



ME GUSTAN LOS SOBREVIVIENTES. LOS PERSONAJES MARGINALES. LAS SITUACIONES Y LAS ESCENAS DONDE MIS CRIATURAS

ESTÁN AL FINAL DE SUS FUERZAS. AL BORDE DE TODOS LOS COLAPSOS. Y SIGUEN, Y SIGUEN Y SIGUEN. ME GUSTAN LOS SOBREVIVIENTES, LOS PERSONAJES QUE OPTAN POR AL AMOR. ESA EMOCIÓN SACRÍLEGA Y SEDICIOSA QUE SE OPONE A TODO CON LA FUERZA ATROZ DE LA NATURALEZA: A TODO OBSTÁCULO, A TODO PÉCADO, A TODA ACCIÓN QUE TIENDE A IMPEDIR SU ÚLTIMA, IMPOSIBLE, PORTENTOSA Y FINALMENTE TERRIBLE Y TRISTE REALIDAD.

NADA COMO EL AMOR LOCO RASGA, ROMPE Y DESORDENA LA CASA DEL ORDEN SOCIAL. NADA MÁS IRREVERENTE, SACRÍLEGO Y HERÉTICO. NADA POR LO TANTO, MÁS HUMANO.

# Filmamos para proponer otra realidad

## Entrevista a Arturo Ripstein por Luciano Castillo

“De pronto, sin ningún anuncio, pocos metros más allá de la cruz, Juan se detiene, y empieza a derrumbarse ceremoniosamente. Es como si no se derrumbara todo el cuerpo, sino como si cada uno de sus miembros se fuera deshaciendo, uno tras otro, en una desintegración silenciosa y solemne. En el armónico transcurso de aquella caída interminable, el polvo se va levantando con igual solemnidad, con la misma apariencia de ingravidez monumental con que el cuerpo se ha ido desmoronando, reintegrándose al polvo original, hasta que cuerpo y polvo se confunden en una especie de silenciosa, infinita y majestuosa conflagración.”<sup>1</sup>

El nombre de Ripstein surgía en el contexto de una cinematografía que atravesaba una de sus crisis esporádicas. Era el año clave del I Concurso de Cine Experimental, y Alberto Isaac, para *En este pueblo no hay ladrones*, lograba una antológica aparición incidental de Buñuel, que finalizaba el período mexicano de su obra con *Simón del desierto*. Desde hacía tres años a Ripstein se le atribuían “aunque sin crédito” funciones de asistente del genial aragonés en *El ángel exterminador*. De esta experiencia vital quizás date una de las constantes del universo ripsteiniano: el tema del encierro.

A Buñuel le dedicaría *Los recuerdos del porvenir* (1968), con guión de Julio Alejandro, su colaborador en *Abismos de pasión*, *Nazarín* y *Viridiana*, devenido uno de los testimoniantes del documental *El naufragio de la calle Providencia* (1970). Es un tributo de ilimitada admiración al creador, codirigido por Ripstein con Rafael Castanedo. Por entonces Buñuel rechazó la propuesta de Ripstein de personificar a un inquisidor en *El Santo Oficio* (1973). No quería abusar del delicioso placer que le proporcionara Saura como el verdugo episódico en *Llanto por un bandido*.

Una acentuada solidez profesional se percibe en la obra de Arturo Ripstein, ilustrativa de cada etapa en la cronología del cine mexicano de las últimas cuatro décadas.

Se menciona siempre como el único de los realizadores nacionales con alguna ambición que, en los períodos más críticos, logró filmar un cine portador de un digno nivel cualitativo.

La construcción dramática sobre una fuerte base literaria (Donoso en *El lugar sin límites*, Spota en *Cadena perpetua*, Puig para *El otra...*), la insistencia en la complejidad psicológica de personajes marcados por la preeminencia de la fatalidad, muchas veces ubicados en imprecisos espacios, son elementos del cine ripsteiniano. A pesar de algunas obras fallidas, ha conservado una relativa libertad al elegir sus películas.

Veinte años después de su debut, Ripstein optó por retomar *El gallo de oro*, un argumento escrito por Juan Rulfo para el productor Manuel Barbachano Ponce. Resulta inútil buscar cualquier semejanza o aproximación a las intenciones originales del autor de *Pedro Páramo* en la versión fílmica que rodara en 1964 Roberto Gavaldón, según el guión coescrito por Carlos Fuentes y García Márquez.

