

Prefacio

La imagen pública de Arturo Ripstein se corresponde en alguna medida con sus fotografías de los últimos diez años: cejijunto, serio, con una melancolía característica de ciertos individuos que han regresado del infierno, y no una sino varias veces. La fama que acompaña a esa imagen es también la del individuo exigente y áspero con sus actores y técnicos durante las filmaciones. Alguien presto a ordenar (en todos los sentidos) la realidad en torno, y dispuesto a no transigir, ni a venderse, ni a canjear su idea del arte con el objetivo de complacer al público. Podía haber hecho un cine fácil y popular, pues le sobra oficio para ello. En cambio, Ripstein, en sus fotos o en las leyendas que lo acompañan, es una fiera que defiende su coto privado: el cine que filma. Y lo hace hasta sus últimas consecuencias.

Resulta interesante revisar las fotografías personales que ilustran algunos libros, monografías de festivales o números especializados de revistas de cine, que le han sido dedicados. Las fotos más antiguas, cuando era poco más que un adolescente y visitaba el *set* de las películas que producía su padre, don Alfredo Ripstein Jr., lo muestran sonriente. Está junto a Buñuel, con una mano tímidamente colocada sobre su hombro, y sonríe. Está en medio de la pandilla de los sesentas (García Márquez, Carlos Fuentes, Rita Macedo, José Luis Cuevas), y sonríe. Está junto al Indio Fernández y sonríe. Un poco mayor, y ya de barbas, está junto al Santo, el luchador enmascarado, y sonríe (en situaciones menos cómodas deja de sonreír: mientras Buñuel examina una pistola; cuando acompaña tiesamente a Samuel Fuller). En esas sonrisas,

especialmente las más jóvenes, existe el obvio placer, confiable con el éxtasis, por estar precisamente allí, junto a los escritores y artistas que admira.

La sonrisa es inevitable (brota, es incontenible); la sonrisa indica felicidad por encontrarse como pez en el agua. ¡Y en qué pecera!

Ripstein lo contó varias veces, y una fue en su "Autorretrato" de 1987: "Como tenía la oportunidad, asistía al rodaje de muchas películas, observando y aprendiendo cómo se hacía el trabajo de guión, cámara, sonido y edición, actuación, dirección... Hasta pude estar cerca de Buñuel en *El ángel exterminador*.

"Buñuel no me enseñó técnica de cine; en cambio, aprendí de él que las mejores películas posibles son aquellas en las que uno no traicionaba sus más íntimos principios."

La sonrisa joven de las fotos jóvenes pertenece a esa etapa de aprendizaje ávido y veloz, cuando terminaba sus clases temprano para irse a la filmación y observarlo todo, ansioso y feliz. Cómo no sonreír en esas fotos, si aprendía lo que aprendía, de hombres como Buñuel. O de Buñuel y punto.

Luego las sonrisas se van desvaneciendo. Rara vez quedan durante un instante, por circunstancia. Y aparece el semblante serio y hosco. Entre las primeras fotografías y las más recientes existen años y vida, pero ante todo una *obra*. Existen miles, millones de fotogramas, que fueron construyéndose a medida que el tiempo, las oportunidades y la lucha feroz por crear esas oportunidades, lo pusieron detrás de una cámara. Esos fotogramas, a razón de veinticuatro por segundo, constituyeron sus películas.

Las sonrisas del joven Ripstein son las de la promesa y la irresponsabilidad de un muchacho que aún no sospecha en qué mundo se está metiendo, y qué le espera. A lo largo de esas tres décadas que vienen desde aquellas sonrisas juveniles hasta hoy, hacer cine hubiera sido tarea ligera para quien, con su perspicacia, pudo aprender rápidamente los trucos del oficio. Sin embargo, no se trataba sólo de *hacer cine* sino de algo más aniquilante: bajo la inspiración de Buñuel, se trataba de hacer cine sin "traicionar sus más íntimos principios". Tarea enorme, costosa, insalubre, que agota las sonrisas hasta en los semblantes más dispuestos.

