

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
De la Inquisición a "La Manuela".

Autor/es:
Monterde, José Enrique

Citar como:
Monterde, JE. (1996). De la Inquisición a "La Manuela". Nosferatu. Revista de cine. (22):40-49.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40989>

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



El Santo Oficio

De la Inquisición a "La Manuela"

José Enrique Monterde

1 Seguir la trayectoria creativa de un artista parece que debería consistir ante todo en asistir al proceso de constitución de un estilo. Cualquiera que sea el arte de que se trate, resulta razonable exigir la capacidad del artista para establecer el territorio de su diferencia, para formalizar aquellos aspectos

definidores de su "manera de hacer", que por supuesto deben estar vinculados a la consabida *weltanschauung* o visión del mundo, sin la cual lo estilístico no desbordaría el más banal manierismo.

En la medida en que apliquemos la noción de artista al ámbito cinematográfico, la base para la re-

cognoscibilidad de un universo autoral no deberá apartarse de semejantes consideraciones. Y en esa perspectiva, cabe reflexionar sobre las diversas intensidades de ese proceso para cada cineasta; evidentemente podemos recordar los casos de Eisenstein, Buñuel, Welles, Godard o Pasolini, en los que su primera experiencia filmi-

ca ya implica la constatación de un estilo consolidado; pero también podemos comprobar los casos de tantos otros cineastas no menos fundamentales (como Griffith, Ford, Hawks, Wyler, Renoir o Rossellini), cuya cimentación de un estilo no menos notable y característico fue el resultado de un largo proceso, hecho de numerosos trabajos relativamente o incluso en absoluto personales, ampliamente dilatados en el tiempo.

Pues bien, este proemio me parece necesario para situar el valor del período comprendido entre la realización de **El Santo Oficio** (1973) y **El lugar sin límites** (1977) en el conjunto de la amplia trayectoria cinematográfica de Arturo Ripstein, una trayectoria que no me parece definitivamente cuajada hasta **El imperio de la fortuna** (1985), punto de partida de una etapa jalonada por grandes filmes como **La mujer del puerto** (1991), **Principio y fin** (1993) y **La reina de la noche** (1994), aunque ello no implica la carencia de valores parciales en filmes anteriores, que por otra parte no alcanzaron la resonancia internacional de los recién citados, no sólo asiduos de los festivales internacionales sino incluso estrenados comercialmente en países como el nuestro.

Ese período 1973-1977 está integrado por otros dos largometrajes, además de los ya citados -**Foxtrot** (1975) y **Lecumberri** (**El palacio negro**) (1976)-, y diversos cortometrajes. Todos ellos se ofrecen con diversos aspectos de interés, mezclados con otras tantas debilidades, aunque sería injusto juzgar a partir de ellos al Ripstein ya autor completo de los noventa. En pocas palabras, ese período -que tal vez debería verse ampliado a **El castillo de la pureza** (1972)- deberemos considerarlo como un segundo período de formación del cineasta tras sus primeras experiencias profesiona-

les (1965-1968) y su etapa radicalmente experimental, desarrollada al amparo del colectivo Cine Independiente de México entre 1969 y 1971, en parte como consecuencia de los cortes experimentados por **Los recuerdos del porvenir** (1968) y también del clima creado tras los acontecimientos del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas.

Manteniendo el doble juego entre un cine netamente inserto en la industria cinematográfica mexicana y unas experiencias documentales al margen de toda voluntad comercial, Ripstein irá planteando en esos filmes algunos elementos realmente esenciales de su "visión del mundo" y, de forma más cautelosa, de algunas constantes estilísticas. Y éste será uno de los aspectos más apasionantes de su cine en esos años: rastrear las trazas de futuras excelencias, sin por ello minusvalorar el valor intrínseco de unos títulos que por otra parte contribuyen, en correspondencia a un momento muy determinado de la industria cinematográfica nacional, a una floración de películas que elevan el tono medio del cine mexicano a niveles notables, y que a la vez significan en líneas generales el asentamiento de una generación de directores mexicanos que nacieron al amparo de un cierto "nuevo cine mexicano" en los años sesenta y que junto a Ripstein consta de nombres como los de Felipe Cazals, Alberto Isaac, Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, Jorge Fons, etc., sin olvidar la contribución aún vital de Luis Alcoriza.

2

Será pues necesario situar sucintamente las condiciones bajo las cuales se va a desarrollar el trabajo de Ripstein y sus compañeros de profesión en esos años. El uno de diciembre de 1970 Luis Echeverría es elegido presidente de la

nación y poco después nombra a su hermano Rodolfo Echeverría como presidente del Banco Nacional Cinematográfico, un cargo de esencial importancia ante la crítica situación de una cinematografía no ajena a la grave crisis política que ha asolado al país desde los sucesos del 68, pero con serias deficiencias propias. Éstas van desde la pérdida de los mercados exteriores -tan importantes en las épocas de florecimiento de décadas anteriores- hasta la disminución de la frecuentación en las salas nacionales, contabilizada nada menos que en siete millones respecto al año anterior, sin olvidar el descenso en una docena de títulos de los filmes producidos respecto al año anterior (de 87 en 1970 a 75 en 1971).

