

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Afuera es feo: la belleza del tiempo fotografiado

Autor/es:  
Angulo, Jesús

Citar como:  
Angulo, J. (1996). Afuera es feo: la belleza del tiempo fotografiado. Nosferatu. Revista de cine. (22):30-39.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40988>

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**



# Afuera es feo:

*la belleza del  
tiempo  
fotografiado*

Jesús Angulo

**E**n los años sesenta el cine latinoamericano vivía un período de efervescencia provocado, de una forma más o menos directa, por los cambios que se estaban viviendo en Europa a caballo de los "nuevos cines", singularmente de la mano de la fogosa aparición de la *Nouvelle Vague* francesa. No obstante, la idiosincrasia de cada una de las filmografías del continente, al sur de Río Grande, hacía que este fenómeno, como no podía ser de otra manera, adquiriese en cada país tintes muy particulares. En Argentina, siempre con los ojos especialmente atentos al viejo continente, el cambio de década llevó consigo una renovación inspirada en el movimiento francés, que buscaba hacer un cine más cercano a la realidad. Directores como Fernando Birri, Rodolfo Kuhn y Lautaro Murúa en-

cabezaron un movimiento que no llegaría a consolidarse. En la vecina Chile, Sergio Bravo fundó el grupo Cine Experimental, que explora un documentalismo comprometido, claramente deudor del cubano. De este grupo surgirán realizadores como Raúl Ruiz, Miguel Littin, Helvio Soto y Aldo Francia. En Cuba se había creado hacia poco (1959) el mítico Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficas (ICAIC). Mientras la escuela documentalista de Santiago Álvarez extendía sus influencias por medio del Noticiero ICAIC Latinoamericano desde 1960, el cine de ficción comenzaba a desviar su mirada del Neorrealismo italiano para fijarla en la provocadora *Nouvelle Vague*, siempre con Tomás Gutiérrez Alea como el realizador más relevante. Brasil, por su parte, protagonizaba el movimiento más radicalmente renovador, el *Cinema Novo*. Nelson Pereira dos Santos en *Vidas secas* (*Vidas secas*, 1963), Ruy Guerra en *Os fuzis* (1963) y Glauber Rocha en *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964) habían realizado sendos retratos de la dura vida en el Sertão, que desembocaron en 1965 en la formulación por parte del tercero de su teoría de la "Estética del hambre". México no es insensible a estos movimientos. El cine mexicano se había convertido durante los años cincuenta en la primera potencia latinoamericana, a costa de encasillarse en una producción plagada de melodramas costumbristas, epígonos de las comedias rancheras de los años treinta y productos pseudo-históricos, pese a islotes tan ilustres como el Buñuel de *Los olvidados* (1950), *La ilusión viaja en tranvía* (1953) y *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (*Ensayo de un crimen*, 1955), entre tantas otras. En torno a la revista *Nuevo Cine* (1961-1962) surgieron una serie de voces que reclamaban ideas renovadoras y pedían que se diese paso a una nueva ge-

neración. En 1964 el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) convoca un Concurso de Cine Experimental, que sirve de espoleta para que vayan apareciendo realizadores como Alberto Isaac, Paul Leduc, Rubén Gámez y Arturo Ripstein.

Ripstein, cuyas raíces se pierden en la Czesochowa polaca por parte paterna y en Ucrania por parte materna, es hijo de Alfredo Ripstein, Jr., uno de los más famosos productores del cine mexicano. Por mucho que el propio realizador se haya quejado a veces de que tuvo que luchar contra las reticencias que provocaba el hecho de ser el hijo del productor, esto no dejó de ser un auténtico privilegio. Desde bien pequeño, los rodajes fueron para él algo familiar. No obstante, su padre se negó en principio a propiciar su pasión por el cine y tuvo que cursar sucesivamente estudios de Derecho en la Universidad de México, Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana e Historia en el Colegio de México. Sin embargo, y como ha contado él mismo en numerosas ocasiones, esta pasión estalló en él muy pronto. A los quince años su padre le llevó a ver *Nazarín* (1958), de Luis Buñuel. Si siempre había tenido claro que quería dedicarse al cine, ahora ya sabía lo que quería hacer exactamente: realizar películas. Profundamente conmovido, fue a ver a Buñuel, amigo de su padre, para decirle que quería ser realizador como él. El áspero director aragonés le cerró la puerta en las narices para, al poco, hacerle entrar y proyectarle dos veces *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*, 1929).

A partir de ese momento, Ripstein se las ingenió para frecuentar cada vez más los platós. A los diecinueve años consigue que Buñuel le admita como asistente personal en *El ángel exterminador* (1962), aunque su nombre no

aparezca en los créditos por imperativos sindicales. Curiosamente, Ripstein se declara deudor del realizador de *Nazarín* más desde el punto de vista ético que técnico: "*De Buñuel no he aprendido técnica, sino una serie de propósitos, como el deseo de no traicionarse a sí mismo*" (1). No fue su único trabajo como asistente, al tiempo que colaboraba con Carlos Savage descubriendo los secretos del montaje y se relacionaba con los miembros del Nuevo Cine.