Sigue Ripstein: "Filmar es horrible, desesperante, infame, atroz, frustrante, como un vicio mortal. También es maravillo-

so, me da un gran placer y gusto. Muchas veces, al ver terminada una película mía, quisiera no volver a hacer otra nunca más. Pero algo misterioso, algún demonio, me impele, me obliga a seguir intentando filmar, a seguir filmando.”

La ausencia de sonrisas en las fotos del hombre maduro revela precisamente la imposibilidad de volver atrás y ser otra vez, como cualquier joven antes de empezar a producir su obra, irresponsable. Las fotos empiezan a ser paulatinamente las de un hombre “endemoniado”.

Esa presencia sin nombre, ese aura de temeroso abismo consignado en sus fotos y en su persona pública o en la fama que lo sigue, no convierten a Ripstein, ciertamente, en un hombre afable y gregario. Acaso ella misma sea responsable de que, durante los once años en que viví en México, viendo y conmoviéndome con sus películas a medida que se estrenaban, no lo conocí en persona, y tampoco conocí a muchos que lo conocieran. Los eslabones sueltos no hicieron una cadena. Al punto de que algunos eslabones, fuesen escritores o gente de cine, parecían sentir ante Ripstein lo mismo que yo: atracción y temor. Como si ya supiera yo que las fotografías no grabarían sonrisas, sino el aura del artista endemoniado por su arte. Como si ya intuyera yo una enigmática “hermandad” con él por haber nacido el mismo año, el mismo mes, casi el mismo día, aunque a diez mil quilómetros de distancia.

No creo en el azar ni en la predestinación sino en el maridaje de ambos. Combinación que se disfraza de azares divertidos. Uno de esos “dados” se tiró en 1993 y me juntó finalmente con Ripstein y el autor de este libro, en Toulouse, Francia. Aquel año de 1993 Paulo Antonio Paranaguá organizaba por última vez los excelentes “Rencontres Cinémas d’Amérique Latine” en una ciudad que yo ansiaba visitar desde hacía mucho tiempo por razones sólo sesgadamente vinculadas con el cine. Toulouse había sido el último hogar de Berta Gardés, madre del cantor uruguayo más famoso y querido en el mundo. Aunque el misterio del origen de Carlos Gardel sea cada vez más denso e impenetrable con el tiempo que pasa, y esté lleno de contradicciones que borran cualquier huella al instante de crearla, caminar por Toulouse y pasar frente a la casa que alguna vez habitara Berta Gardés y visitara el Morocho del Abasto, era, es, seguirá siendo peregrinación fundamental para un uruguayo.

Y allí estábamos en Toulouse, al fin, con Arturo Ripstein y Paz Alicia Garcíadiego. Y empecé a comprobar que la imagen personal de Ripstein variaba y desvariaba de las leyendas, sin lograr contradecirlas totalmente. Por ejemplo, el Ripstein real desplegaba gran sentido del humor, a veces sardónico, otras ligero. A su vez, Paz Alicia compensaba sin proponérselo aquellas sonrisas desvanecidas. En fotos y en persona, Paz Alicia no abandona la sonrisa, aunque venga acompañada por los análisis verbales más apasionados, agudos y filosos sobre política, literatura o cine. Paz Alicia Garcíadiego, una de las mejores escritoras de México, cuyo trabajo de guionista se desarrolló escribiendo algunas de las películas más fascinantes de los últimos catorce años del cine de Ripstein.

Entonces sentí el momento de hacer un rápido balance. Hoy, a sus 54 años de edad, Arturo Ripstein es el director de cine mexicano más reconocido y admirado internacionalmente. Comenzó a filmar a los 21 años, con la ventaja y la desventaja de ser hijo de un productor activo y respetado. Durante las primeras dos décadas de su carrera realizó con altibajos catorce largometrajes, mientras creaba un estilo propio y afinaba los temas centrales de su visión del mundo. En esa primera época hay films notables como *El castillo de la pureza* (1972) y *El Santo Oficio* (1973), más tarde *El lugar sin límites* (1977), que alternan con films malogrados como *Los recuerdos del porvenir* (1968) y *Foxtrot* (1975), *Rastro de muerte* (1981) y *El otro* (1984). Sin embargo, el interés crítico y público por el cine de Ripstein en los años recientes, se debe ante todo a los seis largometrajes escritos para él por Paz Alicia Garcíadiego. Esos seis films han terminado por imponer su presencia en el cine mundial.

