

la cual ya en 1952-54 había escrito una sinopsis que amplió y transformó en 1962 para convertirla en *El ángel...*

El naufrago de la calle Providencia (50 minutos, hechos en 1971) es una suerte de documental que Ripstein realizó en una especie de homenaje al maestro:

«Es un divertimento. Yo le daba mucho la lata a Buñuel, porque quería filmarlo, hacer un documental sobre él. En cierto momento, creo que por cansancio, accedió a que fuéramos con las cámaras a filmarlo, a condición de que no hiciera nada y no pronunciara una sola palabra. Entonces con Rafael Castanedo —que es el verdadero responsable de esta película— lo filmamos haciendo cócteles: sus famosos buñuelos y los martinis secos. ¡Inolvidables! Pero lo que hacía es prepararlos sin pronunciar palabra. Rodamos esto con comentarios de gente que lo conocía o había trabajado con él, como Max Aub, Carlos Fuentes, Lilia Prado, Julio Alejandro, Carlos Savage. Pero el montaje acabó siendo una especie de cosa pretenciosa y escandalosa, que pensamos en aquel momento que era más homenaje que los homenajes. Pusimos música wagneriana y el documental terminó siendo estrepitoso y estruendoso. Durante muchísimo tiempo estuvo perdido y hace poco Rafael Castanedo encontró el negativo y está trabajando en rehacer el montaje acertando la música y todo eso. Fue un divertimento que se hizo gracias a que Buñuel nos permitió ir a su casa y filmar cosas íntimas, como su recámara. Lo más singular de este documental es que a Buñuel le divirtió mucho la idea de que él estuviera haciendo cócteles: insistió muchísimo en que me había robado esa secuencia para reproducirla en *El discreto encanto de la burguesía*, donde Fernando Rey aparece preparando los mismos cócteles que Buñuel había hecho en nuestra película.

Cómo inicia su colaboración con Buñuel

«Buñuel era amigo de mi papá. Yo nací dentro del cine; mi papá es un productor importante en México y hace muchas películas, muy comerciales, pero es un hombre muy respetado y yo tengo el privilegio de haber estado muy cerca de este cine. Él no producía películas como las de Buñuel, pero los unía la predilección por las armas. Los dos tenían grandes entusiasmos por ir al campo de tiro y disparar balazos. Entonces yo conocí a Buñuel desde pequeñín, acompañaba a mi papá al campo de tiro. Años después, sin saber todavía con precisión por dónde iba a ir, estaba seguro de mi destino como cineasta. No sabía si iba a ser productor, director u otro elemento técnico; sólo sabía que no quería ser actor, pero lo demás no lo tenía claro. Hasta que mi papá me llevó a ver *Nazarín* y fue para mí como un ataque rabioso, incontrolable. Me picó la malaria de Buñuel y me levanté de mi asiento diciendo que quería hacer

películas así. Tenía quince años y mi papá estaba muy turbado por esa decisión. Esperaba que yo fuese su sucesor en el cine comercial, habitual, que él manejaba con tan buen desempeño. Y yo rehusaba tal desempeño y buscaba otras alternativas o por lo menos ser totalmente distinto.

«Fui a tocar la puerta a Buñuel, porque yo lo conocía del campo de tiro; y le dije que había visto su película y que quería ser director como él. Me cerró la puerta en las narices. Poco después, siendo él un hombre compasivo y yo un jovencito de quince años, me abrió y me metió en su casa. Me llevó a su sala y cogiendo un proyector, lo puso sobre la mesa, trajo una pantalla y me proyectó dos veces *El perro andaluz*. Y me dijo: «Estas son las películas que yo hago. ¿Todavía quieres ser director?». «Más que nunca», le respondí. A Buñuel le produjo gracia que un jovencito fuera tan contumaz. Como lo he sido toda mi vida. Después, más o menos, me dejaba entrar en su casa, estar cerca de él y conversar. Cuando hizo *El ángel exterminador* le pedí permiso para ser su asistente, pero el sindicato no accedió. Entonces fui algo así como su vigía personal. Lo recogía en su casa, lo llevaba algunas veces al estudio, le cargaba el portafolios todo el día y sobre todo me dedicaba a preguntarle por qué hacía las cosas. Yo había trabajado así antes con muchos directores del cine mexicano y ese aprendizaje, sobre todo con los malos, era muy estimulante y muy importante, especialmente porque trabajar con un director malo hace que uno tenga una serie de ideas y de opiniones distintas a las que el director malo plantea».

«Yo estaba convencido de que era mucho mejor que prácticamente todos los directores con los que me tocaba estar cerca. Hasta que me encontré con Buñuel, con quien las alturas eran otras y las distancias se medían con otro rasero. Lo que hacía con Buñuel era preguntarle cosas. Por ejemplo por qué de la bolsa de Nadia salía una pata de pollo: me decía, bueno, que era irracional y yo le pedía que me lo clarificara. Yo era un niño de 18 años en aquel momento y era un irreverente, que le decía que no podía contestarme que sólo era algo irracional y que por qué era una pata de pollo y no un nabo, un clavo o un reloj que no camina; entonces se sentaba y pensaba y, gracias a que pensaba e inventaba respuestas divertidas, no me corría de la filmación. No se enojaba para nada, me tenía cariño, creo que le conmovía que un jovencito destinado a ser dueño de una productora para hacer películas muy rentables, escogiera otro camino. Eso lo entretenía y por eso Buñuel fue generoso conmigo y me otorgó su amistad».

