

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Ripstein y el melodrama: a través del espejo

Autor/es:
Paranaguá, Paulo Antonio

Citar como:
Paranaguá, PA. (1996). Ripstein y el melodrama: a través del espejo. Nosferatu. Revista de cine. (22):10-13.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40984>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Ripstein y el melodrama: *a través del espejo*

Paulo Antonio Paranaguá

Arturo Ripstein no es el único cineasta latinoamericano que ha entablado un diálogo con el melodrama en los últimos años. Podríamos recordar al venezolano Román Chalbaud (1931), al argentino Leonardo Favio (1938), al brasileño Arnaldo Jabor (1940), al cubano Humberto Solás (1941) y a la chilena Valeria Sarmiento (1948). Mayores o menores que Ripstein (1943), son todos contemporáneos, suyos y nuestros, como lo prueban las fechas de nacimiento entre paréntesis.

Podríamos citar otros nombres. Algunos han recurrido una que otra vez al melodrama, incluso en películas con ánimos de concienciación: el argentino-brasileño Héctor Babenco al denunciar a los escuadrones de la muerte (**Lucio Flavio**, o *passageiro da agonia*,

1977); el argentino a secas Luis Puenzo al hablar de los desaparecidos (*La historia oficial*, 1986). Y cuando el brasileño Nelson Pereira dos Santos recibió del British Film Institute el encargo de realizar el capítulo latinoamericano de una serie destinada a celebrar el centenario del cine, eligió como tema el melodrama, sobre todo el melodrama mexicano (*Cinema de Lágrimas*, 1995).

No creo apartarme del tema: Ripstein filmó en Brasil su episodio de *Juego peligroso* (1966), en pleno auge del *Cinema Novo*, "el cine más importante que se había hecho hasta ese momento en Latinoamérica", según sus propias palabras. "Para mí era muy impresionante la seriedad, el rigor y el punto de vista tan preciso que tenían los realizadores del Cinema Novo en ese momento: cómo la imaginación volaba a partir de hechos concretos; cómo la figuración de la realidad era lo más importante para ellos; cómo a partir de ahí la imaginación determinaba la realidad... Para mí fue importantísimo ver cómo utilizaban la cámara para sus obsesiones y necesidades." (Transcripción original de una entrevista realizada en 1991; versión francesa publicada en *Positif*, número 398. Página 17).

En aquella época, Glauber Rocha declaraba que la *chanchada*, la comedia carnavalesca, el principal género brasileño, era el enemigo público número uno del *Cinema Novo*. Hace veintitrés años, los cubanos Enrique Colina y Daniel Díaz Torres también ajustaban cuentas con la "Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano", en un artículo de la revista *Cine Cubano* (número 73-74-75) que tuvo algunas traducciones y bastante repercusión. ¿Cómo explicar entonces que el cine de género, en este caso el melodrama, merezca ahora la consideración de varios cineastas empeñados en la modernidad, e

incluso el sentido homenaje del primero de ellos, Nelson Pereira dos Santos?

Desde luego, después de las rupturas de los años sesenta (que Ripstein llevó a ciertos extremos), hay una vuelta generalizada hacia los códigos narrativos. Además, el melodrama filmico ha desembocado en el folletín televisivo, los famosos "culebrones" mexicanos, brasileños, venezolanos, colombianos, que han rebasado las fronteras de sus respectivos países y del mismo continente. Hoy por hoy, el cine latinoamericano sufre la hegemonía de la ficción televisiva en forma mucho más aguda que el predominio de Hollywood en otras épocas.

El melodrama no es por lo tanto un fenómeno del pasado, sino una referencia presente y constante, gracias a las telenovelas -sin contar con el hecho de que las viejas películas mexicanas y argentinas tampoco son un cine olvidado, sino permanentemente programado en las pantallas chicas-. El viejo y el nuevo melodrama han formado las mentalidades y costumbres de varias generaciones de latinoamericanos. Impregnan el inconsciente colectivo y la memoria familiar, lo mismo que la canción romántica, el bolero, el tango y otras formas afines, como la foto-novela o la novela rosa.