La idea de Rulfo de crear “un extraño, apretado, misterioso tejido de relaciones entre dos seres marginales y errabundos: el gallero salido de la nada, Dionisio Pinzón, y la cancionera de palenques a quien apodan La Caponera”, solo pudo plasmarse fidedignamente en toda su sordidez en el remake realizado veinte años después por Arturo Ripstein. *El imperio de la fortuna* señalaba el inicio de su vínculo con la guionista Paz Alicia Garciadiego, figura ineludible en la etapa de plenitud creadora de un realizador de inquebrantable voluntad estilística.

Ella irrumpió en un momento climático en la trayectoria de Ripstein. Con una mirada despiadada sobre toda una mitología, han ofrecido retratos pletóricos de patetismo de una pareja (*Mentiras piadosas*, *Profundo carmesí*), una prostituta (*La mujer del puerto*), una familia (*Principio y fin*, *Así es la vida...*), una secta religiosa (*El Evangelio de las maravillas*), una cantante (*La reina de la noche*), y no han vacilado en revisar el universo garciamarquiano (*El coronel no tiene quien le escriba*) o explorar con sardónico humor las posibilidades del digital (*La perdición de los hombres*).

CON CADA NUEVA  
OBRA, EL BINOMIO  
ARTURO RIPSTEIN-PAZ  
ALICIA GARCADIIEGO  
NOS INCITA A ACOM-  
PAÑARLOS EN SU AVEN-  
TURA, EN SU RIESGO,  
AQUEL JUSTO RECLAMO  
DE EMILIO GARCÍA  
RIERA EN LOS AÑOS 70,  
POR ESE PERENNE  
INTENTO DE HACER  
IMPERAR EL TALENTO  
DE LO GENUINO QUE  
ESTA ENTREVISTA PRE-  
TENDE REVELAR.

*¿Al abordar una historia prefiere que sea original o partir de un antecedente literario?, ¿qué determina esto?*

A estas alturas de mi carrera pienso que ya voy mitad y mitad, ¿no?; la mitad son adaptaciones; la mitad, obras originales. Pues eso depende de lo que uno encuentra y de lo que uno cree que pueda hacer bien. Si es una obra literaria, pues cogerla y sacarla adelante; y si es una idea original lo mismo. De alguna manera son más difíciles las adaptaciones que las originales porque la adaptación es ajustar una serie de necesidades a lo que uno quiere contar, y en el original pues uno inventa todo de cero, pero hay ciertas adaptaciones que cumplen de algún modo todos los requerimientos que uno tiene, porque es donde uno encuentra su gozo, su presencia, sus ojos o sus personajes, y entonces es nada más darle una vuelta y un ajuste, que es más difícil que inventarlo. Pero ya, a estas alturas del partido, como con veinte películas realizadas que más o menos son mitad y mitad... casi casi.

*Y cuando le interesa una obra literaria, como en el caso de Principio y fin o El coronel no tiene quien le escriba, ¿en qué medida se distancia?*

En la medida que soy fiel a la película. Las obras literarias siguen el relato y yo sigo mi inspiración, como puede servir de inspiración una nota roja de un periódico, o una frase que uno escucha al azar, o la vida de una pariente. Cuando uno realiza una película la fidelidad es con la película, y se aleja uno lo suficiente como para poder dejar que la película sea lo mejor posible y la obra literaria sea una piedra de toque. Soy absolutamente infiel con los autores que adapto; me gustan ciertas de sus cosas, ciertos de sus tonos, ciertas de sus frases, de sus atmósferas, pero no voy a ser un ilustrador de sus obras.

*¿Es cierto, como declaró Paz Alicia en una entrevista, que con El imperio de la fortuna usted quería terminar una trilogía con la cual se vengaba de alguna manera de México?*

Uno que se venga de México porque uno quiere mucho a ese país. Es el principal productor de dolores de cabeza y de malestares, ¿no?, pero de todos modos lo quiero mucho. No es vengarme de México, es vengarme de una realidad que es obtusa y horrible, y por eso hacemos películas para, por lo menos, proponer otra realidad. Y eso, de alguna manera, es una forma de venganza, ¿no?

*¿A qué atribuye su interés por personajes marginados, desesperados, siempre en situaciones sórdidas?*

Creo que, fundamentalmente, puede atribuirse a que la humanidad en ellos está más a flor de piel, a que no hay ambages, no hay necesidad de una serie de maneras que impiden que afloren las necesidades más inmediatas, que es lo que me gusta tratar, y también porque son enormemente fotografiables.