Su clara adscripción a los movimiento renovadores del cine mexicano congeniaba mal con su deseo de hacerse un sitio en la industria de su país. Pero aun así su estrategia era clara, como declaraba casi treinta años después: "*No había otra alternativa. Los sindicatos, potentes y encerrados en sí mismos, no permitían filmar fuera de sus estructuras. El sindicalismo determinaba la línea de la cinematografía mucho más que los productores, que no tenían a su disposición realizadores, estrellas, guionistas, etc. En México siempre hemos sido free lance. Era preciso intentar modificar la industria desde dentro, a la vieja manera leninista: en las entrañas del monstruo*" (2). Aparentemente el debut como realizador de Arturo Ripstein, veintiún años, podía entrar de lleno en el cine comercial de la época. Los *westerns* mexicanos eran un filón. Suponían un valor de exportación (en Alemania, por ejemplo, eran consumidos con cierta avidez). Y el joven realizador cede ante los productores y convierte su primitiva idea de filmar un drama rural contemporáneo en una película de género. Sus personajes se ven obligados a dejar el todoterreno, como él había deseado, por el caballo. Pero Ripstein no se deja ganar por el tópico y se sumerge en una puesta en escena que traspasa los códigos genéricos. Tiene muchas bazas en su mano y las utiliza como un consumado juga-

dor de póker. Su gran acierto es imponer al productor (su padre) a dos jóvenes escritores que en pocos años habrían de transformar la narrativa latinoamericana: el colombiano Gabriel García Márquez y el mexicano Carlos Fuentes. Su gran habilidad, rodearse de algunos de los más prestigiosos técnicos del país. El veterano Alex Phillips será el director de fotografía; su maestro Carlos Savage se hará cargo del montaje. Nombres como estos últimos contribuyen decisivamente a conceder a la película una factura técnica muy por encima de lo habitual en un realizador primerizo. Los diálogos de aquéllos, basados en un argumento del primero, dan a **Tiempo de morir** (1965) una densidad que traspasa la propia historia.

Viendo hoy **Tiempo de morir** es imposible sustraerse a la evocación de la narrativa de, particularmente, García Márquez. La historia de este Juan Sáyago que regresa tras dieciocho años de cárcel para que le maten, es inevitablemente la "crónica de una muerte anunciada". Su llegada al pueblo, a pie, siguiendo las desoladoras vías vacías del ferrocarril, hace que uno piense que viene de otro tiempo, porque de ningún otro espacio parece surgir. Es el realismo mágico, tan físico, tan carne y sudor, que hace que en el pueblo se diga que "a Juan Sáyago no le entran las balas". Un pueblo cuya vida parece oscilar entre la siesta y la violencia, entre el calor y la tragedia. Hay diálogos ante los que se tiene la tentación de buscar su igual en alguna novela determinada del escritor colombiano. "Al fin le llegó su hora. Todo lo que viva de aquí en adelante será vida prestada". Final inevitable, tragedia en su sentido primero: "No depende de mí, señora, es algo que tiene que suceder sin remedio", responde Pedro, el hijo menor de Raúl Trueba, a las súplicas de Mariana, de nuevo un personaje éste tan de Márquez,

con el alma doblada por tantos siglos de espera.

La habilidad para engarzar estos elementos dentro de un argumento típico del *western* es uno de los grandes logros de la película. Porque, en síntesis, **Tiempo de morir** se podría contar como un *western* más o menos clásico. El noble pistolero, incapaz de disparar contra un hombre si no es de frente, en justa lid, regresa a su pueblo tras cumplir una larga condena. Los hijos de su víctima no pueden rumiar otro sentimiento que la venganza. La mujer que le amó, y que le ha esperado siempre, intenta, con más deseo que esperanza, que la pérdida no se repita. El *sheriff* pretende, sabedor de su impotencia, burlar lo inevitable. El viejo amigo espolea su hombría, que para él sería una especie de redención de la prisión en la que se ha convertido su cuerpo, apenas ya un saco de huesos crujientes. Un protagonista cansado, dispuesto a aguantar todas las provocaciones necesarias. Y un único final posible.

El duelo final es antológico. Juan Sáyago y Julián, el hijo mayor de Raúl Trueba, están solos, en un paisaje seco y árido. El viento levanta la arena, lo que confiere a la secuencia una cierta irrealidad. Sáyago se pone las lentes (el tiempo, el cansancio). Dos disparos cruzados. Julián cae. De nuevo el destino apretando el gatillo. Pedro no ha llegado a tiempo para evitarlo y reta ahora al matador de su familia. Otra vez el destino. Pero Sáyago ya no puede más. Da la espalda a quien le tiene que matar. Pedro suplica. Sáyago se aleja. El primer disparo dibuja un círculo negro en su espalda. Continúa alejándose ("*A Juan Sáyago no le entran las balas*"). Pedro dispara, dispara. Sáyago se desploma junto a la cruz de madera que recuerda el lugar en el que murió Raúl Trueba.

