

Entrevista con Arturo Ripstein

Treinta años ha cumplido Arturo Ripstein haciendo cine, sin cejar en su labor a pesar de las duras batallas que supone hacerlo, más aún en las difíciles condiciones que acechan al cineasta latinoamericano. Sobre todo cuando arriesga crear obras de verdad.

Su primer largometraje, *Tiempo de morir* (1965) lo realizó a los 21 años; se basaba en una historia de Gabriel García Márquez, con guión de éste mismo y del gran novelista mexicano Carlos Fuentes. Fue recibido como una joven promesa para una cinematografía que necesitaba una renovación a fondo, ya agotada tras el auge de sus años de oro en las décadas del 40 y 50.

Ayudante y amigo de Luis Buñuel, uno de los inspiradores de su ya imparable dedicación al cine, Ripstein tuvo también el apoyo (a menudo conflictivo) de su padre, un productor sagaz pero a la vieja usanza. Sin embargo, esos promisorios comienzos no evitaron que durante mucho tiempo su carrera conociese tiempos difíciles, alternando obras que afirmaban su mundo expresivo y otras más coyunturales, que hacía para seguir en el oficio.

Esta lucha con frustraciones y trabas, no impidió que siguiera buscando un cine «contra la corriente», como él dice, que cada vez afirma con mayor fuerza, rigor y un estilo original.

El castillo de la pureza (1972) y *El lugar sin límites* (1977) muestran que su camino se expresa con libertad creciente y anuncian un período de madurez que estalla en varias obras de plenitud: *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). Estas tres últimas, espléndidas obras maestras, son también una renovación del melodrama clásico, subversivo y feroz.

Como suele suceder con el cine del continente iberoamericano, la obra de Ripstein es bastante ignorada en Europa, incluida España; y esto último es menos justificado. Después del premio en San Sebastián a *Principio y fin*, se estrenaron en Madrid *La reina de la noche*, *La mujer del puerto* y *Profundo carmesí*.

Su nueva visita a España, al homenaje que le ofreció el Festival de Cine de Huesca, permitió mantener con Ripstein una larga conversación.

Actualmente, da clases en la Universidad del Sur de California. Es una de las formas de ganarse el pan entre película y película, ahora que ya es imposible vivir solamente con el cine. Sobre todo cuando sólo rueda lo que le gusta y cuando quiere.

El arte es peligroso

Dijo Ripstein: «El cine se ha vuelto un instrumento de entretenimiento, del envilecimiento y de la esclerosis de la conciencia. Ya no está hecho prácticamente por cineastas, sino por corporaciones, por abogados, agentes, hombres de negocios. Ha dejado de ser una idea punzante, íntima y explosiva de la visión de los poetas para convertirse en el dulce pacificador de adolescentes.

«Es el cine de la hegemonía el que priva en este continente; es el cine al que, si tienes el privilegio de vivir en un país como el mío, donde las cosas son tan violentas y tan inquietantes, tienes que oponerte. Yo realmente filmo por venganza: la realidad que me toca me horroriza y trato de hacer otra. Y la única forma que tengo es mostrar ésta de la forma más desnuda y descarnada. Siempre he pensado, como Picasso, que el arte es peligroso».

Los cineastas latinoamericanos, para quienes cada nueva película puede ser la última, son conscientes de la hegemonía comercial de Hollywood —un nombre legendario, pero que tiene mil cabezas como la hidra—; es más que una competencia: es una forma global de asesinar la creación.

«Ya no es que los viejos productores hayan sido reemplazados por gente ajena al cine; es una red burocrática, inexpugnable. Ya son tan caras las películas, son tan altísimos los costos, que no hay productores ni cineastas. No hay un productor que tenga la corazonada de que ciertos temas, cierto equipo, ciertas personas, van a hacer una película buena. En este momento la palabra es ‘vamos a hacer una película eficaz, exitosa’. Antes, el término era otro: los cineastas quieren hacer el mejor cine posible. Los ejecutivos de los grandes consorcios económicos sólo quieren hacer el cine más rentable posible».

«Sí, es cierto que siempre quisieron eso... Pero es que ahora no quieren otra cosa. La consideración de sus calidades deja de tener sentido y existencia. Estoy hablando del cine mayoritario, no todo es así, claro. En Estados Unidos, incluso, hay ejemplos de espléndidos cineastas que están en otro camino y que también filman ‘en contra’. Esto es claro y evidente. También es muy claro con los cineastas de otros países, que bajo la influencia omnímoda del Hollywood, pretenden hacer aplicaciones extra-lógicas de lo que el cine debe ser. Cineastas que en Francia, Argentina o

México tratan de ser directores de Hollywood. Ese es un contrasentido y un horror, una concesión por partida doble, una derrota por triplicado».