*¿En qué medida se produce su colaboración con Paz Alicia? ¿Qué grado de dependencia existe de uno respecto al otro?*

Cuando empiezo mi trabajo ya ella terminó el de ella, y viceversa. Ella es la primera que termina una película; el guión está terminado antes de empezar a filmar antes de siquiera saber quiénes son, en definitiva, los actores, o dónde se va a filmar. Si bien, cuando ella termina los guiones, yo los trabajo muy minuciosamente con ella, muy cerca. El trabajo está terminado, pero siempre es muy importante tener puntos de vista y observaciones de otros, pero el mío empieza a partir de cuando ella terminó. Cuando escribe, yo intervengo mucho y cuando estoy filmando ella también está presente y, de pronto, tiene alguna idea que puede ser interesante. Siempre trabajamos muy juntos.

Los diálogos los trabaja básicamente Paz, y cuando hay algo que no me gusta, como estamos muy cerca y trabajamos muy juntos, puede existir algo que no funciona o hay un diálogo largo u otro que puede ser incoherente, pues se mete lápiz.

*¿Qué proyectos han quedado en el camino en medio de esta colaboración? ¿Existió una historia sobre el exilio en México?*

Exacto. Hay una hermosa historia del primer barco que sale de España rumbo a México con los primeros exiliados políticos del franquismo, al terminar la guerra civil. Narra las desventuras en todo el barco que los conduce a México, una serie de conflictos singulares que surgen allí, y la llegada de una mujer con marido supuesto y una pequeña historia que les ocurre ya en México. Se llamaba *La tierra de nadie*.





*¿Hasta qué punto advierte el influjo buñueliano como una constante en su filmografía?*

No sé qué tan constante sea, lo que pasa es que a mí se me relaciona con Buñuel un poco extraordinariamente. Con Buñuel estuve trabajando lateralmente. Yo nunca fui asistente suyo en *El ángel exterminador*. Tenía la enorme fortuna de que Buñuel era un hombre agradable y simpático y me tenía una cierta tolerancia, vamos a decir, me quería Buñuel, y me dejaba ir a su casa y platicar con él. Le pregunté si podía estar presente en el rodaje de *El ángel exterminador* y, prácticamente todos los días, si bien no todos, pues yo iba a verlo al foro. Entonces a veces lo llevaba de su casa al foro, le cargaba el portafolios, le hacía unas preguntas, pero, al igual que hice esto con Buñuel, lo hice con otros cientos de directores. Y se me liga mucho a Buñuel, cosa que me llena mucho de orgullo y de emoción, pero, si ve usted mis películas y las de él, no solo están filmadas de otro modo, sino que los temas son absolutamente distintos. Esta idea que de pronto hablar del absurdo, de cierta crueldad es ser buñueliano, como si tuviera el monopolio de la crudeza, me parece un poco absurdo. En todo caso podría ser yo tan cercano a cualquier otro... a Fassbinder, y nadie me dice que soy fassbinderiano o que Fassbinder tuviera influencia mía. Me da mucho gusto que siempre me acerquen a Buñuel, cosa que me llena de júbilo, pero si se ve a fondo, pues no hay tal... o hay muy poquito, pero es prácticamente inevitable.

Hay tanto en mis películas de Buñuel... como de muchos otros, yo le robo al que se deja... a Ford, a Kurosawa, y a Orson Welles y a

Fritz Lang, y a Tarkovski, y a todos juntos. Los amateurs hacen homenajes, y los profesionales robamos. Tanto hay de uno, como de otro y de otro. Paul Valery decía que león es cordero asimilado.

*¿Cómo ve los elementos melodramáticos en su cine?*

Lo que pasa es que ese es un ingrediente fundamental en el cine nacional, del que soy producto. Pero también no hay que olvidar que he tenido que defender últimamente el melodrama como si fuera una mala palabra, porque lo es, porque como no hay palabra para la telenovela, pues se confunde mucho con la idea del melodrama, entonces hay que estar defendiéndolo.

Melodramas escribieron Dickens y los autores ingleses del XIX y Dostoievski, por supuesto, y los han filmado directores como Sirk y Visconti magistralmente. Entonces, los elementos son los de cierta exacerbación de lazos muy íntimos que después procuran romperse; ahora bien, mis melodramas no terminan como melodramas en los que hay una especie de cierta redención, de cierta revalorización, de los valores que de alguna manera cuestionan; los míos terminan como tragedias, donde el destino ha llevado a los personajes, cuyas características son las del melodrama, a su final, más o menos, inescapable.