Ripstein reúne todos estos mate-

riales con una puesta en escena a la vez vibrante y pausada. Minuciosa en la recreación de una atmósfera, de un clima en el sentido estricto de la palabra, pesada e indolente y, a la vez, con una sabia utilización de la elipsis y los tiempos muertos. Vibrante gracias a los movimientos que confiere a la cámara: "*Desde mi primer film, Tiempo de morir, deseaba tener una cámara fluctuante, capaz de volar. Concebía los movimientos en su continuidad, sin cortes. Jamás he seguido las enseñanzas de Eisenstein, para el que el montaje es la esencia del cine, puesto que la yuxtaposición de dos imágenes produce una tercera, mental. La teoría de Eisenstein estaba ligada a las condiciones de la época: las cámaras eran enormemente pesadas, con un movimiento limitado... Todo ha cambiado, porque las cámaras son mucho más ligeras y la movilidad de los aparatos es considerablemente más elevada*" (3). Esto queda dicho por un realizador que estudió durante un tiempo, y en profundidad, las claves del montaje y que para su película elige a su propio maestro, Savage, para hacerse cargo de ese trabajo. En **Tiempo de morir** la postergación del montaje a la acción de la cámara tiene un sentido muy concreto. Ni más ni menos que el de la elección del punto de vista de la narración, que en este caso se traslada a la cámara misma. Una cámara que sigue a Mariana, mientras ésta atraviesa varias habitaciones de su casa, durante la primera visita del recién regresado Juan Sáyago. No es la mirada de Sáyago, ni la de la propia Mariana, sino la misma cámara la que nos muestra los dominios de su soledad acumulada. Y es la cámara la que, abruptamente, abandona la narración del viejo boticario a Pedro de la auténtica causa de la muerte de su padre, mostrándonos, con la voz en *off* de esa narración, las provocaciones que ahora repite el joven Trueba. El pasado irrumpiendo, vivo, en el presente. Y la que per-



### Juego peligroso

sigue a Julián cuando éste golpea una y otra vez con su cinturón a Pedro, infiel a la memoria de su padre, asumiendo así la figura justiciera de éste. Como es la cámara la que muestra la curiosidad-atracción, la duda, de Pedro, cuando en la oscuridad de la noche se acerca hasta las proximidades de la oficina del *sheriff* para mostrar a su novia la figura del hombre que debe morir. Con Sá-yago y el *sheriff* en primer plano, un espléndido uso de la profundidad de campo deja ver al fondo, más allá de la puerta abierta (el calor siempre abre las puertas), las figuras furtivas de los jóvenes.

Muchas de las constantes temáticas del cine de Ripstein aparecen ya en **Tiempo de morir**. La violencia, siempre presente en su cine, pero también en gran medida en el cine mexicano, subterránea o expresa, es ya vector de la

historia. Como lo es la presencia de la familia como factor determinante. El padre muerto es aquí el que rige el destino de sus hijos, de forma casi tan determinante como el padre absoluto de **El castillo de la pureza** (1972). Si Julián no alberga la mínima duda, la atracción que Pedro siente por Juan Sá-yago (que tiene algo de incestuosa -en un sentido puramente ético-, en cuanto que el joven tiene hacia el asesino de su padre oscuros sentimientos filiales), no impedirá que acabe siendo su asesino. Y, por último, está la fatalidad, último escalón del pesimismo. Como el propio Ripstein explicó: *"Todos tienen una urgencia de terminar con el asunto que fueron a hacer"*.

La película no tuvo una buena acogida comercial. El público no estaba preparado para un *western* tan "intelectual". Sin embargo, una buena parte de la crítica des-

cubrió en el realizador de **Tiempo de morir** a una de las más importantes personalidades del cine mexicano.

Al año siguiente su padre le ofreció la posibilidad de realizar una nueva película. La productora Alameda Films tenía inmovilizada en Brasil una cierta cantidad de dinero, que era imposible sacar del país. A los productores les pareció que lo mejor que podían hacer era rodar allí una película. Se trataba de hacer una producción ficticia mexicano-brasileña, en cuya segunda parte emplearían ese pequeño capital. El proyecto era realizar una comedia con tres episodios que deberían rodar Luis Alcoriza, Arturo Ripstein y Sergio Véjar, aunque éste último nunca llegó a realizar el suyo y **Juego peligroso** (1966) quedó reducido a los de los dos primeros. El de Alcoriza, más logrado en opinión del propio Ripstein, tenía

una hora de duración; el suyo (HO), poco más de media hora.

El argumento está descrito así en el libro de Pérez Estremera sobre su realizador (4): "*Homero Olmos, publicista de televisión, viaja a Río de Janeiro cuando encuentra en la carretera a la pareja de recién casados Claudia y Luis, cuyo auto se ha descompuesto. Mientras Luis se queda a esperar una grúa, Homero accede a llevar a Claudia a la casa donde ella debe pasar su luna de miel. Ahí, después de varios incidentes, Claudia se dice casada por interés e inicia un romance con Homero que interrumpe la llegada de Luis. Éste toma una foto de la pareja en disposición amorosa y Homero debe pagar el chantaje. Claudia y Luis vuelven a la carretera para cobrar una nueva víctima*". Mientras Emilio García Riera defiende el ingenio de unos diálogos que llevan la marca de su autor, de nuevo García Márquez, el realizador se muestra implacable con su trabajo: "*Es probablemente la película mía... que peor ha envejecido, la que peor resiste el paso del tiempo, la más determinada por una serie de tics de la época, una película de la que no se puede decir una sola palabra de salvación*" (5).