Ante esa situación, Rodolfo Echeverría lanzó un proyecto de reestructuración que incluía la propuesta de temas "*de interés nacional y extraordinario*" con un neto carácter cultural y didáctico; la reapertura de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, cuya función básica es la de otorgar unos premios anuales denominados Ariel; la intensificación de la promoción en los mercados interior y exterior; y la renovación de la sección sindical de los realizadores, incluyendo a buena parte de los protagonistas del "nuevo cine mexicano" (entre ellos Arturo Ripstein) y con ello asumiendo la transición desde los ya veteranos artífices del banal cine mexicano dominante, siguiendo las trazas de esa voluntad de "elevación" del valor del cine patrio.

Esa nueva política, que tanta importancia tendrá en el desarrollo de la carrera de Arturo Ripstein, no careció de oposición, tal como testimonian unas declaraciones del dirigente sindical Rogelio González: "*El cine nacional ha sido invadido por un grupo de jóvenes cineastas degenerados que imprimen sobre película sus ideas*

sin ningún talento. Y si añadimos que nuestro Director de Cinematografía es un verdugo (Hiram García Borja), es claro que vamos a sufrir un cine de mala calidad a todos los niveles" (1). Pero más seria era la indisposición de buena parte de los productores convencionales, mientras que la renovación cinematográfica quedaba lastrada por su escasa incidencia en el ámbito de los técnicos cualificados; ante ello no puede extrañar el intento de la administración -a través de un pacto entre Víctor Parra, presidente de los nacionalizados Estudios América, y Jorge Baeza, secretario general del STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria del Cine)- de potenciar la producción de filmes a base de reducir la duración de los rodajes a cambio de un aumento de los salarios.

La voluntad nacionalizadora del gobierno Echeverría pasó por la constitución de tres empresas (Conacine, Conacine I y Conacine II) y dos estudios (Churubusco y América); por el desarrollo del Centro de Producción de Cortometrajes (CPC); y por la obtención de créditos para la producción estatalizada, que pasó de integrar 5 títulos sobre los 75 producidos en 1971 a los 23 sobre los 43 realizados en 1975. A pesar de las contradicciones del empeño y de que los resultados no fueron económicamente determinantes, cierto es que el proyecto contribuyó -como señala García Riera- a un cambio de mentalidad en relación al cine mexicano, desviando la atención primordial hacia los realizadores respecto al tradicional predominio de las "estrellas" y dándole un estatus intelectual, muy afín a un nuevo público de clase media. La ofensiva de esos autores del "nuevo cine", ahora enaltecido y apoyado desde las instancias oficiales, culminó en 1975 con la constitución del Frente Nacional de Cinematografía, aunque el relevo de Echeverría por José López Portillo en di-

ciembre de 1976 significará un cambio de orientación de la política gubernamental -ahora encomendada a Margarita López Portillo, hermana también del presidente y encargada de la Secretaría de Radio, Televisión y Cinematografía (2)-, un reflujo del apoyo a los ya no tan bisoños "nuevos cineastas" y un retorno de los viejos poderes de la industria, a través de procesos de reprivatización. De esa forma se produjo un nuevo incremento cuantitativo, que permitió pasar de 38 filmes en 1976 a 81 en 1981 (con sólo 7 producciones estatales entre estos últimos), aunque sin una correspondencia directa con la calidad de los filmes. En definitiva, ése será el contexto político-industrial en que se moverá Ripstein durante esos años, de forma que sus diversos trabajos filmicos se verán indudablemente marcados por él.

3

Si bien, como ya señalamos, resulta difícil delimitar en los filmes de Ripstein de este período la plenitud de unas constantes estilísticas, los tanteos que realiza están ya al servicio de algunas de sus constantes temáticas más características. Esto es, podemos afirmar sin excesivas dudas que dos líneas temáticas recorren buena parte de la obra de Ripstein, en esos años setenta y también en los años más recientes: la denuncia de la intolerancia y las situaciones de clausura o encierro físico que se corresponden con el agobio psicológico derivado de aquélla. Se trata, pues, de mundos cerrados, escenario de relaciones de poder que se singularizan en casos manifiestos de intransigencia y fanatismo, derivados de las diferencias religiosas, intelectuales, sexuales o de clase. Nos bastará así con tratar de reseguir esas dos líneas a lo largo y ancho de los diversos filmes realizados en el período, incluidos los documentales en que intervino.

Tras su reintegración en la industria cinematográfica en 1971 con **El castillo de la pureza**, ya producida por los nacionalizados estudios Churubusco, el siguiente film de Arturo Ripstein y primero que merece nuestra atención fue **El Santo Oficio**, perfectamente adecuado a la voluntad cultural manifiesta en las directrices oficiales. Producido por Conacine, no en vano se trató de uno de los filmes más caros de la historia del cine mexicano, precisamente junto a **Foxtrot**, cuando menos hasta 1987. Rodada en nueve semanas (entre el 20 de agosto y el 4 de noviembre de 1973) y estrenada el 12 de septiembre de 1974, tras haber sido presentada en el Festival de Cannes, aprovechó el ex-convento de Actupán en Hidalgo y los exteriores de Guanajuato, además de los decorados construidos en Churubusco.

