hombre tierno, lo que me permitió estar cerca de él desde ese momento hasta su muerte. Conmigo siempre fue generoso en esos términos aunque no era un hombre fácil de llevarse, no era un hombre con el que fuera fácil conversar ciertas cosas, pero a mí siempre me tenía una puerta abierta. Yo quería muchísimo a Buñuel y también quiero creer que él me quería a mí.

¿Con qué películas de Buñuel se siente más identificado?

Nazarín, por supuesto, fue la película que le abrió los ojos a mi vocación. Después, *Los olvidados*, que es una película absolutamente fascinante. *Él*, *El bruto* y *Viridiana*, el cine en español en blanco y negro de Buñuel, es el que me importa más.

Tanto Buñuel como otros importantes cineastas comenzaron explorando el cine a través de los cortometrajes. ¿Qué importancia tienen estos últimos?

El cortometraje es muy complejo, sus medidas hacen la dificultad. La narración específica con un tiempo límite requiere de concisiones que el largometraje normalmente deja de lado. El entrenamiento que el cortometraje da es sin duda invaluable. No necesariamente grandes cortometrajistas se han convertido en grandes cineastas y viceversa. Ha

habido pocos que no hayan practicado el cortometraje, pero no indica necesariamente lo que ocurrirá. Lo que sí es indiscutible es el entrenamiento que da el cortometraje. Mientras más corto y más complejo es, más se suelta la mano y más armas se tienen para el desarrollo del oficio, para afinar el instrumento.

Además del gran maestro Luis Buñuel: ¿cuáles son otras influencias cinematográficas que lo alimentaron en aquella época?

Siendo un joven aprendiz de cineasta había influencias directas, que consistían fundamentalmente en "a mí me gustaría haber hecho esta película", y esas eran cientos. No hace mucho tiempo hice la lista de mis diez películas favoritas y fueron noventa y tantas. Eran importantes para mí, claro. Yo, hijo de los melodramas mexicanos, tenía una seria debilidad por las películas de Alberto Gout, las de Juan Bustillo Oro. Con el Indio Fernández lo que me gustaba era su aproximación a las utopías inmediatas, que era lo más imposible y lo más demencial que me había encontrado en el cine y fuera de ahí soy un director de una generación cuya voz fue decidida por la Nueva Ola Francesa y los italianos del momento: Fellini, Antonioni, Visconti, las películas de los países del este. En fin, había una enorme diversidad de películas que fueron decidiéndome a encontrar mi voz por esos caminos.

Dentro de la cinematografía mexicana: ¿dónde ubicarías tu obra?

Soy uno de los protagonistas, por pertinaz, por contumaz, porque no he dejado de filmar. Es ciertamente una vocación firme y latosa. Nunca he permitido que me derrotan las negativas, que han sido invariables en cada uno de los proyectos

que he presentado hasta hace muy poco tiempo. Es realmente una historia de necesidad. Los directores de la generación a la que pertenezco realmente ya somos muy pocos. En México no somos más de dos o tres de una docena de directores que debutaron entonces y se fueron yendo, muchos dejaron de hacer cine, otros lo perdieron en el camino. En fin, he sido pertinaz y muy, muy afortunado.

Hablando de fortuna y de acceso: ¿cómo ve hoy a los nuevas generaciones de realizadores mexicanos? ¿Hay un nuevo cine mexicano?

Yo quisiera creer que sí. Es que es complejo hacer cine en un país con una economía deprimida como el nuestro. La realización de los proyectos es dificultosa y muy obstaculizada por la realidad, no obstante lo cual hay unos cuantos que apuntan como nuevas opciones. No son muchos, porque no se hacen muchas películas. Es un país que en este momento no filma más de seis, ocho películas al año y esta mínima cantidad empobrece el panorama.

En términos de trabajo: ¿cómo nace un proyecto, cuál es su metodología en esa etapa de búsqueda con Paz Alicia García Diego?