Pero Ripstein nunca dio por perdido el tiempo pasado en Brasil para realizar HO. Allí tuvo ocasión de relacionarse con algunos de los miembros del *Cinema Novo*, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade y Carlos Diegues, y quedó fascinado por unos realizadores que no sólo estaban revolucionando el cine brasileño, sino que estaban consiguiendo un respaldo popular que los tímidos intentos renovadores de su generación estaban lejos de lograr en México. Tras el golpe militar de 1964 estos cineastas proseguían sus trabajos: "*El creciente terror ejercido por el régimen militar y las cada vez más frecuentes intervenciones de la*

*censura obligaron a muchos cineastas, hacia fines de los años sesenta, a envolver la realidad en imágenes más ambiguas, menos evidentes, a buscar metáforas que fueran comprensibles sin ser atacados por el régimen*" (6). Ese mismo año de 1966, Carlos Diegues realizaba *A grande cidade*; Rocha continuaba con *Maranhão* la línea de *Amazonas*, *Amazonas* (1965), cortometrajes ambos que proponían una dura visión del mundo rural brasileño, en la línea del citado *Dios y el diablo en la tierra del sol*; De Andrade dirigía *O padre e a Moça*, drama rural a cuyo estreno tuvo ocasión de asistir el propio Ripstein. Éste se movía, ante tal actividad, entre la fascinación y la desesperanza: "*Me encontré con el momento en el que los realizadores del Cinema Novo publicaban sus libros, tratados y ensayos, mientras yo trataba de rodar una comedia estúpida. La experiencia fue dolorosa, amarga y debí de soñar con el suicidio por primera vez en mi vida. El rigor y la clarividencia del Cinema Novo me impactaron. Yo apreciaba el vuelo de la imaginación a partir de una realidad dada, muy concreta, la manera de utilizar la cámara en función de las obsesiones y las necesidades de los cineastas. Los brasileños estaban a punto de hacer el cine más importante jamás producido en América Latina*" (7).

La frustración de Ripstein a su vuelta de Brasil no recibió, precisamente, una cura balsámica con su siguiente película. Concebida casi como una superproducción, con su padre al frente, pero con la participación del Estado, filmada en Panavisión y con un actor relativamente cotizado a nivel internacional como Renato Salvatore a la cabeza del reparto, todo auguraba que *Los recuerdos del porvenir* (1968) podía ser la consagración de su joven realizador. Sin embargo, los problemas empezaron ya antes del rodaje. El guión primitivo, para el que Rips-

tein contaba con la colaboración de Julio Alejandro -guionista de Buñuel en *Abismos de pasión*, (1954), *Nazarín*, *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1965) y, más tarde, *Tristana* (1970)-, situaba la acción en 1926, durante la sublevación cristera. Los cristeros, un movimiento católico fundamentalista, se enfrentaron al presidente Calles cuando éste, que había favorecido la aparición de una Iglesia Apostólica Mexicana, decidió registrar y reducir el número de sacerdotes. Al director de Cinematografía de la época, Mario Moya Palencia, no debió parecerle un tema adecuado para el momento. Prohibió taxativamente que la película se situase en esas coordenadas históricas. Hubo que datarla unos años antes y trasladar el enfrentamiento al ejército, más en concreto a un obsesivo coronel, con una facción del movimiento revolucionario. Es difícil a estas alturas saber lo que esta intromisión de la censura en el argumento supuso para el film, pero lo cierto es que Ripstein la considera determinante. Esto quedó agravado por el hecho de que su padre, en calidad de productor, modificó en forma sustancial el metraje de la película. No es difícil imaginar el desasosiego que para Ripstein, impactado por la libertad creadora de sus colegas del *Cinema Novo*, supusieron todas estas intromisiones.

Nos encontramos ante una película descompensada y confusa, en la que se mezclan mal las mórbidas pasiones de sus personajes con las peripecias argumentales en las que se desarrolla. Por si esto fuera poco, la credibilidad que algunos de sus actores confieren a sus interpretaciones es más que dudosa. Los personajes femeninos de Julia Andrade (Susana Dosamantes) e Isabel Moncada (Daniela Rosen), absolutamente claves en la película, no consiguen transmitir el carácter de almas atormentadas que deberían haber sacado chispas a una epidermis que, por

el contrario, permanece en demasía opaca a sus pugnas interiores. Todo lo contrario de Renato Salvatore, que logra asirse a un personaje lleno de matices en medio del naufragio. Pronto se tiene la sospecha de que Ripstein no consiguió permanecer insensible a las presiones externas y se centró en realizar un trabajo lo más correcto posible. Esta presumible falta de fe tiene especial importancia si tenemos en cuenta que la historia pedía pasión y enormes dosis de sutileza. Ripstein opta por el distanciamiento y la película se torna fría cuando necesitaba todo lo contrario.