Tiempo de morir

Eso trae a la memoria algunos ejemplos recientes: Luis Puenzo en Argentina (después de su Oscar) o Alfonso Arau en México, han probado el camino peligroso de hacer cine en la «Meca del Cine». Los resultados —sin contar con el motivo económico— fueron tan ambiguos como alienantes.

Conviene volver ahora a la propia trayectoria de Arturo Ripstein, cuando en 1965, muy joven, hizo su primer filme, *Tiempo de morir* que rompió en cierta medida con el anquilosado cine mexicano de entonces:

«Pertenezco —cuenta— a una generación en cierta medida afortunada: México estuvo durante muchos años cerrado a nuevos cineastas, porque los sindicatos impedían el acceso a la realización. La generación a la cual yo pertenezco (ante esa situación que esclerotiza y envilece) ingresó en el cine a través de un concurso llamado experimental, el único que se hacía fuera de la industria... Curiosamente, como tú dices, fue organizado por el sindicato, el mismo que impedía el acceso a nuevos cineastas... Este concurso llamado experimental, poco tenía de experimental, salvo la película de Rubén Gámez que ganó. Se llamaba *La fórmula secreta*. Yo, pues, formo parte de esa generación. Tuve la oportunidad —mientras mis compañeros hacían sus películas fuera de la producción y los sindicatos, de hacer mi película dentro de la industria: era hijo de productor...»¹.

«Con más dificultades de lo que parecía, pude hacer una película. Tuve el buen ojo y la fortuna de contar con Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes como guionistas. En esos momentos, García Márquez era un autor bastante desconocido en el mundo. Si bien *Tiempo de morir* iba contra el cine más común que se hacía entonces, tuve que aceptar una serie de convenciones impuestas, sí, por mi padre. Era una época en que América Latina sufría crisis económicas y el cine mexicano ya tenía menos éxito y había perdido sus mercados naturales, que eran los países hispanoparlantes. Entonces se me exigió que fuera un filme de vaqueros, porque la crisis hacía que las películas tuvieran cada vez menos éxito y se vendían a cuenta de distribución. Esto se volvía un círculo vicioso: se recaudaba cada vez menos y luego se hacían filmes cada vez peores porque no tenían mercado y el público disminuía. Esta era la situación a

¹ Alfredo Ripstein Jr. conocido productor mexicano de «la vieja guardia»... Sin embargo produjo hace poco *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons, basado en una novela de Naguib Mahfuz, el premio Nobel egipcio.

que se me enfrentaba en el momento de comenzar. Eso sí, hacía que tuviera otra visión, otro aliento. Esta era al menos mi pretensión en ese momento: hacer un cine que no fuera el que yo veía que se hacía cotidianamente en la industria».

«En aquellos momentos, además, todos estábamos influidos por la *nouvelle vague*: queríamos ser, en el peor de los casos, Chabrol y en el mejor, Resnais o Truffaut, lo cual podía ser muy malo. Es cierto que queríamos que *Tiempo de morir* fuera más contemporánea, no vaqueros a caballo sino en *jeep*. Pero quizá, treinta años después, resulta que ese aspecto que tuvo, con esos diálogos tan raros de Carlos Fuentes, le da una cierta intemporalidad, que hace difícil datarla».

Recuerdos del porvenir

«Después de *Tiempo de morir*, hice una película de cuyo nombre no quiero acordarme² y luego *Recuerdos del porvenir* (1968), un filme malhadado desde muchos puntos de vista que comenzó mal; estaba basado en una novela de Elena Garro —espléndida por cierto— que trataba de una época, en México, muy poco conocida en general: la guerra cristera. No me fue autorizado por la censura que tratase de esa época. Hubo que cambiarla y, en una palabra, nació mal. Y después hice *El castillo de la pureza* (1972) con argumento de José Emilio Pacheco, una película de la cual todavía estoy muy orgulloso».

«Era el período de Rodolfo Echeverría (el director de la Cinematografía, que además era hermano del presidente del país). Fue quien permitió hacer cine a todos los que empezábamos. Fue un apoyo muy importante en esos momentos. Yo hice sólo dos películas y media con Echeverría, pero su apoyo al cine nuevo que queríamos hacer fue muy importante. Le cambió el rostro al cine mexicano, sin la menor duda. Y estoy convencido de que esa fue la verdadera época de oro del cine y no la anterior así llamada, la de Hollywood mexicano, con grandes estrellas, actores y directores con grandes salarios. De aquél período realmente se pueden rescatar muy pocas películas; se hacían muchas, pero sólo se pueden contar las del Indio Fernández, unas pocas de Gavaldón y de Fernando de Fuentes».

Buñuel y los naufragos de la calle Providencia

El ángel exterminador, la genial película de Luis Buñuel, se basaba en *Los naufragos de la calle Providencia*, una pieza de José Bergamín, de

² Juego peligroso (1966).