Como el melodrama se vuelve arte popular, podría ser que eso conduzca a cierta desvalorización por parte de algunos críticos.

No hay melodrama más grande que cualquier ópera de Verdi, y nunca se le ve por encima del hombro, ¿no?

*A arriba: Rodaje de El coronel no tiene quien le escriba  
De recha: El coronel no tiene quien le escriba, 1999*



Junto a Salma Hayek en la filmación de *El Coronel no tiene quien le escriba*

*Si tuviera la posibilidad de filmar un remake, con guión de Paz Alicia, de alguna película suya, ¿cuál o cuáles serían?*

*Tiempo de morir.* La haría en inglés y situada en los años veinte, en Estados Unidos, durante la depresión económica.

*Hace más de diez años usted afirmó que “el que pueda vivir sin filmar, que no filme”, ¿qué es filmar para usted?*

Filmar para mí es exactamente eso: es como respirar o como pensar; es un acto inevitable. Si respirar costara tanto trabajo como filmar, pues lo harían muy pocos. Filmo para entretener, para estremecer y para contar mentiras nada piadosas, pero básicamente, para poder librarme de una serie de murciélagos que tengo en las tripas. Uno filma una serie de obsesiones que se van ajustando a los cuentos que uno de pronto encuentra, porque uno sabe que ciertos personajes cojean de la misma pata que uno, o sufren las mismas angustias, amnesias o necesidades. Es, de alguna manera, compartir las obsesiones y quitárselas de encima.

*¿Cómo trabaja con los actores: ensaya mucho o deja margen a la improvisación?*

Ensayo muy a fondo. Antes de empezar la filmación yo tengo, por lo menos, dos o tres semanas ensayado el diálogo y a la hora del rodaje, como mis planos son muy largos y complejos, no hay muchas posibilidades de improvisación.

Lo que sí se trata es de tener un ensayo lo suficientemente bien atornillado para que parezca que están surgiendo en ese momento los acontecimientos. El cine es la ilusión de que las cosas fluyen, y las cosas fluyen incluyendo a la vida y al carácter de los personajes y a las atmósferas y las situaciones. Aunque uno sabe que lo que está haciendo es contar mentiras. Mis atmósferas responden a un solo director, que jode mucho.

*¿Qué le condujo a la utilización, cada vez más frecuente, del plano secuencia?*

Pues un par de reflexiones, sobre todo, para justificarlo he realizado una película sobre celos, y la emoción está, cuando uno la ve de cerca se

retroalimenta y se muerde la cola, es una emoción que se decide a sí misma; entonces cuando uno ve que esto pasa se da cuenta de que es circular, y me pareció que era razonable utilizar una cámara que le diera vueltas a los personajes para fotografiarlos de cerca. Y me gustó mucho lo que hice, que como le digo, ya estaba en germen, en estado embrionario, desde *Tiempo de morir* en la que los planos eran largos... y “rodeantes”, y de alguna manera, y aquí, de pronto, me encuentro con que eso es lo que más me gusta, desde el punto de vista unívoco, que no haya muchos cortes, evitar toda la prestidigitación de la que el cine es tan resultante y tan afecto y uno es un mago, como los primeros grandes cineastas. Méliés, de los primerísimos, pensaba que esto puede ser una ilusión mágica, y yo trato de evitar eso todo lo posible, y por medio de los planos secuencia, se logra.

*¿Seguirá siendo una recurrencia en su cine ese interés por la paradoja, por el lado oscuro de la vida?*

¿Y es que hay otro...?

*¿Cómo es posible que un cineasta tan exitoso como usted en los últimos años, tenga que recurrir a coproducciones internacionales para poder filmar?*

Ya no existe otro modo. En países de economía deprimida como el mío, pues no puede una empresa estatal cinematográfica procurarles dinero a todos los que le piden. Entonces hay que buscar por otros lados para poder coproducir, algo que no es fácil. Uno puede tener éxito o no tenerlo, una película no asegura la siguiente. No existe ninguna precisión en este sentido. Entonces, si uno es lo suficientemente contumaz o lo suficientemente tenaz de ir hacia delante y pedir más, entonces a lo mejor lo logra, pero no hay ninguna certeza. Es difícil en cualquier caso.