Hay, sí, un intento de refugiarse en una serie de búsquedas en el terreno de la puesta en escena. Prosigue el intento de conferir a la cámara el carácter de punto de vista, que persigue a los personajes y se convierte en única poseedora -y con ella el espectador- de una visión de conjunto de la historia. Esto se evidencia especialmente en la última media hora de la película cuando, en un sosegado montaje paralelo, la cámara nos traslada sucesivamente a la fiesta-trampa dada en honor del coronel, a la emboscada tendida a los revolucionarios que pretenden aprovechar la confusión para sacar del pueblo al cómico asediado, a la culminación de los deseos de Isabel hacia el coronel, al interrogatorio de los detenidos y su fusilamiento final... Ninguno de los personajes del drama tiene en sus manos todas las fichas de este juego implacable, que sólo el espectador posee. La elipsis es utilizada con destreza y profusión, sobre todo para eludir la recreación en las numerosas muertes violentas, casi ninguna de las cuales nos es mostrada directamente. Por otro lado, los diez últimos minutos, que desembocarán en el fusilamiento final, poseen una planificación y una progresión dramática que se echan de menos en el metraje anterior, pese a las fallidas "escenas de masas" cuando los



### Los recuerdos del porvenir

habitantes del pueblo intentan oponerse a la última carnicería de los hombres del coronel Rosas con bastante poca credibilidad.

Si casa mal con la historia la excesiva profusión de objetos, que arranca ya desde los carteles de crédito y cuyo barroquismo adquiere excesivo protagonismo, es sin embargo en **Los recuerdos del porvenir** donde se da entrada, con todos los honores, a un objeto-fetichismo en el cine de Ripstein: el espejo. Los espejos se multiplican con una inteligencia que el realizador irá perfeccionando a lo largo de su filmografía adquiriendo múltiples significados. Enfrentan a la decadencia ("*Dios mío, ésa soy yo. Esa vieja dentro del espejo. Así me ve la gente*"); apuntalan la autosatisfacción, pero también la soledad; se convierten en arma fundamental de la puesta en escena para proporcionar profundidad de campo o hurtar su posición en *off* a determinados personajes; sirven de anticipo dramático (la rotura del espejo por parte de Rosas, que presagia el final de Julia y Felipe Hurtado).

En el guión hay apuntes que, pese a su escaso desarrollo, no dejan de ser brillantes, como el mundo

solidario y penoso de las mujeres arrastradas por los militares, en ocasiones directamente raptadas por ellos; la figura del soldado Álvarez, preso de su propia incapacidad de rebelión, que sólo la ebriedad le ayuda a traspasar; el homenaje a Buñuel (a él está dedicada la película) en la secuencia en la que la burguesía local queda atrapada en su propia fiesta, si bien, a diferencia de **El ángel exterminador**, la fuerza que les impide salir es, esta vez, física. Hay igualmente bellos retazos en los diálogos, básicamente entre el coronel Rosas y Julia, como cuando aquél se ve invadido por los celos:

- *Esto no te lo he dado yo.*
- *No nací cuando me encontraste.*
- *No. Ya tenías la cintura muy quebrada.*

O la queja, más que interrogación: "*¿Qué hay detrás de tus ojos, Julia? ¿Qué has visto? ¿Quién te ha mirado a ti? ¿Qué has hecho?*".

Con **Los recuerdos del porvenir** Ripstein se encontraba en un callejón sin salida. Y eligió el único camino que la máxima del viejo Buñuel le dejaba abierto, "*el deseo de no traicionarse a sí mismo*". Las poco estimulantes expe-

riencias de **Juego peligroso** y **Los recuerdos del porvenir** le llevan a renegar de la industria cinematográfica de su país y emplearse en tres años de búsqueda, representados por una serie de películas de metraje limitado y propuestas vanguardistas.

En una noche de borrachera el realizador Felipe Cazals, el montador Rafael Castanedo, el crítico Tomás Pérez Turrent, el escritor español Pedro Miret y el propio Ripstein decidieron fundar una pequeña productora, Cine Independiente de México. Pretendían con ella hacer tres películas de bajo presupuesto que dirigirían Cazals, Castanedo y Ripstein. Recaudaron dinero consiguiendo que un grupo de pintores amigos les cediesen algunas de sus obras, que vendieron a continuación. Así fue como surgió **La hora de los niños** (1969), basada en el cuento *El narrador*, de Pedro Miret, autor junto a Ripstein del guión. Julio Alejandro se responsabilizó de los decorados y el propio Castanedo del montaje. Carlos Savage se convirtió en actor para la ocasión en el papel protagonista. Concebida como un cortometraje, **La hora de los niños** acabó superando los sesenta y cinco minutos. Cazals, por su parte, realizó el largometraje **Familiaridades** (1969).

El resentimiento de Ripstein hacia una industria por la que se sentía maltratado y sus ansias de buscar nuevas formas de expresión lo llevan a hacer una película radical, un salto sin red. Para empezar, rechaza cualquier forma de narración clásica. El argumento es casi inexistente: un matrimonio tiene que salir de noche y contrata a un payaso para que entretenga a su hijo. El payaso cuenta al niño una serie de cuentos e incluso le lee un periódico. Finalmente decide arramplar con un cuadro como pago de sus honorarios y abandona la casa sin esperar el regreso de los padres. No ocurre nada más. Y Ripstein se extiende

en la narración de ese tiempo suspendido, con planos largos y escasos movimientos de cámara. Sin concesiones, con un empleo del tiempo casi real.