El punto de partida del guión -firmado por el propio director y su habitual colaborador José Emilio Pacheco- fue la lectura del libro de Seymour Liebman *Fe, llamas e Inquisición*, editado por Siglo XXI y centrado en los avatares de la Inquisición en el primer México colonial. Concretamente, **El Santo Oficio** versa sobre la persecución inquisitorial de los judíos neoconvertos en la Nueva España del último tercio del siglo XVI, y, más exactamente, en torno al proceso abierto contra Luis de Carvajal y su familia, culminado con el auto de fe desarrollado en la ciudad de México el 8 de diciembre de 1596, cerca de quince años después de su primer prendimiento y a los veintiocho de la creación de los primeros tribunales permanentes de la Inquisición en aquel territorio (institución que por otra parte se prolongaría hasta 1810, año de la insurrección de Hidalgo, en vísperas de la ya próxima independencia), aunque ya desde 1536 el obispo de México poseía la función de inquisidor apostólico. Sin olvidar los propios antecedentes judíos

de Ripstein en el momento de explicar su asunción de una historia ante la cual no podía permanecer indiferente, parece obvia la incidencia sobre uno de sus temas predilectos: la intolerancia.

De entrada, la novedad de **El Santo Oficio** como film histórico proviene de la rareza dentro del cine mexicano de la remisión a los primeros tiempos coloniales -en esa época sólo cabría citar **El jardín de tía Isabel** (1971), de Felipe Cazals, centrada en el momento mismo de la conquista de lo que a partir de 1535 iba a ser el virreinato de Nueva España-, pero también al centrar la atención inquisitorial no en el terreno de la brujería o la herejía, sino en la salvaguardia ante la permanencia del judaísmo bajo la apariencia de conversión. Cierto es que el caso de la familia Carvajal fue una de las más significadas de las acciones inquisitoriales en tierras mexicanas, ya que nueve miembros de aquélla, considerados como reincidentes por haber sido condenados en otro auto previo en 1590, formaron parte de la decena de condenados a la hoguera entre los sesenta penitentes -35 de ellos acusados de judaizantes- afectados por ese auto de fe (3). Ese celo sólo se vería superado cuando el 11 de abril de 1641 fueron ejecutados 13 entre los 50 judaizantes condenados.

Asesorado por un rabino askenazi y un dominico, Ripstein elaboró un film cuidadosamente contenido, muy lejos del despliegue melodramático de otras películas suyas, tal vez precisamente para rehuir el peligro de grandilocuencia y los extremismos en que podía caer un film que abordaba escenas de interrogatorio, violación, tortura y ejecución pública en la hoguera. Eso le otorga a **El Santo Oficio** una cierta impresión de adustez y rigidez, de una frialdad incluso distanciada que limita la efectividad del film, aunque sea muy loable la voluntad de escapar



El Santo Oficio

del peligro de maniqueísmo que semejante historia podía propiciar. En ese sentido es de remarcar que no se recurra a la complicidad del espectador con el perseguido protagonista en favor del alegato contra la intolerancia; de hecho, como el propio Ripstein le indicara a García Riera (4), Luis de Carvajal se nos presenta tan fanático como el inquisidor Fray Alonso de Peralta, un personaje -bien servido por el veterano actor Claudio Brook, el Gabriel Lima de **El castillo de la pureza**- que por otra parte se nos muestra como un meticuloso perseguidor, tan burocrático y profesional en su hacer como intensa se nos aparece su fe.

Una muestra del fanatismo religioso (judío) de Luis de Carvajal es su solitaria autocircuncisión, muestra de un radicalismo sin embargo alternado con la tentación de la abjuración, que momentáneamente finge para salvarse en su primera detención y que finalmente realizará en los instantes finales de su vida, con el objeto de no llegar vivo a la pira sacrificial, aunque a su vez contradictoria al musitar un rezo judío en su momento postrero. Por otra parte, la actitud de Luis de Carvajal respecto a Justa Méndez, una prostituta enamorada de él y por él arrastrada a la muerte, no es en

verdad muy digna, sobre todo teniendo en cuenta que a la postre Justa será la única que asumirá el tormento en la hoguera y no el paliativo del garrote vil. Y tampoco debemos olvidar que la familia Carvajal, consciente de la prohibición real del asentamiento de judíos, moros y heréticos en tierras americanas, no había dudado en sacrificar a su hijo Gaspar, haciéndole entrar en la orden dominica como coartada de la veracidad de su falsa conversión al cristianismo. De hecho ése será el desencadenante del drama, en la medida en que las sospechas de Gaspar sobre las auténticas creencias y prácticas de su familia, descubiertas con motivo del entierro de su padre, Rodrigo de Carvajal, le llevarán a una horrenda delación, coherente sin embargo con la arraigada fe que fundamenta su vida en religión; algo muy distinto de la posterior delación de Luis, que llevará a la perdición a todos aquellos judíos que le rodean.