*¿Qué opina sobre el cine latinoamericano?*

No sé ni siquiera si hay una Latinoamérica por definir; de pronto esta idea a lo mejor es un poco más obtusa de lo que uno supone. Somos docena y media de países desunidos por la misma lengua, las culturas son distintas. Si bien, globalmente, tenemos una serie de similitudes y muchas más diferencias. El cine latinoamericano, el mejor cine latinoamericano, no todo el que se hace, englobar todo eso en una sola bolsa, pues no es fácil, sin duda. Yo confío todavía, no sé si en vano, que al cine latinoamericano le pase lo que a la novela latinoamericana en algún momento, ¿no?, no por boom sino por importancia, por peso. No por su éxito comercial, que puede o no existir, sino realmente como una idea que tenga el peso que tuvo nuestra literatura,

si somos los mismos que hacemos una cosa y la otra, pues ojalá y nos toque la suerte.

El cine mexicano después de haber pasado de 80 películas que producía, o 50 en los años más flacos, a 4, deja bastante que desear

*Ni siquiera un cineasta prestigioso como usted tiene una cierta ventaja en cuanto a la industria...*

Bueno, ventajas en el sentido de que si llevo uno de mis proyectos no lo van a tirar a la basura inmediatamente; lo van a estudiar y van a tener un poco de más cautela. Pero que eso quiera decir que me produzcan, no, está muy lejos de eso.

*¿Pensó alguna vez en volver a la televisión como refugio?*

No por lo pronto, porque tengo opciones alternativas; en este momento los cineastas en México; bueno, algunos cineastas, yo, por ejemplo; vivimos de una beca que nos da el gobierno, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el FONCA. Es una pequeña beca mensual y de eso vivo, muy modestamente, pero de eso vivo. No tengo que ir a buscarme el pan en este momento a la televisión. En este momento puedo evitarlo, y eso es una ventaja. Puedo dedicarme a lo que me interesa. Claro, son salarios muy pequeñitos, pero allí, arañando las paredes, pues uno los saca para adelante.

*Al cabo de tantos años dirigiendo, ¿cuáles películas tuyas prefieres?*

Hay varias. Existen algunas de las que tengo un buen recuerdo. Hay algunos momentos en algunas de mis películas, que creo no estaban mal, aunque desde hace mucho tiempo no las vea. Eran decentes, eran dignos. Hay momentos de esos en *Tiempo de morir*, en *El castillo de la pureza*, en *Cadena perpetua*, en *El lugar sin límites*; en todas hay alguna cosita, pero en algunas hay como dos cositas que no están mal, sobre todo las últimas, que son las que se sostienen con mayor solidez. Ojalá. El tiempo dirá.

Siento que ya sé el oficio. Lo que pasa es que es espantoso, uno no sabe nunca cuál es el camino que se debe andar... ni por dónde se debe seguir, ni qué cosa tiene uno que contar, ni qué es lo importante o lo menos importante; entonces, en ese sentido, la madurez llega con dificultad. Uno busca en un mar oscuro a ver si saca la cabeza y respira... entonces la única madurez de que puedo hablar es que ya sé hacer mi oficio.

*¿Cree haber arribado con sus recientes películas al mayor grado de depuración narrativa y formal... o aún está insatisfecho?*

Uno siempre sigue buscando mejores opciones y más posibilidades. Pero ya sé, por ejemplo,



que cuando realicé *Profundo carmesí* ya sabía más o menos cuáles iban a ser los resultados. El oficio ya más o menos se maneja. No existen sorpresas grandes ni de otro tipo, pero uno sigue buscando otras opciones y otras maneras de, realmente, encararse con cierta hermosura hacia la que uno tiende, ¿no?

*Cuando filma, ¿piensa en las reacciones del espectador?*

Uno piensa en el espectador ideal, por supuesto. México es un país donde no es necesario hacer grandes concesiones. Entonces pienso en un espectador ideal que me critica en el oído y me dice: "Oye, esto no lo entiendo o sí lo entiendo... o esto queda poco claro." Siempre trato de tener en cuenta una persona que está viendo la película, a la cual se la estoy contando y que sea todo coherente y claro. Que lo que yo quiera que se entienda, se entienda. Ir de la mano de un espectador ideal. Los espectadores no son una masa informe de imbéciles, por lo menos los que yo quisiera tener como espectadores ciertamente, y por eso no trato al público con poco respeto, pero también hay que saber llevarlos de la mano porque si no uno puede irse por otros caminos que después se vuelven oscuros.

*¿Sigue pensando que el éxito, como la muerte, sólo le ocurre a los demás?*

Ya estoy empezando a arrepentirme de esa idea.

---

<sup>1</sup>Eduardo García Aguilar: *García Márquez: La tentación cinematográfica*. México, Filmoteca de la UNAM, 1985, pág. 49-50