La combinación Ripstein-Garcíadiego me permite aludir a la teoría de la doble articulación del cine. La primera es la historia que el film cuenta, la segunda es el relato filmico de esa historia. La primera articulación depende del guionista y de su imaginación, la segunda le corresponde al director, y es sólo entonces que podemos hablar de "estilo", de "cine de autor", de "originalidad" cinematográfica. La mejor combinación posible es la que junta la historia mejor concebida y la narrativa mejor realizada, fenómeno que en el caso de Ripstein ha ido repitiéndose desde 1985 en cada uno de sus films. Resulta difícil elegir la mejor de este conjunto de obras que van de *El imperio de la fortuna* (1985) a *Profundo car-*

mesí (1996), pasando por *Mentiras piadosas* (1988), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993) y *La reina de la noche* (1994). Más allá de las preferencias de cada espectador, es justo reconocer un nivel artístico homogéneo en todas ellas, lo cual acaso está indicando que Ripstein ha alcanzado la ambicionada madurez artística. "Ripeness is all", decía Cesare Pavese, citando a su modo a Shakespeare. La madurez que ya no podrá regresarle sonrisas a las fotos.

Cuando Ripstein y Garcíadiego se encontraron en 1985 para escribir y realizar un film basado en un argumento del casi "mítico" escritor mexicano Juan Rulfo, no podían suponer cuán excitante y atractivo sería el camino a recorrer, que extraños y fascinantes films harían en colaboración. Ni tampoco, cuán identificados estaban o llegarían a estar en una visión áspera de la sociedad (y de la *familia* como síntesis de esa sociedad). Cuando se leen los guiones de Paz Alicia Garcíadiego (*La mujer del puerto* y *Profundo carmesí* han sido publicados), es posible valorar la calidad de la prosa, el gusto por el detalle, pero también el caudal de coraje y emoción sostenida y manejada a través del lenguaje popular y a menudo escatológico de sus personajes.

En general los guiones no son más que esqueletos sintéticos y descarnados que la imaginación del director debe vestir. Sin embargo, no es el caso de Paz Alicia Garcíadiego. Sus nutridas descripciones tienen marcaciones de tono de voz (para los actores), de apariencia física (para el maquillaje), de vestimenta (para el vestuarista), incluyendo ángulos de cámara (para el fotógrafo), y hasta una cierta selección musical (ella escribió algunas canciones para *La reina de la noche*). Es difícil saber dónde empieza y dónde acaba la colaboración entre director y guionista ya que Garcíadiego escribe en consulta permanente con Ripstein. No hay ningún ejemplo similar ni comparable en cine de una simbiosis tan profunda y enriquecedora como la de estos dos artistas.

Tampoco hay dos prácticas similares. John Sayles explicaba sobre su trabajo como guionista: "Como no tengo contacto con el realizador, escribo las cosas con mucha precisión... Mientras que si se trata de un guión para un filme dirigido por mí, suelo dejar un margen de incertidumbre, a fin de poderme adaptar a las condiciones del rodaje, o al decorado *gratuito* que podamos llegar a encontrar. [Para mí] escribo: 'una habitación', mientras que para otro me lanzaría a una

descripción de cuatro páginas”. Garcíadiego funciona de modo similar pero por razones opuestas. Sus guiones son minuciosos, y sin embargo ella *convive* sus ideas y escritura con el director en todo momento. Creo que en su caso la escritura en detalle le llega a la vez de un espíritu barroco, que hace honor a la tradición cultural mexicana, y de una imaginación novelística y visual. No se trata de un Faulkner como el que (en su labor de guionista) se perdía en largos períodos acezantes, olvidando que su prosa se disolvería en una serie de imágenes fotográficas y sonoras. No es tampoco el caso de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, quienes escribían el guión del primer largometraje de Ripstein (*Tiempo de morir*), discutiendo sobre la exacta ubicación de los signos de puntuación, fascinados antes con la escritura que con la imagen resultante. Paz Alicia Garcíadiego narra y “filma” mientras escribe, aunque luego el film, en manos de Ripstein, tome rumbos que en la escritura aún no están imaginados.