A pesar del entusiasmo que Ripstein muestra en relación al valor del encuadre en **El Santo Oficio**, en muchas ocasiones resulta complicado salvar las limitaciones de una difícil reconstrucción de época y de una escasa figuración, lo cual conduce a un predominio de escenas de interior, reafirmando

en el plano físico una sensación claustrofóbica que en realidad alcanza su mayor intensidad en el plano moral. Así, al convento le sucede la cárcel y luego el manicomio, en un ejemplar recorrido por los espacios de reclusión más característicos de la época, al tiempo que se reafirma, junto a la plasmación de la intolerancia, uno de los grandes ejes temáticos de su filmografía.

4

Tras el rodaje de **El Santo Oficio** y hasta la realización de **Foxtrot** dos años después, Ripstein dirigió varios documentales por iniciativa de la Secretaría de Educación Pública (SEP), dentro de la campaña "Cine Difusión". El primero de ellos, **Los otros niños** (1974), era un cortometraje de veinte minutos centrado en los problemas de la educación especial, con una clara denuncia del sistema existente, al abordar sin ningún paliativo la dramática situación de la inmensa mayoría de niños pacientes de alguna minusvalía y la mínima cobertura de la asistencia estatal. Tan duro resultó el planteamiento de Ripstein que **Los otros niños** fue "congelado" y nunca exhibido, al parecer con motivo de un visionado previo por parte de la esposa del ministro de Educación.

La segunda contribución de Ripstein a "Cine Difusión", también rodado en 16 mm., fue **Tiempo de correr** (1974), ahora dedicado a la implantación de la Educación Física en los estudios secundarios. Mucho menos arisco, este corto fue premiado con el Ariel de 1975. Finalmente, hay que reseñar que en 1974 aún realizó un tercer cortometraje, **Una nación en marcha** (1974), para el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) de los estudios Churubusco -dirigido por Carlos Velo-, con una clara intención propagandística favorable al gobierno Echeverría.

Esta vía de colaboración con el CPC prosiguió dos años después, tras la ardua experiencia de **Foxtrot** -sobre la que de inmediato volveremos-, con dos nuevos cortos documentales: **El borracho** (1976), dedicado al gravísimo problema del alcoholismo en México, y **La causa** (1976) -primero intitulado "Tres preguntas a Chávez"-, consistente en una amplia entrevista al líder campesino chicano César Chávez realizada en la población de Delano (California) y que volvería a lograr el Ariel de 1977.

Pero el trabajo más amplio, complejo y ambicioso realizado por Arturo Ripstein dentro del campo documental, bajo el amparo de Carlos Velo -que consta como productor ejecutivo- y su CPC, junto al Banco Nacional de Cinematografía, fue **Lecumberri (El palacio negro)**, cuyos 105 minutos reflejaban la vida cotidiana en la cárcel preventiva de igual nombre. El origen del proyecto -en sus inicios bajo formato de cortometraje- radicaba en el inmediato cierre de esta cárcel, conocida como el "palacio negro" y dedicada a la prisión preventiva en Ciudad México desde su inauguración en 1900, como derivación de la aplicación de la Ley de Normas Mínimas de Readaptación Social aprobada en 1972 y de la obsolescencia de una prisión que, después de haber contemplado el asesinato de Madero por Huerta en 1913, se había visto conmovida por la espectacular fuga a través de un túnel de Sicilia Falcón y sus tres cómplices. En ese sentido, en la idea motriz del film no dejaba de asomar un aspecto propagandístico exaltador del reformismo inherente a una nueva política penitenciaria, pero el resultado fue mucho más allá de lo previsto, no sólo porque gracias al apoyo de Velo se alcanzó la dimensión del largometraje -a partir de cerca de veinte horas de material filmado con una Arriflex de 35 mm. a lo largo de ocho

semanas-, sino por el propio enfoque dado por Ripstein, poco previsible ante la carencia de un guión cerrado previo. Hasta tal punto fue así que la exhibición de **Lecumberri** fue tácitamente prohibida, ya que tras dos o tres pases privados nunca fue presentada públicamente, salvo en un pase por la televisión en una versión mutilada en 40 minutos, sin que jamás haya constado una orden por escrito de prohibición explícita.