Tanto **La hora de los niños** como **Familiaridades** tuvieron una más que notable incidencia en determinados círculos críticos, profesionales y de espectadores, deseosos de encontrarse en la pantalla algo distinto al tópico cine comercial habitual. Sin la bendición sindical, y por tanto sin permisos legales para su distribución comercial, estas películas vieron reducida su exhibición a circuitos paralelos, como cine-clubes o festivales. El mismo camino que seguirán las siguientes obras de Ripstein. El mismo año, 1969, realiza **Salón independiente**, un cortometraje de veinte minutos, en blanco y negro, que recrea una exposición de pintura colectiva, en la que colaboran varios de los pintores que habían ayudado con sus obras a la financiación de las películas de Cine Independiente de México. La película, concebida como un regalo a dichos artistas, fue dirigida conjuntamente por Ripstein, Cazals y Castanedo, que se encargó a su vez del montaje.

A continuación trabaja para Gustavo Alatríste en el documental **QRR** (1970), un largometraje sobre Ciudad Netzahualcóyotl, populosa barriada obrera en el nordeste de la capital federal, que debe su nombre a un soberano precolombino de Texcoco, reino gobernado por los chichimecos, que sucumbió con la llegada de Hernán Cortés a México. Aunque no figura en los créditos, Ripstein asegura que fue él el director de la película, mientras Alatríste se limitó a realizar las entrevistas. El realizador Paul Leduc fue el responsable del sonido, mientras Castanedo era nuevamente el montador. Ripstein pidió a Alatríste que le regalase el negativo sobrante, que fue a parar a sus siguientes cortos.

Con ese material realiza, en 1970, tres cortometrajes: **Crimen**, **La belleza** y **Exorcismos**. En todos ellos cuenta prácticamente con un equipo de colaboradores fijos: Rafael Castanedo es, inevitablemente, el montador; Alexis Grijvas, con el que ya había trabajado en **QRR**, es el director de fotografía; Paul Leduc es el responsable de sonido del primero, mientras en los otros dos es sustituido por Salvador Topete; incluso, Julio Alejandro ejerce de decorador en **La belleza**. A nivel narrativo, todos ellos responden a una condensación dramática desarrollada en un (breve) tiempo real. La cámara apenas se mueve. Los planos son casi siempre fijos y poco numerosos, especialmente en los dos primeros. El despojamiento narrativo y el uso de una cámara estática son los dos más evidentes signos de distinción del período abierto por **La hora de los niños**. Los tres fueron rodados en una sola jornada, con la excepción de **Crimen**, que requirió dos, una para los planos de interior y otra para los exteriores.

El argumento de **Crimen** se reduce a un encuentro sexual (apuntado con una absoluta inexpresividad) y al acecho en el exterior de la casa donde se produce de un hombre armado con una escopeta que espera la salida de los amantes y que acabará disparando sobre él. Sólo una breve panorámica al principio de la película, sobre el paraje solitario y la casa un tanto destartada, altera la fijeza de la cámara. Tan sólo dos planos, por supuesto fijos, consumen casi quince de los veinticinco minutos del metraje. El primero, en el interior de la casa, nos muestra a la mujer desnudándose lentamente, sin el más mínimo asomo de erotismo, mientras que su supuesto amante ocupa la parte izquierda del encuadre, de espaldas a la cámara. En el siguiente plano medio del hombre de frente su mirada es tan fría como la de su compañera. En el segundo asisti-

mos, estáticos, a la contemplación del hombre armado en el exterior, que durante casi siete minutos se limita a cambiar tres veces de postura mientras acaricia su rifle y espera tan inexpresivo como los otros personajes.

**La belleza** es, argumentalmente, un chiste negro que haría, seguramente, poca gracia a las feministas. Se trata de la espera de un marido a su mujer, mientras ésta se acicala en la habitación contigua, hasta que acaba matándola, como nos muestra el cojín ensangrentado con el que se cierra la película. Ni uno sólo de los doce planos en los que se consumen los dieciocho minutos de su metraje muestra el más leve movimiento de cámara. De hecho, los cinco primeros planos (que suman diez minutos) no suponen entre sí otro cambio que la distancia -y por tanto la amplitud de encuadre- entre la cámara y el marido progresivamente impaciente. La única frivolidad que Ripstein se concede es un par de cortes de montaje en el plano inicial, que dan una cierta "agilidad" al ritmo de la película. A medida que avanza la "acción", una sensación de claustrofobia invade al espectador. Si en **Crimen** el único sonido de fondo son los ruidos del tráfico de una carretera que se intuye cercana, en **La belleza** la banda sonora la constituye un sonido monótono, que recuerda una respiración forzada y que casi se acaba atribuyendo al atormentado cerebro del marido. No menos desasosegantes son los planos fijos sobre la mujer mirándose a un gran espejo, en cuya parte superior se apoya otro menor. Una vez más un juego de espejos, que multiplica por tres el rostro de la esposa.