Las aventuras que un espectador vive con el cine son infinitas e irreproducibles. Pero también están las otras, las que comenzaron en Toulouse y en pocos años se han multiplicado en diferentes puntos del planeta, borrando por completo las aprehensiones anteriores. Nos llevaron, por ejemplo, a Carcassone, una tarde de marzo. No por azar ni por predestinación, sino por ambos a la vez, en Carcassone se exhibía una muestra espeluznante de objetos y mecanismos clásicos de *tortura*. Que no sólo parecían “a propósito” para el autor de *El Santo Oficio* y *El castillo de la pureza*, sino para el autor de *todos* sus films. Con los años, esa aventura iniciática se continuó en otros encuentros y coincidencias de diferente naturaleza. Por ejemplo, un viaje a Hong Kong para una retrospectiva ripsteiniana (pocas semanas antes de que el protectorado británico pasara a manos chinas) motivó exploraciones varias, la más sabrosa de las cuales consistió en cruzar la frontera hacia el hinterland de China y discurrir en los mercados, convertidos nosotros en extraños y feos occidentales. En aquel mercado de la frontera encontramos a media docena de “Guardias Rojos” matando el tiempo descalzos y recostados en un sofá en medio de la calle. Lo más sorprendente no era la ausencia de retratos de Mao como la presencia de un inmenso cartel publicitario del golfista Jack Niklaus. Durante ese mismo viaje, un día memorable en Macao, ciu-

dad mediterránea y cada vez menos portuguesa, paraíso del juego y de la prostitución, nos permitió seguir las huellas de Von Sternberg, Robert Mitchum y Jane Russell. Antes y después, hubo varias incursiones por el Silicon Valley y su selva gris de chips, bytes y modems, así como por valles, montañas y playas de Santa Cruz, California. O por las calles de San Francisco y en su Cable Car con otro gigante del cine: Humberto Solás. O varias veces en Cuba: en el Teatro Carlos Marx mientras *Principio y fin* recibía el Coral a la mejor película del año; o mientras Paz Alicia recibía su Coral al mejor guión del año (*Profundo carmesí*); doce meses más tarde, nuevamente en el Teatro Carlos Marx mientras *Profundo carmesí* recibía el Coral a la mejor película del año. O en los arcos del viejo y renovado Hotel Nacional al encuentro de Silvio Rodríguez para empezar a conversar el documental que harían juntos tres meses después. O expediciones “audaces” a diferentes restaurantes de la Colonia Condesa, de México. Y entre todo esto, una noche de boxeo en el Box Arena Coliseo ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México, cuando en peso mosca “El Esteta” Rafael Orozco peleaba contra Edgar “Tun Tun” Cárdenas, y Felipe Castillo se batía con Ismael “Teco” López. Aventura, esa noche, en que lo más emocionante no estaba sobre el ring: consistía en hacer apuestas con los pequeños gánsters de los pasillos... y perder (en el programa se señalaba, con exacto error de ortografía: “Extrictamente se prohíbe apostar”).

Tampoco por azar ni por predestinación sino por ambos, volvemos a encontrarnos en las páginas de este libro. Otra vez, como en 1993, convocados por Paulo Antonio Paranguá. Leo el manuscrito de Paulo Antonio sobre el cine de Ripstein y no puedo dejar de parafrasear lo que Ángel Rama decía respecto de novelistas y críticos. Los escritores *escriben* libros, los críticos *hacen* la literatura. En otras palabras, los críticos analizan los “diálogos” que el escritor intercambia o establece con sus contemporáneos, con las obras del pasado y con los lectores del futuro. Esos dos discursos entrelazados constituyen la literatura. En el caso del cine, los cineastas *filman*, los críticos *construyen* el conocimiento del cine, su historia, su teoría. Por eso, no será extraño que el libro de Paulo Antonio cambie el modo de ver los films de Ripstein. Su lectura a la vez apasionada y minuciosa conseguirá abrirlos a perspectivas diferentes, inéditas.