Sin duda, un film dedicado al lugar arquetípicamente claustrofóbico de la cárcel era ideal para un cineasta como Ripstein obsesionado por la figura del encierro, tal vez como eterna reminiscencia de su primer trabajo cinematográfico al lado de Luis Buñuel en el rodaje de **El ángel exterminador** (1962); y digamos de paso que en el final de **Lecumberri** aparece un homenaje explícito al cineasta aragonés mediante la inserción en la banda sonora de un fondo de tambores semejante al que cerraba **Nazarín** (1958). Pero, junto al obvio tema del encierro, **Lecumberri** tampoco resulta ajeno al otro gran eje temático, la intolerancia, en la medida en que la mirada del cineasta se mueve dubitativa entre la necesidad social del encierro y la carga trágica que éste significa, entre la constancia de un mantenimiento de la ley frente a indudables delincuentes y las razones de esa delincuencia o la misma injusticia de un dispositivo penal que no trata con igualdad a los penados en función de su condición social. Ningún lugar tampoco más adecuado que la cárcel para una reflexión -aun implícita- sobre las relaciones entre tolerancia e intolerancia. Por ello, más allá de la voluntad de preservación de una memoria -la cárcel iba a ser cerrada (curiosa redundancia) seis meses después del rodaje-, **Lecumberri** se convierte en una entrega más de la reflexión personal de Ripstein, de su mundo propio, al tiempo que en una



Foxtrot

visión oblicua de la propia sociedad mexicana, pues como el propio autor señalaba, "...en la cárcel, en Lecumberri, se reproducen todas las calidades, las calidades definibles y las que no lo son, de la vida mexicana". Y entre ellas las relaciones de dominio, la omnipresencia de la corrupción, la compartimentación social, asumida por ejemplo en la separación entre delincuentes comunes y presos políticos, etc. En ese sentido, **Lecumberri** es complementaria a la situación presentada en *El apando*, primero en el relato de Jorge Revueltas y luego por Felipe Cazals en su film precisamente de 1975.

Parece claro que la postura de Ripstein está lejos del optimismo -recuérdese que en **El castillo de la pureza** su personaje Gabriel Lima tenía como lema el que "*todo está mal y se va a poner peor*"-, pero eso no niega un cierto humor en alguno de los momentos del film, capaz de suavizar los aspectos más obsesivos del

escenario, concomitantes con la propia mirada del cineasta. Y esta mirada rehúsa tanto el puro seguimiento fenoménico del simple itinerario argumental de la película -"entran unos reos, al final sale otro, en medio qué es lo que pasa", en palabras del director- como la búsqueda de cualquier efectismo melodramático o de otro tipo, lo cual sitúa al film en unas coordenadas muy distintas del realizado por Cazals o de la tradición del cine carcelario, sin por ello caer en la excesiva frialdad de **El Santo Oficio**. En ese espléndido equilibrio, más incluso que en la componente descriptiva o en las alusiones de denuncia, radica el mayor logro al que llega Ripstein en **Lecumberri**, sin que ello signifique olvidar las virtudes concretas de algunos momentos del film, como el minucioso seguimiento de la operación de llegada, registro e instalación de los presos, algunos de los momentos de sus entrevistas o la secuencia dedicada a la visita familiar dominical.

5

En 1975 Arturo Ripstein gozó de una ocasión poco menos que insólita en el marco del cine mexicano: poner en marcha una coproducción basada en la presencia de varias estrellas internacionales. El punto de partida de **Foxtrot** fue el relato del actor ecuatoriano Jorge Fegan, presente en **El Santo Oficio**, de una historia de unos supuestos espías nazis cuyos cadáveres habían sido descubiertos en las islas Galápagos durante la Segunda Guerra Mundial. Esa historia -en parte documentada- fue transformada argumentalmente por José Emilio Pacheco, colaborador ya en **El castillo de la pureza** y **El Santo Oficio**, en la vicisitud de una pareja, compuesta por el conde rumano Liviu y Julia, una cantante de cabaret, que acompañada por el criado español Eusebio y por Larsen, administrador del conde, se instala en una isla deshabitada comprada por Liviu para refugiarse de la inminente guerra.

El proyecto inicial también se vio transformado cuando Peter O'Toole, al que Ripstein conoció en el bar de los estudios Churubusco durante el rodaje de *Yo, Viernes* (*Man Friday*; Jack Gold, 1976), decidió entrar a coproducir el film al 50%, satisfaciendo así la sugerencia del Banco de la Cinematografía. Consecuencia de ello fue la presencia en los papeles centrales de Charlotte Rampling y Max von Sydow, además del propio O'Toole y del mexicano Jorge Luke, ya protagonista de *El Santo Oficio*, así como el hecho de que el film fuese distribuido en los EE.UU. por Roger Corman. Ya desde el comienzo del rodaje las cosas no fueron fáciles, tanto por la al parecer incordiante actividad del co-productor Gerald Green, por las características personales de un O'Toole bajo los efectos de una radical desintoxicación alcohólica o por las rarezas de Charlotte Rampling. De cuán difícil y largo fue el rodaje en Cabo San Lucas (Baja California) y los estudios Churubusco da cuenta el propio Ripstein cuando señaló a García Riera que *"esta película fue, es, el rodaje más despiadado, terrible, complicado, difícil que he tenido jamás. Los obstáculos son prácticamente insuperables (...). Es una de las películas que, al verla terminada, me dio una satisfacción profunda, no por verla, sino porque ya había acabado. Es una película que por poco me cuesta no sólo la carrera, sino la salud, la vida. Fue una película verdaderamente terrible de hacer (...). En esta película la acumulación de problemas era monstruosa, era de proporciones inconcebibles"*.