Cómo actuaba Buñuel

Esa actitud temprana de Ripstein, que se apartaba del camino fácil que le ofrecía su padre, poderoso productor comercial, para optar por la inde-

pendencia creadora, era más audaz en una época en que el mismo Buñuel tenía que depender del imperio de los productores:

«Sí, Buñuel también; el concepto de ‘autor’ no existía en ese momento. Sucede que muchos de los proyectos que Buñuel tenía entre manos entonces, trascienden la mera calidad de productos rentables y habituales, gracias al genio que él poseía. Muchas de las películas que Buñuel tenía entre manos, podrían haber sido hechas por otros directores como productos habituales, perfectamente olvidables. Con *Los olvidados* tuvo la oportunidad de hacer otra cosa, aunque él se quejaba de que no le habían permitido incluir ciertos elementos surrealistas (la orquesta de cien músicos tocando en un edificio en construcción, por ejemplo). Se quejaba mucho, pero ahora uno agradece a la vida, porque eso hubiese sido un elemento de distracción. Así ha tenido esa mirada cruel e implacable. Se agradece que no hubiese tenido esas ‘distracciones’, de guiño de grupo surrealista, más bien hechas para sus amigos».

«Ahora bien, Buñuel tuvo de pronto la oportunidad de hacer películas muy personales pero mezcladas, curiosamente, con filmes de interés comercial. Después de *Los olvidados*, Buñuel hace *Susana (Demonio y Carne)*, cuyas intenciones eran completamente distintas a las de aquella, y luego *El río y la muerte*, que es un filme muy comercial con detalles entretenidos, como ser un cura que porta armas, y cosas por el estilo. No era algo memorable, pero toda la obra de un autor no tiene que ser memorable en su totalidad. Uno podrá ser recordado si los hados y el dios de los cineastas lo permiten, por dos o tres cosas. Incluso hay cineastas recordados por dos o tres secuencias. Como ejemplo, en México hay una película, *La mujer del puerto*, hecha por Arcady Boytler en los años 30, que yo refilmo cincuenta y tantos años después³. Esta película es recordada por una secuencia y por las fotografías. Yo nunca vi la versión original de *La mujer del puerto* y se me antojaba mucho rehacerla a partir de la iconografía. Por eso uno no tiene que ser genial todos los días ni que todas las obras sean perfectas. Muy pocos cineastas han tenido esa gracia; quizá Kurosawa sea uno de los pocos casi sin fallas. Buñuel incluso tiene sus grandes derrapones, admitidos por él y violentamente señalados por él mismo. Pero claro, sus aciertos son tan formidables que los desaciertos se minimizan. Para mí, las favoritas son *Nazarín*, que fue tan decisiva para mi vida, y *Los olvidados*. En suma, películas de la etapa mexicana y en blanco y negro».

³ *La mujer del puerto* de Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla, se basaba en el cuento «*El puerto*» de Guy de Maupassant (1933).

Encuentro con Gabo y Carlos Fuentes

Una de las características de los directores autores es que a pesar de trabajar con obras y escritores distintos, mantienen su visión propia y sus rasgos de identidad. Es el caso de Ripstein, desde su primer filme, hecho a los veinte años, donde comenzó con la colaboración —nada menos— de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.

«Con García Márquez no era muy difícil darse cuenta de lo que iba a ser. Yo estaba absolutamente convencido de que García Márquez —en aquel momento, 1964-65, muy desconocido y sumamente enojado porque en algunas antologías de literatura latinoamericana ni se le tomaba en cuenta— era un gran autor. No era muy difícil darse cuenta de su genio, era muy ostensible y claro. Y dije en un libro (pienso que debe haber una serie de pronosticadores que dijeron lo mismo) que ganaría el premio Nobel. García Márquez era ya un gran escritor cuando lo conocí; no era conocido pero era un escritor formidable. Yo había leído en aquel entonces *Los funerales de la Mamá Grande*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *La hojarasca*, que me deslumbraron absolutamente.

«Cuando pude hacer la película le pedí si quería hacer el guión conmigo. Me imagino que a él también le debe haber conmovido que un jovencito de veinte años fuera a pedirle que trabajase con él. García Márquez comenzaba en ese momento su carrera de cineasta: estaba haciendo la adaptación de un cuento de Rulfo llamado *El gallo de oro* (que también me tocó filmar de nuevo muchos años después)⁴ y bien, Gabriel García Márquez accedió a trabajar conmigo. Yo había estado escribiendo un guión, absolutamente repelente, que le llevé para que lo leyera. Las carcajadas podrían haberse oído desde mi casa, que estaba a dieciocho kilómetros de distancia... García Márquez me propuso un guión que había escrito para el concurso experimental y que el director que iba a filmarlo no hizo. Me tocó a mí adaptarlo, con algunas cositas del guión que yo tenía, los nombres de los personajes y así. Trabajar con García Márquez era un placer, era deslumbrante».

«Y Carlos Fuentes era pues uno de los escritores jóvenes más sólidos que había entonces en México. A él le pedimos que nos escribiera los diálogos en mexicano, porque García Márquez manejaba más bien el lenguaje colombiano. Lo que hizo Fuentes fue escribirnos unos diálogos en un extrañísimo español del siglo XVIII, trasladados a México en una forma hermosa y curiosísima. Eran muy sentenciosos y rotundos, llenos de una belleza muy singular.

⁴ Se refiere a *El imperio de la fortuna*, rodado en 1985, con guión de Paz Alicia Garciadiego.