Paranaguá asume aquí una función que los latinoamericanos conocemos muy bien en nuestra tradición rural: la que Domingo Faustino Sarmiento dio nombre en su tipología de *Facundo* (1845). Paranaguá es el *rastreador* y el *baqueano*. Es el que sabe leer las huellas en las casi imperceptibles señales del camino, y por eso logra encontrar con valor y persistencia lo que parecía definitivamente enterrado o perdido por el tiempo o la distancia (y es por eso el *rastreador*). Su éxito depende de que conozca a profundidad el terreno que pisa (y por eso es el *baqueano*).

Desmenuzando, describiendo, rearmando cada film de Ripstein, Paranaguá los sitúa en una sucesión de círculos concéntricos que forman una espiral al comunicarse. De alguna manera está trabajando sobre aquella distinción de Jean Renoir, en el sentido de que “cada uno realmente sólo hace un film en su vida, y entonces lo rompe en fragmentos y lo rehace otra vez con sólo unas pocas variaciones cada vez”. Esto es lo que ha hecho Ripstein en “su” film único, y lo que inversamente, desandando los caminos, hace Paranaguá. Esta noción (que es también la de “obra”) permite tomar los diferentes aspectos de una creación artística (lo poético, lo político, lo pasional, lo ideático, lo estético, lo filosófico, lo obsesivo) y encontrar en el dédalo los senderos que los comunican, aunque estén (a veces) llenos de contradicciones, conflictos y falsas pistas.

Paranaguá estudia el cine de Ripstein como una integridad, en la que cada pieza va formando una identidad cinematográfica —aquello que nos fascina muchas veces en la obra de un director pero no alcanzamos a definirlo y menos a expresarlo. Como el lector de este libro lo comprobará, Paranaguá usa un minucioso análisis de cada film respetándolo como unidad a la vez que ubicándolo en esa estructura mayor formada por las relaciones entre los films mismos, y entre éstos y la historia, la sociedad, la política. En consecuencia, el análisis abarca una vastedad de aspectos, como un modo de abrazar la totalidad o integridad filmica de Ripstein.

Ni podría ni sería oportuno mencionar cada uno de esos aspectos, pero quiero al menos hacer notar el cuidado que Paranaguá pone, por ejemplo, en situar la función de la religión hebrea en esta obra. Un aspecto que no ha sido nunca estudiado por los críticos, pero como se verá aquí, es

tanto o más fundamental que otros. Por eso, antes llamé al autor de este libro un *rastreador* y un *baqueano*. Gracias a sus aptitudes analíticas, así como a su gran claridad expositiva (por complejos que sean sus temas), pudo realizar esta exploración y esta aventura y llegar a los resultados notables que tenemos delante.

Apuesto a que él también, una vez acabado su recorrido por este cine, pasará a aumentar la galería de los rostros sin sonrisas.

JORGE RUFFINELLI

El autor

Brasileño, nacido en Rio de Janeiro (1948), Paulo Antonio Paranaguá reside en Francia desde 1977, después de haber vivido en España y Argentina. Periodista en Radio Francia Internacional (desde 1982), ha ejercido la crítica de cine en diversas publicaciones de Europa y América —sobre todo en la revista *Positif* (1977-1996).

Historiador del cine latinoamericano, es autor de varias obras sobre el tema: *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood* (L&PM, Porto Alegre, 1985), *Le cinéma brésilien* (Centro Georges Pompidou, París, 1987, prefacio de Jorge Amado), *Le cinéma cubain* (Centro Georges Pompidou, París, 1990), *A la découverte de l'Amérique Latine: Petite anthologie d'une école documentaire méconnue* (Cinéma du Réel, BPI, París, 1992), *Le cinéma mexicain* (Centro Georges Pompidou, París, 1992; traducción inglesa: *Mexican Cinema*, British Film Institute, Londres, 1995). Co-autor de *Les cinémas de l'Amérique Latine* (Lherminier, París, 1981), *Le Tiers Monde en films* (Maspero, París, 1982), *La Historia y el cine* (Fontamara, Barcelona, 1983), *Cinéma brésilien 1970-1980* (Festival de Locarno, 1983), *Dictionnaire du cinéma* (Larousse, París, 1986, 1991 y 1995; traducción española: *Diccionario del cine*, Rialp, Madrid, 1991), *Cesare Zavattini* (Centro Georges Pompidou, París, 1990), *Cien años de cine latinoamericano* (ICAIC, La Habana, 1994), *Historia General del Cine* (Cátedra, Madrid, 1995), *New Latin American Cinema* (Wayne State University, Detroit, 1997), *Para una historia de América* (Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 1998). Autor de *Nadja* (ficción, 10 minutos, 1966), *Nelson Pereira dos Santos: portrait sentimental d'un cinéaste brésilien* (documental, La Sept/Arte, 43 minutos, 1991) y *L'énigme du désir: "El" de Luis Buñuel* (video, CNC-CNDP-Europimages, 54 minutos, 1996).