A pesar de la evidente incomodidad de Ripstein ante el carácter abstracto y el tono cosmopolita de la historia, además de por los problemas de producción, a priori *Foxtrot* conecta con algunas de sus preocupaciones básicas. De nuevo aparece el tema del encierro, ahora en las dimensiones de

una isla, claro trasunto de la aventura robinsoniana, aunque, como muy atinadamente indicó el cineasta, en esa voluntad de aislamiento de una civilización en crisis, con la intención de preservar -sin embargo- un refinado modo de vida destinado ineludiblemente al ocaso, los protagonistas se apartan de la opción de Robinson Crusoe, en la medida en que intentarán adaptar la naturaleza a su forma de vivir, frente a la opción contraria que asumiera el personaje de Defoe. Nos encontramos, pues, ante una utopía no sólo tan inviable como todas, sino insensata en sus propios principios, ya que la clausura y el apartamiento del mundo -aunque sea casi permanentemente al aire libre y en medio de una naturaleza agreste- resultan vanos, puesto que, como dijo García Riera, *"la guerra está en ellos"*. Así se resume acertadamente la demasiado previsible moraleja de esta parábola, y con ello volvemos al otro tema esencial del cine del autor de *El imperio de la fortuna*, esa intolerancia que no sólo impide la consolidación de la opción utópica sino que conduce a la destrucción de sus protagonistas.

De hecho, lo que *Foxtrot* nos muestra es el eterno fracaso de la utopía confrontada a la pervivencia del sentimiento de la propiedad, manifiesto aquí en el terreno de las relaciones personales, que incluso desbordan la estructura habitual del triángulo, puesto que Julia reproduce en sus coqueteos con Larsen, o incluso con Eusebio, el fantasma -explícito- de una antigua amante italiana ya muerta, o la presencia real de Alejandra, la primera mujer de Liviu que ya le abandonara por otro y que por otra parte motiva los celos de Julia y su consecuente ambigüedad con los otros dos hombres de la isla, que por su lado se ven forzados a una antinatural alianza de resultados también trágicos. La hecatombe final, con Julia suicidándose en el mar y

Liviu matando a Eusebio y a Larsen, que previamente ha herido al criado y ha atentado contra Liviu, certifica la imposibilidad de esa rastrera utopía, pero también cierra de forma absolutamente obvia un desarrollo narrativo mal graduado, escasamente satisfactorio en el plano psicológico e incluso torpemente resuelto en algunos de sus momentos.

Algunas sutilezas en el cuidado de los detalles, los escasos momentos de aludido erotismo, los guiños buñuelianos (como la carrera de cangrejos o la idea de descomposición burguesa derivada una vez más de *El ángel exterminador*), las curiosas referencias cinematográficas introducidas por Ripstein al hacer que sus personajes contemplen en la isla algunas películas de Laurel & Hardy o *El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse / Le Testament du Dr. Mabuse*, 1933), no redimen la molesta estilización del film, que intenta reproducir en su puesta en escena la elegancia y refinamiento que caracterizarían el universo de Liviu, ése que él intenta reproducir y preservar en la isla (*"no fue mi pretensión, en ningún momento, hacer una crónica social; es una película de fantasmas elegantes que realmente me gustan"*), en una forma muy distante de la carnalidad y enraizamiento que caracterizarán los mejores trabajos de Ripstein en el futuro.

6

La primera película rodada por Arturo Ripstein bajo el gobierno de López Portillo fue *El lugar sin límites*, auténtico paradigma de las preocupaciones temáticas que recorrieron sus filmes anteriores e interesante aproximación al mundo del melodrama que luego iba a frecuentar con indudable mérito. La mención al cambio político acaecido en México con el nuevo sexenio no es gratuita, puesto que en esos tiempos los



Arturo Ripstein y Peter O'Toole durante el rodaje de **Foxtrot**

mejores cineastas de la generación de Ripstein comenzaron a perder el inequívoco apoyo oficial mantenido hasta la fecha. Así, **El lugar sin límites** aún fue producida por Conacine, pero desplazando sus cinco semanas de rodaje a los Estudios América -junto con los exteriores tomados en Bernal (Querétaro)-, con inferior dotación de medios que los habituales Churubusco, lo cual repercutió en problemas de posproducción, sobre todo en relación a los laboratorios y al montaje. Pese a ello, la película fue galardonada con cuatro premios Ariel en 1978 (mejor película, actuación masculina y coactuación masculina y femenina), además de obtener premios en los festivales de San Sebastián (Especial del Jurado) y Cartagena de Indias.