Comenzamos siempre con ideas en la cabeza, no ha habido un solo momento en que no tengamos cierta necesidad de buscar el proyecto de la próxima película y es generalmente una reacción física, ahí le creo a mi instinto. En el momento en que uno de los dos sugiere un posible proyecto que toca ciertas fichas que se sienten físicamente, es por el que nos vamos. Hay un proceso de decantación, hay un momento en que se

vuelve inevitable y es cuando nos metemos a fondo. Como he trabajado muy cerca el guión de Paz Alicia, mi mujer, que son los guiones de las últimas nueve películas que he hecho, cuando se llega al rodaje es muy, muy cercano al guión que hemos presentado para su producción. No hay cambios sustanciales salvo los que la realidad determina. Hay momentos en que una habitación se pensaba lejos de alguna otra y en la realidad están cercanas, entonces cambia el guión en esos términos. Los actores ocasionalmente prefieren cambiar algunos diálogos porque se sienten más cómodos diciendo lo mismo pero de otro modo. Esos son los cambios, los habituales. No invento sobre la marcha, no improviso, no es una cinematografía que lo permita hasta este momento.

¿Qué relación encuentra entre un posible éxito cinematográfico y la aceptación del filme por parte del público?

No sé, yo nunca tengo un público presente cuando estoy haciendo las películas. Tengo a un crítico en la oreja que me conduce por los caminos de la claridad y la coherencia. En ciertos momentos el crítico en la oreja te dice: no entiendo lo que estás haciendo. Entonces reviso el hecho en ese momento. Pero no hay realmente un público preciso al que yo acceda. México, en ese sentido, es un país perfecto para filmar, porque existe la posibilidad de una carrera continuada, pero no es necesario tener éxito. Vaya, ni siquiera arredra el fracaso. Entonces este tipo de éxito de estima -digamos en donde ciertas de mis cosas se pueden ver por fuera- hace que pueda yo seguir trabajando pero sin pensar en me debo a mi público o mi público espera ciertas cosas, porque no lo tengo. Entonces no es un problema que me preocupe realmente, hago lo mejor que puedo, digo lo que digo pero sale lo que sale.

¿Hasta qué punto un cineasta le presta atención a la crítica cinematográfica?

Trato de no leer las críticas, sé que las críticas no están escritas para mí. Son en el mejor de los casos el enlace entre el público y un especialista que sabe lo que está viendo. En el mejor de los casos son rigurosa denotación. Entonces, como me confunden, trato de no buscar la crítica. En última instancia yo soy un crítico infinitamente mucho más severo con el trabajo que hago que los demás. Le conozco bien las cojeras, entonces sé si voy por el camino que pretendo ir o si estoy errándolo.

¿Cómo fue el proyecto español sobre Silvio Rodríguez en Autor por Autor y la relación con el trovador?

El proyecto fue una invitación agradabilísima que me hicieron de España. Consistía en varios cineastas filmando a varios compositores y a mí me hizo mucha ilusión poder hacerlo con Silvio, que es un buen amigo. Regresar después de haber hecho eso renueva la emoción.

Hay varios de tus proyectos que son adaptaciones literarias. ¿Cómo es la relación de trabajo con Gabriel García Márquez?

El coronel no tiene quien le escriba es la segunda cosa que hacemos García Márquez y yo. La primera fue mi primera película, *Tiempo de morir*, hace muchísimos años y fue el primer guión escrito exclusivamente para cine por García Márquez, entonces un joven desconocido. Muchos años después, cuando tengo en las manos *El coronel no tiene quien le escriba*, que fue la primera novela que conocí de García Márquez a mis diecinueve o veinte años, le dije que me interesaba mucho. García Márquez,

vuelve inevitable y es cuando nos metemos a fondo. Como he trabajado muy cerca el guión de Paz Alicia, mi mujer, que son los guiones de las últimas nueve películas que he hecho, cuando se llega al rodaje es muy, muy cercano al guión que hemos presentado para su producción. No hay cambios sustanciales salvo los que la realidad determina. Hay momentos en que una habitación se pensaba lejos de alguna otra y en la realidad están cercanas, entonces cambia el guión en esos términos. Los actores ocasionalmente prefieren cambiar algunos diálogos porque se sienten más cómodos diciendo lo mismo pero de otro modo. Esos son los cambios, los habituales. No invento sobre la marcha, no improviso, no es una cinematografía que lo permita hasta este momento.