Sin embargo, la permanencia de ciertos estereotipos y estructuras narrativas en Latinoamérica no es suficiente para explicar el interés de los cineastas. Sobre todo porque cada uno ha elegido bases diferentes para su diálogo con el género. Babenco y Puenzo, en las mencionadas películas, han optado por ampliar el público de sus respectivas denuncias políticas con fórmulas de comprobada comunicación, sin demasiada distancia en relación al melodrama clásico. En una conversación con Aída Bortnik, la guionista de *La historia oficial* nos dijo que no le

tenía miedo a la palabra melodrama y que lo relacionaba con el intimismo de Chejov (*L'Avant-Scène Cinéma*, número 350. Mayo, 1986. Página 4). Entrevistada sobre el tema, la guionista y compañera de Ripstein, Paz Alicia Garcíadiego, recordaba a su vez otros antecedentes: Dostoievski, Dickens, Virginia Woolf (Manuel Pérez Estremera: *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein*. Festival de Cine de Huesca. 1995. Página 184).

Para superar los maniqueísmos de antaño no necesitamos siquiera recurrir a la coartada literaria: basta apuntar que el viejo melodrama filmico fue cultivado también por personalidades progresistas, como los guionistas José Revueltas y Homero Manzi, y los directores Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Julio Bracho e incluso Emilio Fernández (progresista, hasta cierto punto, por lo menos en su momento). Por otra parte, después de los excesos de la "política de los autores" y de la monotemática semiología, el renovado interés académico por los géneros ha contribuido a despejar las connotaciones peyorativas (sin hablar del largo diálogo entre Fassbinder y Douglas Sirk).

En el caso de Román Chalbaud, formado en la escuela del viejo cine mexicano, su relación con el melodrama es más bien de complicidad paródica, un poco a la manera de lo que haría luego Pedro Almodóvar. Leonardo Favio se aparta mucho más de los códigos narrativos del género, puesto que *El romance del Aniceto y la Francisca* (1966) lleva a un extremo la experimentación con la distanciamiento y la dilatación del tiempo. En ese sentido, a pesar de la inserción de Favio en una cultura popular, su relación con el melodrama es formal, para no decir formalista. Algo de eso hay en Humberto Solás, al que le atraen ciertos aspectos, como los momentos de paroxismo, las explo-

siones de pasión. Sin embargo, **Cecilia** (1981) se acerca más a otro género melódico y teatral, la ópera, aunque sea en su dimensión recitativa.

En cambio, Arnaldo Jabor dialoga con las pasiones desenfrenadas y los destinos implacables a través del teatro de Nelson Rodrigues, el "Tennessee Williams brasileño". En ese sentido, Jabor patea el tablero de los valores tradicionales, profundizando en la problemática afectiva y sexual a la luz del psicoanálisis. Sin desconocer el aporte dramático del melodrama, podríamos decir que le interesan sobre todo sus arquetipos y residuos temáticos en el inconsciente colectivo. Esto es aún más verdadero en la obra de Valeria Sarmiento, que ha explorado el melodrama de la misma manera que lo ha hecho con la novela rosa y el romanticismo del cancionero latinoamericano.

El caso de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego es distinto. Ripstein es a la vez un heredero y un cuestionador del cine mexicano clásico. Está empapado de esa tradición y ha visto cómo ha desembocado en una forma contemporánea, puesto que le ha tocado dirigir telenovelas para ganarse la vida. Creo que, al filmar en los estudios de México, Ripstein es alguien que nunca pierde de vista los fantasmas que pasaron por esos platós. Cuando filma **El castillo de la pureza** (1972), su primera película realmente personal, no ignora que está planteando una versión diferente del gran tema de la pantalla nacional, la familia: ahí está el actor David Silva para recordarlo, puesto que protagonizó **Una familia de tantas** (Galindo, 1948). Una parte del film, la que se refiere a las utopías liberticidas, es absolutamente extraña al universo del viejo melodrama. Pero su substancia, en cuanto habla de los afectos que matan, de las protecciones paternas que destruyen, de los celos que enloquecen, repre-

senta una vuelta de tuerca al *pathos* que alimenta el género.

De todas maneras, desde **Tiempo de morir** (1965) hasta **Cadena perpetua** (1978), Ripstein ya había dado suficientes pruebas de su interés por el cine de géneros, producto sin duda de su doble formación, en la práctica de los estudios y en la especulación intelectual de los años sesenta. Sin embargo, me atrevo a pensar que el diálogo con el melodrama asume un papel mucho más importante, central, a partir de su encuentro con Paz Alicia Garciadiego (ya se ha dicho que en el cine clásico el melodrama era un género típicamente femenino -aunque ese sí es otro tema-). La familia y los celos formaban parte del mundo del realizador, pero desde entonces se infiltran sistemáticamente por todas partes, incluso en aquellos proyectos que parecían a primera vista ajenos a esas circunstancias.