**Exorcismos** es la más extraña de las tres, hasta el punto de que aún hoy permanece inexplicable para su propio realizador. Un hombre se acerca lentamente hasta un taller de carpintería. Una vez en él realiza una serie de movimientos



La hora de los niños

gratuitos, mientras esta vez el sonido de fondo es la monotonía de sus máquinas en funcionamiento. En paralelo, una mujer, que ha abierto la película mirando a través de una ventana, se restriega, finalmente de forma evidentemente erótica, en una pared. Por fin, la mujer bajará sus bragas públicamente protegida por la falda. Ripstein afirma que la película está inspirada en *El gran cristal*, de Marcel Duchamp.

**Autobiografía** (1971) es calificada directamente por el propio Ripstein como "*una boutade monumental*". El cortometraje se limita a mostrar al propio realizador en cuatro planos medios de dos minutos cada uno, primero de frente, luego sobre el perfil izquierdo, más tarde sobre el derecho y, finalmente, de espaldas. Este pequeño autohomenaje cierra un paréntesis de búsquedas formales y breves divertimentos, entre los que no faltaron proyectos irrealizados y algún encargo, como cuatro documentales de diez minutos (dos realizados por Castanedo y otros dos por él) financiados por la Secretaría de Educación Pública.

A Ripstein le costó tiempo y trabajo que Buñuel le dejase entrar en su casa con la cámara. Y si

finalmente accedió, lo hizo poniendo la condición de que se debía limitar a filmar lo que allí ocurriese y que él no abriría la boca. Los cincuenta minutos de **El naufragio de la calle de la Providencia** (1971) constan, a partir de ahí, de dos partes diferenciadas: lo filmado en esa casa y una serie de declaraciones de personas que conocían bien al realizador aragonés. Buñuel se limita, prácticamente, a elaborar sus famosos martinis, conocidos por su extrema sequedad, y a obsequiar a la cámara con miradas a veces hoscas, a veces dominadas por amplias risotadas. Más allá de unas imágenes más o menos convencionales la cámara trasluce ternura, admiración e, incluso, respeto hacia el poco predispuesto protagonista. Admiración que queda en evidencia en las declaraciones de Max Aub, Carlos Fuentes, Carlos Savage -montador de, entre otras películas de Buñuel, **El ángel exterminador**-, Lilia Prado y un Julio Alejandro irónico y divertido. El título de la película se toma prestado, precisamente, del que primitivamente tenía el guión de **El ángel exterminador**, título concebido por José Bergamín que se impuso finalmente. Aparte de su valor iconográfico, **El naufragio de la calle de la Providencia** vale como

exorcismo, como el pago de la deuda que su realizador siempre ha sentido hacia el autor de *Nazarín*.

**El castillo de la pureza** (1972) supone la vuelta de Ripstein al cine "comercial". La idea de realizar esta película partió de Dolores del Río, la gran estrella del cine mexicano, que había comprado los derechos de la obra teatral *Los motivos del lobo*, de Sergio Magaña. La actriz quiso llevar la obra a la pantalla con CLASA Films, la productora de Felipe Subervielle, Ángel de la Fuente y el gran director de fotografía Gabriel Figueroa. El proyecto le fue ofrecido a Buñuel, que lo rechazó no sin recomendar a Ripstein para su realización. La obra de teatro estaba basada en un hecho real. Un hombre había sido detenido por poseer una considerable cantidad de estricnina, que utilizaba para la fabricación casera de un matarratas que él mismo comercializaba. A raíz de la detención se descubrió que durante dieciocho años había mantenido encerrados en la casa familiar a su mujer y sus tres hijos. Ripstein aceptó la propuesta, pero decidió

olvidar la obra de Magaña y partir del suceso original, para lo que escribió un guión con José Emilio Pacheco. Pronto surgieron los enfrentamientos con Dolores del Río. La diva, que debía ser la protagonista, quería a Rod Steiger como compañero. A partir de aquí se sucedió una guerra de *casting*. Ripstein y Pacheco mostraron su desacuerdo con la elección y propusieron a Fernando Rey, que estaba dispuesto a rebajar sus honorarios habituales para hacer la película. Esta vez fue Dolores del Río la que se negó, proponiendo a Ignacio López Tarso, rechazado a su vez por los guionistas. Tras estos tiras y aflojas Ripstein se encontró con un guión, pero sin productora.

En 1969, un año antes de que su hermano accediese a la presidencia mexicana, Rodolfo Echeverría había sido nombrado director del Banco Cinematográfico, el organismo estatal de fomento del cine. Desde su cargo intentó potenciar un cine más de autor, buscando fórmulas mixtas de financiación. Fue Angélica Ortiz, a la postre productora ejecutiva de **El castillo de la pureza**, la que le puso

en contacto con él. Echeverría apoyó de inmediato el proyecto.

**El castillo de la pureza** resulta ser una película clave en el cine de Ripstein. Es, por una parte, la culminación de una obra hasta entonces en cierto modo desorientada. Una obra que había partido de un debut tan prometedor como cargado de sugerencias (**Tiempo de morir**); que había continuado con dos amargos trompicones (**Juego peligroso** y **Los recuerdos del porvenir**); y que se había refugiado en un período de búsquedas envidiablemente original e independiente (de **La hora de los niños** a **El naufragio de la calle de la Providencia**). Pero también es el primer paso de un cine cada vez más maduro y personal, al tiempo que la primera obra maestra de una filmografía que no está exenta de obras merecedoras de tal calificativo -**El lugar sin límites** (1977), **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)-.