Efectivamente, **El lugar sin límites** es la más lograda de las películas de Ripstein que han ocupado nuestra atención. De hecho,

sus limitaciones vienen indicadas más por la brillantez de posteriores trabajos del cineasta que por sus valores propios, capaces de superar las trabas de producción, que ejemplarifican la carencia de *zoom* o la restricción a tres de las lentes disponibles, algo que complicó sobremedida el trabajo del debutante fotógrafo Miguel Garzón. El punto de apoyo argumental del film venía dado por la novela homónima de José Donoso, bien conocida por Ripstein desde su publicación en 1966 por Seix Barral, debido al contacto personal mantenido con el escritor chileno con motivo de la residencia de éste en casa de Carlos Fuentes. Los derechos de la novela habían sido adquiridos por Luis Buñuel, sin que al cabo de los años el proyecto avanzase, bien fuese por la negativa de la censura española a aceptar el guión -tras la experiencia de **Tristana** (1969)-, bien por la muerte del ignorado actor español que Buñuel quería que inter-

pretara el papel de "La Manuela". También se dice que el proyecto había interesado a personalidades del cine tan diversas como Peter O'Toole, Jean-Louis Barrault y Paul Schrader.

Una vez al frente del proyecto, Ripstein encargó al escritor argentino Manuel Puig la adaptación y el guión, lo cual repercutió en un retraso en su puesta en marcha. Sin embargo, finalmente Puig rehusó firmar su trabajo, tal vez por dudas respecto al tratamiento filmico que Ripstein daría a un tema como la homosexualidad o puede que para escapar al marchamo de escritor homosexual, derivado de las características de novelas como *La traición de Rita Hayworth* (1968) o *El beso de la mujer araña* (1976). Además del trabajo de Puig hay que reseñar que hubo que "traducir" la novela, desde su raíz chilena al "mexicano" que iban a hablar los personajes.

Tampoco Ripstein consiguió mantener el *cast* que inicialmente había previsto, puesto que los productores mexicanos rechazaron la presencia de José Luis López Vázquez en el papel de "La Manuela", otorgado finalmente a Roberto Cobo, actor de incierta trayectoria, iniciada eso sí con su mítica encarnación del Jaibo de **Los olvidados** (1950), de Luis Buñuel, director para el que Fernando Soler, intérprete del cacique don Alejo, había sido "el gran calavera". Por su parte, Katy Jurado rechazó la oferta de Ripstein, siendo finalmente sustituida por Lucha Villa, mientras que para Gonzalo Vega, el camionero Pancho, se trataba de su segundo trabajo cinematográfico.

En esta historia, ambientada en el mísero burdel de un pueblecillo perdido, se dan cita el homosexual de origen español que lo regenta -junto a "La Japonesita", su hija (habida en la única relación heterosexual de su vida, mantenida con "La Japonesa", primera propietaria del local)- y las escasas y avejentadas pupilas que quedan, así como el violento y machista camionero Pancho, que tiene una deuda pendiente con su antiguo protector (¿y padre?) don Alejo, el cacique del lugar, que está expulsando a todos los habitantes en una gran maniobra especulativa; y otra cuenta pendiente con "La Manuela" y su hija, por un oscuro asunto fruto de una noche de borrachera y sexo.

Con esos elementos, Ripstein -con el permiso de Donoso, aunque por ejemplo altere el final del relato y se incremente el tono esperpéntico derivado del sentido tragicómico de la existencia mexicano- elabora un cóctel de pasiones, frustraciones, represiones, ambiciones y venganzas donde se destilan las mejores esencias del melodrama; se podría decir que con **El lugar sin límites**

Ripstein ingresa con mérito en la vía de la mejor tradición melodramática mexicana, sublimando intelectualmente lo que había sido hasta la fecha -Buñuel aparte- un género sobre todo popular y populista. De esa voluntad de trascender el mero mecanicismo genérico ya da cuenta el arranque del film, con un epígrafe extraído del *Doctor Fausto* de Marlowe donde se justifica el propio título del film (5). En ese diálogo en *off* es el propio director quien presta su voz a Fausto, y ahí queda claro el alcance metafórico del cerrado espacio del burdel, dentro del no menos clausurado lugar que es la población de El Olivo, ya que, identificado ese "lugar sin límites" con el infierno, podríamos remitirnos al famoso aserto sarratiano de que "*el infierno son los otros*" o al lema que recibe al visitante en el infierno dantesco: "*Abandonad toda esperanza*".

Como en todo melodrama que se precie, el núcleo de **El lugar sin límites** se sitúa en el choque entre el deseo/pasión (o la pulsión) y la prohibición/represión, todo ello en el marco de un espacio cerrado, claustrofóbico incluso, donde los personajes se ven aprisionados y al que responden bien con la resignación (que interioriza su sentimiento de culpa/pecado ante el vértigo de la transgresión), bien con la violencia. Pero esta última puede resultar liberadora, autodestructiva o intolerante respecto al objeto de deseo, llegando incluso a su aniquilación. De ese triunfo de la pulsión destructura (*Thanatos*) sobre la creadora (*Eros*) da cuenta **El lugar sin límites**, donde se confronta la inaceptabilidad de la pulsión homofílica de Pancho respecto a "La Manuela" con su culpable y vergonzante atracción recíproca, sin olvidar la presencia de "La Japonesita", que aspira al mismo objeto de deseo -Pancho- que su insólito padre; aunque no menos edípica resultará la confrontación entre Pancho y don Alejo, responsa-