¿Qué relación encuentra entre un posible éxito cinematográfico y la aceptación del filme por parte del público?

No sé, yo nunca tengo un público presente cuando estoy haciendo las películas. Tengo a un crítico en la oreja que me conduce por los caminos de la claridad y la coherencia. En ciertos momentos el crítico en la oreja te dice: no entiendo lo que estás haciendo. Entonces reviso el hecho en ese momento. Pero no hay realmente un público preciso al que yo acceda. México, en ese sentido, es un país perfecto para filmar, porque existe la posibilidad de una carrera continuada, pero no es necesario tener éxito. Vaya, ni siquiera arredra el fracaso. Entonces este tipo de éxito de estima -digamos en donde ciertas de mis cosas se pueden ver por fuera- hace que pueda yo seguir trabajando pero sin pensar en me debo a mi público o mi público espera ciertas cosas, porque no lo tengo. Entonces no es un problema que me preocupe realmente, hago lo mejor que puedo, digo lo que digo pero sale lo que sale.

¿Hasta qué punto un cineasta le presta atención a la crítica cinematográfica?

Trato de no leer las críticas, sé que las críticas no están escritas para mí. Son en el mejor de los casos el enlace entre el público y un especialista que sabe lo que está viendo. En el mejor de los casos son rigurosa denotación. Entonces, como me confunden, trato de no buscar la crítica. En última instancia yo soy un crítico infinitamente mucho más severo con el trabajo que hago que los demás. Le conozco bien las cojeras, entonces sé si voy por el camino que pretendo ir o si estoy errándolo.

¿Cómo fue el proyecto español sobre Silvio Rodríguez en Autor por Autor y la relación con el trovador?

El proyecto fue una invitación agradabilísima que me hicieron de España. Consistía en varios cineastas filmando a varios compositores y a mí me hizo mucha ilusión poder hacerlo con Silvio, que es un buen amigo. Regresar después de haber hecho eso renueva la emoción.

Hay varios de tus proyectos que son adaptaciones literarias. ¿Cómo es la relación de trabajo con Gabriel García Márquez?

El coronel no tiene quien le escriba es la segunda cosa que hacemos García Márquez y yo. La primera fue mi primera película, *Tiempo de morir*, hace muchísimos años y fue el primer guión escrito exclusivamente para cine por García Márquez, entonces un joven desconocido. Muchos años después, cuando tengo en las manos *El coronel no tiene quien le escriba*, que fue la primera novela que conocí de García Márquez a mis diecinueve o veinte años, le dije que me interesaba mucho. García Márquez

con atinencia a eso dijo: primero aprende y luego te la doy. Tuve que esperarme treinta y tantos años para que él estuviera convencido de que ya sabía. Su condición fue no intervenir en absoluto en la película. No quiso participar en el guión, ni en la selección de actores, ni en el rodaje, ni en las etapas de postproducción. Él pidió ver la película únicamente como un espectador más una vez que estuviera lista y lo cumplió rigurosamente. El trabajo con García Márquez en ese sentido fue muy agradable, porque no tuvimos ninguna fricción, él no estaba al tanto de lo que estábamos haciendo. Cuando la vio como espectador me hizo un reto: ¿tú te atreves a sentarte a mi lado? Yo lo conocía desde que tenía veinte años, había sido casi mi nana, no había procesos de intimidación en ese momento. Me senté alegremente a su lado y a la mitad de la proyección volteo a verlo. Se levantaba los anteojos y se limpiaba un par de lagrimones. Quiero creer que de gusto.

¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de tener un padre productor de cine?

A mí padre yo le debo muchísimas cosas, le debo estar en el trabajo que después elegí como vocación unívoca. Al mismo tiempo trabajar con el padre de uno es complicadísimo, piénsalo tú con el tuyo. Es una tarea compleja y difícil, las rivalidades que pueden surgir pueden ser graves. Hice mi primera película con él, una más y muchísimos años después trabajamos otra juntos, Principio y fin, y llegamos al acuerdo de caballeros de no volver a trabajar jamás en el mismo proyecto y incluso no volvernos a hablar de los proyectos que él tiene o los que tengo yo. Nos tomó mucho tiempo reconciliarnos como padre e hijo. A mí me gusta mucho

más como papá que como productor y yo estoy convencido de que le gusto mucho más a él como hijo que como director y así la llevamos y así la dejamos. No fue fácil, pero le debo mucho.