Sus experimentaciones vanguardistas le habían llevado a la convicción de que su cine (el cine) requiere un tiempo pausado: "*El espectador da la impresión de encontrarse en una prisa perpetua. La agitación es la regla. La belleza del tiempo fotografiado y modelado le es casi insoportable*" (8). Esta frase, dicha más de veinte años después, es válida para **El castillo de la pureza**, en la que nuevamente abundan los planos fijos y donde las panorámicas o escasos *travellings* de acercamiento a los personajes se toman su tiempo. Un tiempo sin precipitaciones, sin roturas abruptas. En la casa cerrada de Gabriel Lima una hora es tan idéntica a la anterior como las gotas de lluvia purificadora que se convierten, prácticamente, en la única presencia exterior tolerada. La vida entre las viejas paredes no transcurre a su encierro. Si acaso los es-

#### El castillo de la pureza



pejos (otra vez los espejos) permiten una ilusoria transgresión del reducido espacio. Y en ese tiempo apesado, de nuevo una reflexión sobre la familia. El padre ausente de **Tiempo de morir** es aquí omnipresente. En ambos casos, todopoderoso y dictatorial. La familia, en la filmografía de Ripstein, está lejos de obedecer a los tópicos. Sin afán de exhaustividad posee toda una galería de heterodoxia: de los citados padres castradores (por evocación u opresión) al padre homosexual de **Un lugar sin límites**, los incestos de **Principio y fin** y **La mujer del puerto** o la determinante madre y la hija comprada de **La reina de la noche**.

**El castillo de la pureza** es más la historia de una autorreclusión que la de un encierro. Si Gabriel Lima secuestra a su familia en una casa tan en ruinas como su negocio o su propia ideología, es por miedo. Miedo a una sociedad que compara con las ratas, a las que persigue (en una venganza más que metafórica) con su veneno casero. Miedo hecho de celos: "Siempre estuviste llena de hombres. Todo el tiempo estás pensando en ellos, aunque finjas no pensar en nada", dice a Beatriz, su mujer. Miedo puritano a sus propios instintos: las vergonzantes proposiciones a la joven interpretada por María Rojo o su no menos mal digerida visita al prostíbulo. Miedo, en fin, a una libertad que predica a su doblegada familia, a cuyos hijos ha puesto por nombres Utopía, Porvenir y Voluntad. El entramado ideológico con el que trenza el encierro es falaz, no otra cosa que pura auto-defensa. La coraza de un ser débil que se tambalea progresivamente con cada síntoma de rebeldía, hasta hundirse cuando su casa (templo) es invadida (profanado).

El encierro lleva en sí mismo el germen de su destrucción. El despotismo del padre dura ya dieciocho años cuando arranca la acción



**El castillo de la pureza**

de la película. Hasta entonces todo ha funcionado a la perfección. Pero ya el tiempo se le está acabando. La casa se estrecha. La presencia de la lluvia, auténtico desahogo erótico, ya no es suficiente. La máxima del padre, repetida aplicadamente por Porvenir, "Afuera es feo", ya no ejerce de muro de contención. La curiosidad de la pequeña Voluntad es la primera señal. Corre a mirar el exterior arrastrando a sus hermanos. Sin embargo, lo que ve en la calle no es otra cosa que un camión de basura. Afuera es feo. Pero luego será la piel de Utopía. Y la de Porvenir. El incesto, única salida del encierro enfermizo. Y, a partir de ahí, el fin.

**El castillo de la pureza** es tan sólo la primera de una larga lista de reclusiones en el cine de Ripstein. El inicio de una huida de los espacios abiertos, del sol, de la luz, que llega hasta la exageración cuando en **Un lugar sin límites** se nos muestra un pueblo al que el cacique ha hurtado la luz eléctrica, forzando un mundo de palmatorias. Pero, entre una y otra, hemos podido conocer a unos personajes que se encierran en una isla para huir de la Segunda Guerra Mundial (**Foxtrot**, 1975) o visitado la más famosa cárcel mexicana (**Lecumberri**, 1976). Una atracción por el encierro que

llegará hasta la última etapa de su filmografía, claustrofóbica y desesperanzada, brutalmente bella.

#### NOTAS

1. Paranaguá, Paulo Antonio: "Entretien avec Arturo Ripstein. Filmer comme une forme de revanche". *Positif*, número 398. Abril, 1994.
2. *Ibidem*.
3. Paranaguá, Paulo Antonio: "Entretien avec Arturo Ripstein et Paz Alicia Garcadiago. L'amour tue". *Positif*, número 410. Abril, 1995.
4. Pérez Estremera, Manuel: *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein*. Festival de Cine de Huesca. Huesca, 1995.
5. García Riera, Emilio: *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1988.
6. Schumann, Peter B.: *Historia del cine latinoamericano*. Ed. Legasa. Buenos Aires, 1987.
7. Op. cit.: nota 1.
8. Ripstein, Arturo: "Luis Buñuel et Nazarín". *Positif*, número 400. Junio, 1994.