ble por otra parte del nacimiento de "La Japonesita" al haber forzado la espúrea unión de su madre con "La Manuela", en una demostración de poder no muy lejana de la del factor de *Una historia inmortal* que le permitió a Donoso decir que "*Dios siempre me ha parecido injusto. Dios se porta mal con los hombres...*". De tal forma que el entrecruzamiento de esas pulsiones conducirá a un estallido final sólo resoluble con la violencia, por supuesto en perjuicio del ser más débil e indefenso, "La Manuela", momento en que se juntan la voluntad de exorcizar los demonios propios que se esconden tras el machismo proclamado (la ambivalencia sexual) y la tendencia al autocastigo de quien se sabe "diferente" y marginal, sin jamás haberlo acabado de asumir más allá de cualquier duda.

Tal vez algo esquemática en su desarrollo expositivo -y a la vez poco fluida en su arranque, como ha reconocido el propio Ripstein-, **El lugar sin límites** se dibuja sin embargo como otro fuerte alegato en favor de la tolerancia, no sólo respecto a los otros, los diferentes (como antes los judíos, los criados o los presos), sino respecto a nosotros mismos, a las inclinaciones que pugnan por surgir tras las apariencias de un rol interiorizado hasta el límite. Todo ello Ripstein nos lo presenta con las primeras anotaciones estilísticas definidas de su cine, apoyado tal vez por las convenciones y posibilidades del género melodramático. Así, aunque aún hemos de considerar una evidente inmovilidad de la cámara, justificable por la componente claustrofóbica de la historia, y una planificación y un montaje básicamente clásicos, ya se puede apreciar la importancia simbólica del color, con la omnipresencia del rojo (el camión de Pancho, el vestido de "La Manuela", la casa, los vidrios del burdel, etc.), el color pasional por excelencia, como testimoniaran Min-

nelli, Ophuls o Sirk. O también el papel de la música, que si bien ya tenía importancia en *Foxtrot*, ahora se convierte en eje decisivo del relato. Carente de música superpuesta y centrada pues en una música siempre incidental y escogida por el propio Ripstein, canciones como "Falsaria", "Cartas marcadas", "Perfume de gardenia" o el "Mambo n° 5", interpretadas por Pepe Arévalo y sus Mulatos, las Hermanas Hernández, Celia Cruz, Sonora Santanera o Pérez Prado, constituyen un entramado sonoro no sólo justificado por el ambiente del burdel, sino perfectamente adecuado al clima narrativo. La culminación de esa interrelación música-melodrama se alcanza, evidentemente, en la escena decisiva de la seducción de Pancho por "La Manuela" a los compases de "La leyenda del beso", donde la música, junto al alcohol, sirven de catalizadores para la explosión del instinto en su doble dimensión sexual y agresiva.

En definitiva, con *El lugar sin límites* Ripstein dejaba abierta la puerta para los que iban a ser mejores valores de su cine futuro y encontraba, mediante la vía del melodrama, el camino para la definitiva constitución de un estilo que reforzase su visión del mundo, decantada hacia la denuncia de la intolerancia y la clausura que marcan las vidas de todos.

NOTAS

1. Para esta introducción a la situación del cine mexicano a comienzos de la década de los setenta nos ha resultado de gran ayuda el texto de Emilio García Riera incluido en: Hennebelle, G. / Gumucio Dragon, A. (eds): *Les Cinémas de l'Amérique latine*. Lherminier. París, 1981.

2. La secretaria de Radio, Televisión y Cinematografía del gobierno mexicano, Margarita López Portillo, declaró al poco de su toma de posesión, que su

PADRE E HIJA EJERCEN EL MISMO OFICIO Y DESEAN AL MISMO HOMBRE.



**DEBAJO DEL CIELO
ESTA EL INFIERNO, Y
DEBAJO DEL INFIERNO...**

EL LUGAR SIN LIMITES

DE LA NOVELA DE JOSE DONOSO

LUCHA VILLA • ANA MARTIN • GONZALO VEGA • JULIAN PASTOR
CARMEN SALINAS • **FERNANDO SOLER** • **Y CON ROBERTO COBO**

UN FILM DE **ARTURO RIPSTEIN**

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO • FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN '78 •

objetivo para el cine mexicano era "un cine rentable y limpio, desprovisto de erotismo, violencia y crítica social, que no gustan al público mexicano".

3. Según los datos indicados por Benassar, Bartolomé: *La América española y la América portuguesa (siglos XVI-XVII)*. Ed. Sarpe. Madrid, 1985. Página 181.

4. En: *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1988.

5. El texto del epígrafe dice:

Fausto: Primero te interrogaré acerca del infierno. Dime, ¿dónde queda el lugar que los hombres llaman infierno?

Mefistófeles: Debajo del cielo.

Fausto: Sí, pero, ¿en qué lugar?

Mefistófeles: En las entrañas de estos elementos. Donde somos torturados y permanecemos siempre. El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer.

(Cita de Marlowe)