Su trabajo ha sido recompensado con el premio al mejor guión (Festival JB de cortometraje, Rio de Janeiro, 1967), el premio literario de la crítica francesa al mejor libro de cine (1987), becas de la fundación Vitae (São Paulo, 1990) y la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (Nueva York, 1997).

Índice

PREFACIO, por Jorge Ruffinelli	9
RIPSTEIN JÚNIOR	19
Del baisano Jalil al Nobel Naguib	26
RETRATO DEL CINEASTA ADOLESCENTE (<i>Tiempo de morir</i> , 1965)	37
TIEMPO DE RUPTURA	53
La voz de la experiencia (<i>HO</i> , 1966)	54
No future (<i>Los recuerdos del porvenir</i> , 1968)	56
La noche triste (<i>La hora de los niños</i> , 1969)	60
Cambio de guardia (<i>Salón independiente</i> , 1969)	63
Exorcizar el crimen a través de la belleza (<i>Crimen</i> , 1970; <i>La belleza</i> , 1970; <i>Exorcismos</i> , 1970)	65
¿Quién habla? (<i>Autobiografía</i> , 1971)	71
Eslabón perdido (<i>Q.R.R.</i> , 1970)	73
Fuente de eterna juventud (<i>El naufrago de la calle de la Providencia</i> , 1971)	78
TIEMPO DE UTOPIA (<i>El castillo de la pureza</i> , 1972)	83
TIEMPO DE HISTORIA	97
Memorias póstumas de un sobreviviente (<i>El Santo Oficio</i> , 1973)	99
Veinte años después: Judíos-mexicanos	110
La ilusión viaja en yate (<i>Foxtrot</i> , 1975)	114

EL INFIERNO SON LOS OTROS	121
Adentro es igual de feo (<i>El palacio negro</i> , 1976)	122
El otoño del patriarcado (<i>El lugar sin límites</i> , 1977)	125
El infierno no es de dios ni del diablo, sino de los hombres (<i>Cadena perpetua</i> , 1978)	138
PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR (Documentales, televisión, teatro. <i>Hombre con guitarra</i> , 1997)	147
Sagrado y profano (<i>La viuda negra</i> , 1977)	156
Todo es otra cosa (<i>La tía Alejandra</i> , 1979)	160
El sueño americano (<i>La ilegal</i> , 1979)	165
Sangre de Cristo Rey (<i>La seducción</i> , 1980)	167
Donde manda capitán no manda marinero (<i>Rastro de muer- te</i> , 1981)	170
Las apariencias engañan (<i>El otro</i> , 1984).....	173
PRETEXTOS Y PERVERSIONES (Guionistas)	179
Literatura (<i>El imperio de la fortuna</i> , 1985)	181
Folclore (<i>El gallo de oro</i> [Gavaldón], 1964)	189
Mujer (<i>La mujer del puerto</i> [Boyler], 1933; <i>La mujer del puerto</i> [Gómez Muriel], 1949)	196
Mujeres (<i>La mujer del puerto</i> [Ripstein], 1991)	204
FAMILIARIDADES (Melodrama)	215
Family-movie (<i>Principio y fin</i> , 1993)	219
Angelitos negros (<i>La reina de la noche</i> , 1994)	239
Alma Mater (Paternidad y maternidad)	256
CORAZONADAS (<i>Mentiras piadosas</i> , 1988)	263
"Místico candor" (<i>Profundo carmesí</i> , 1996)	275
LA ESPIRAL	291
FILMOGRAFÍA	305
BIBLIOGRAFÍA	315
AGRADECIMIENTOS	343
EL AUTOR	345