¿Cómo fue su etapa dentro del Grupo Nuevo Cine?

Era el grupo opositor del cine tradicional mexicano y a mí me importaba capitalmente porque pertenezco a esta generación de cineastas para la que la iconoclastia era un valor. Pedí entrar a este grupo; por supuesto, me veían con una gran sospecha, pensaban que yo, siendo hijo de un productor muy conocido en México, entraría a complotar o desmembrarlos desde dentro. Finalmente, después de probar mi lealtad y mis entusiasmos, me permitieron ser parte del grupo y cuando fui a la primera reunión, la puerta estaba cerrada y el grupo se había desmembrado. Es una pena que no haya formado parte de Nuevo Cine, que es como se llamaba este contingente. Pero después todos se volvieron mis amigos. Estuve muy cerca de ellos y no fue lo mismo formar parte de esta especie de clan atroz que venía con valores de demolición, pero la amistad con ellos siempre fue importante.

¿Hasta qué punto en la generación de ustedes la iconoclastia representó un valor fundante?

Viene en la tradición, en rigor de los cineastas en donde la Nueva Ola rompía, terminaba con el cine académico. Anterior a él, el cine italiano, que dejaba de lado al importante Neorrealismo para convertirse en otra cosa. El cine del Este, que tomaba en sus manos una nueva visión, un nuevo lenguaje y una nueva forma de hacer películas. Las tradiciones eran para demolerse, cosa que existe cada vez menos y es triste.

¿Cómo ve al cine de los años noventa?

En un estado lamentable. El cine de la hegemonía que nos ha puesto un pie encima es el que ha determinado los gustos a los cuales la gente accede. Sin un cierto éxito, no necesariamente un gran éxito, o sin un apoyo de los países productores de cine, incluso los países que no tienen industria sino que tienen unas cuantas películas como el nuestro, las cosas son difíciles de realizar. Los productores que apoyan y hacen instituciones gubernamentales o privadas, ciertas películas que no están dentro de este misterioso género que se llama el gusto del público, tienen trabajos terribles para realizar. Y el gusto del público está dado por el cine de la hegemonía. Cuando yo era un joven aprendiz de cineasta, al mismo tiempo que se veía Truffaut se veía una nueva de Ford o la nueva de Hitchcock o la de Walsh, que eran cineastas de catadura importante. Lo que ocurre ahora es que el cine que se hace únicamente pensando con la cartera ha demolido el gusto. La mitad del siglo XX puede definirse por su estupidez y por su crueldad y de esto no se escapa el cine. El gusto general hace que los productores busquen irse por los caminos de la fácil recuperación y esto ha impedido muchísimas obras. Ahora, hay un remedio que comienza en este momento.

¿Cómo definirías tu cine?

He hecho lo que he podido, siempre pensando que haría la mejor película posible; no siempre el resultado ha sido semejante a los deseos. Lo que nunca he hecho es tratar de hacer un cine para complacer y ese es el aprendizaje de mi generación. Comienzan ahora nuevas opciones para llegar a la realización de obras, que pueden darle un giro a cómo

entendemos la producción cinematográfica en este momento. Hablo concretamente del cine digital, que abarata los costos notablemente. Será la diferencia en los próximos años entre hacer las películas y no hacerlas.

A niveles de producción hay una relación directa entre cine digital y bajos costos. ¿Qué otras particularidades encontrás?

La fórmula es tratar de abaratar los costos dentro del lenguaje que ofrece el cine digital. Un lenguaje que está por descubrirse, que estamos en este momento explorando. No es televisión, no es cine, no es un híbrido y requiere entonces esta nueva forma de encontrar su canon, su estética y, por supuesto, su ética.

¿Siente cierta nostalgia por el celuloide?