El relato de Juan Rulfo que inspira **El imperio de la fortuna** (1985), bastante alejado de lo uno y lo otro, termina desembocando en una familia *sui generis*, donde el encierro es la respuesta a las tentaciones afectivas. El fatalismo

rulfiano, que tiene muy poco de melodramático, adquiere en su nueva versión filmica la dimensión de un destino irreversible, afín al género. Una biografía de la cantante Lucha Reyes tampoco tenía por qué rozar esas preocupaciones recurrentes. A pesar de ello, Ripstein y Paz Alicia concentraron su film en torno a la relación entre **La reina de la noche** (1994) y su madre, redoblada a su vez por la mirada de la hija adoptiva, Luchita, volviendo nuevamente al drama de los celos que representa el motor corrosivo de **Mentiras piadosas** (1988).

Uno puede considerar que a través del incesto la familia se encontraba implícita en el clásico **La mujer del puerto** (1933), de Arcady Boytler. Pero la estructura narrativa adoptada por Ripstein y Paz Alicia coloca al núcleo familiar y a la madre en el centro dramático y temático de su falso *remake* (1991). **Principio y fin** (1993), que me parece la película más fuerte de nuestro dúo, es una especie de antítesis de **El castillo de la pureza**, puesto que el encierro es reemplazado por la dispersión de la familia y al padre omnipotente le sucede la madre sobreprotectora y autoritaria.

El castillo de la pureza





Principio y fin

Una de las características de las películas escritas por Paz Alicia es justamente que predomina en ellas la madre abusiva, mientras que el padre está ausente, lejano o muerto: claro que el padre muerto o débil de **Tiempo de morir** y **El lugar sin límites** (1977) ya coexistía con el tirano de **El castillo de la pureza**. El encuentro creativo entre Ripstein y Paz Alicia ha perdurado justamente porque existía una proximidad entre ambos universos, pero la guionista ha enriquecido sus personajes femeninos y ha centrado su atención en el conflicto familiar. Y como lo dice Paz Alicia en una entrevista conjunta con Ripstein, *"la importancia del núcleo familiar es la que termina haciendo que la película caiga en el melodrama"* (*Positif*, número 410. Página 50).

Lo más obvio, lo más evidente, es que ambos le tuercen el cuello a los valores tradicionales del géne-

ro. Realmente, Ripstein no vehicula sobre la familia, la patria o la religión las mismas concepciones que el viejo cine mexicano. Pero en lugar de la fórmula "anti-melodrama" utilizada por Paz Alicia para tratar de describir la clase de tratamiento reservado a la tradición, prefiero las palabras de Ripstein cuando dice que él presenta *"el otro lado de la moneda, el lado oscuro del melodrama"* (*Positif*, número 410. Página 4).

No sé si será el nombre o la mirada de Paz que me incitan a ello, pero suponiendo que el melodrama refleje algo del alma humana, es como si Ripstein atravesara ese espejo y nos descubriera lo que está más allá (o más abajo, como diríamos en mi país). De todas maneras, *"la reevaluación del melodrama a mí me parece importante porque determina la sangre y la carne de las personas con las que yo me topo cotidianamente. El melodrama es una especie de*

'destino manifiesto' nacional; el gusto por el melodrama es ancestral, prácticamente inevitable" (entrevista con Ripstein en *Positif*, número 398. Página 21).

Para revelar lo que hay a través del espejo, el cineasta no se vale de las mismas armas, de los mismos recursos narrativos de antaño: fiel a la búsqueda de un lenguaje moderno perceptible desde **Tiempo de morir**, Ripstein no desdeña el clímax, pero lo va articulando a través de una utilización cada vez más frecuente del plano-secuencia, dilatando así el tiempo dramático, a la vez que introduce un desdoblamiento de la mirada, ya sea a través del punto de vista de un personaje narrador u observador, ya sea a través de una cámara activa que se impone al espectador. Y al proceder de esa manera Ripstein hace de su cine una revancha contra las normas hegemónicas, un diálogo singular con el pasado y con el presente.