Mi corazón es de celuloide, pero sé que puede quedar guardado en algún recoveco del corazón. No, no me coge ninguna nostalgia. La nueva película que acabo de terminar, en cine digital, lo que me dio son unas alas y una libertad y una nueva forma de entender el hecho de la obra que no había tenido antes. La nostalgia no viene por esos lados.

¿Se podría decir que el sistema clásico de proyección va a desaparecer?

Los proyectores seguirán existiendo durante un tiempo, no para siempre, existirá proyección de otro modo. La emoción de la obra de Visconti existirá sin duda con este nuevo medio. La hermosura de la belleza del medio hará descubrimientos que aún no tenemos ni siquiera

contemplados. La primera revolución en arte del siglo XXI será esta.

¿Cómo se ubica dentro de este proceso con su primer proyecto en digital?

Acabo de hacer el primer largometraje hecho en Latinoamérica como cine digital. Por supuesto que me siento en esa transición y me emociona profundamente, me llena de esperanzas y me llena los ojos de luz.

¿Cree que de esta manera se pueda democratizar el cine?

Lo que hace esto es democratizar la posibilidad de la obra, exactamente igual a como se democratizó hace muchísimos años la pintura o la literatura. Para pintar un cuadro necesitas un par de pinceles, cuatro colores y un lienzo o para escribir un soneto papel y lápiz. Lo hacen los que pueden. El cine en este momento será exactamente equivalente, por supuesto un poco más complejo, se necesita un cierto equipo base pero es un equipo que ya es económicamente accesible y lo será para muchos. Esto dará como resultado mucha basura, sin duda, pero detrás de toda esta basura van a empezar las joyas.

¿Considera que se puede dar una nueva forma de distribución?

Es que habrá muchas opciones de distribución en este momento. Seguiremos transfiriendo durante el tiempo inmediato, o sea, a muy corto plazo, el cine digital a 35 mm y se exhibirá en las salas. Pero dentro de muy poco tiempo las salas se convertirán en boutiques y no se necesitarán proyectores verdaderamente, sino el medio que exige esta forma. Existe

también la posibilidad de los canales dedicados a este tipo de cine y más adelante, ya más sorprendentemente, el Internet. Vendrá por ahí la posible distribución. El futuro es provisorio, todo el mundo lo podrá hacer y de ahí saldrá lo nuevo. No tendrás que formar parte de esta especie de iluminados que conocen a fondo los mecanismos y el lenguaje técnico casi cifrado que utilizamos los cineastas. No serás parte de los elegidos que solamente pueden manejar las grandes maquinarias: ahora va a poder hacerlo mucho más gente. Se reducirán las edades de los cineastas y se multiplicarán a la enésima potencia. Es muy emocionante.

Desde el guión hasta el montaje: ¿cómo cree que cambiarán esas etapas?

El cine se hace paso a paso. Entonces hay un método para la locura. Se comienza trabajando un guión; se evitará ahora con el cine digital el terrible desgaste que será conseguir fondos para hacerlo porque será mucho más accesible. Se irá directamente al trabajo con el equipo técnico, con el equipo artístico, con actores y con el resto del personal. La jerarquización es el camino que se va siguiendo. El trabajo con el equipo de fotografía se hace previo al rodaje y se sabe más o menos cuáles son los resultados que se quieren obtener. El trabajo de la música se hace previo al rodaje y se buscan lineamientos que son los que decidirán qué sonidos va a tener la película. El trabajo con actores es también previo al rodaje, todo es previo al rodaje y el rodaje es la conjunción de todos los elementos a partir de la existencia de la cámara. La postproducción está también buscada desde el rodaje, entonces todo da el resultado que se ha buscado. A medida que se afine el instrumento, que se crezca en experiencia, hay un abismo menor entre lo que uno

busca y los resultados. En mi juventud, lo que yo quería y lo que resultaba muchas veces eran contrarios. Ahora ya cada vez es menos, eso es una fortuna de la experiencia.

¿Actualmente pensás todo en digital?

En estos momentos sí. No dejo de pensar que pueda volver a filmar 35 mm, pero me parece demasiado ampuloso y enorme después de haber intentado el nuevo sabor de la libertad.

