

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Penúltimo tramo

Autor/es:
Fernández-Santos, Ángel

Citar como:
Fernández-Santos, Á. (1996). Penúltimo tramo. Nosferatu. Revista de cine.
(22):58-65.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40991>

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



Penúltimo tramo

Ángel Fernández-Santos

La cada día mayor resonancia que las películas dirigidas por Arturo Ripstein obtienen en los sectores del público que se han percatado de que ver cine en la televisión es una manera (sumamente artera, porque parece lo contrario) de no verlo y, por ello, se añaden al movimiento de retorno a las salas, es indicio de que la atracción por la obra de este mexicano está lejos de ser una moda y de que cada vez más sóli-

damente se hace parte de ese impulso de recuperación del cine genuino en la única manera genuina de verlo. Ripstein trabaja de espaldas a la facilidad digestiva, ya que emplea sistemáticamente recursos de estilo que pasan inadvertidos en la pequeña pantalla y (pues son los suyos filmes altamente ritualizados) requieren la ritualidad de la contemplación colectiva en penumbra, inherente a la verdadera asistencia a una película, cuando por excepción es una

verdadera película y no como de costumbre una simulación de ella.

En efecto, el cineasta mexicano carga la inteligibilidad de sus relatos sobre los tres elementos, consustanciales al cine de siempre, que peor entran en la televisión y más se resisten a la simplificación del lenguaje cinematográfico derivada de ese soporte. El primero de esos elementos es el plano secuencial (toma larga que funde en uno solo todos los

troceamientos que se concatenan habitualmente mediante montaje en la composición de una escena), y los otros dos son ingredientes estilísticos muy diferenciados que se derivan necesariamente del primero: el fuera de campo y la profundidad de campo, que son materialmente imposibles de capturar por la pantalla de un televisor, pues fuera y detrás de ésta sólo hay ámbitos cotidianos y no esa penumbra en la que el espectador de cine ensancha y ahonda el campo imaginario que la pantalla le ofrece. Ver en televisión una película dirigida por Ripstein es por ello la forma más segura de no verla, pues en esa visión el espectador ha de prescindir por fuerza (sin darse cuenta de la gravedad de la amputación) de las consecuencias y del alcance, absolutamente imprescindibles, que esos tres aludidos componentes tienen en la textura interior y en la composición del drama, relato o poema.

Por otra parte, la obra de Ripstein, aun pareciéndolo a veces, está muy lejos de ser un ensayo a la europea de cine moderno, lo que aquí llaman cine de autor o, más exactamente, cine de autor-director. No juega este singular cineasta a la singularidad, ni su modernidad tiene la menor caída en la modernidad, ni entra en su horizonte la vanidad del exceso de autoadjudicación del proceso de creación de una película. Realiza con mucho cuidado, derrochando oficio y esmero, pero su acusada voluntad de estilo no le impide (al contrario, le conduce a) dar cuerpo a películas que, por heterodoxas que sean respecto de ellos, se ajustan a patrones genéricos, lo que le aleja de la figura del director-dios que, procedente de algunas potentísimas personalidades del cine clásico, fue generalizada por la seudofilosofía de la "Nueva Ola" francesa a caballo entre los años cincuenta y sesenta, dio algunos notables frutos de revulsivo formal que más tarde fue-

ron deteriorándose y vulgarizándose, y tomaron carta de naturaleza impostora en el cine europeo y algunos flecos independientes del americano.

Lejos de esto, las películas que Ripstein realiza suelen (y en las últimas esta constante se acentúa) estar escritas por otros y desarrolladas por equipos cuyas piezas básicas están previamente conjuntadas, y en su conjunción confluyen los hilos de la creación de escritura, de la elaboración de imágenes y de la incardinación de una y otras en intérpretes oficianes, algunos casi con función aglutinadora, que sitúan en su verdadero alcance el techo autoral colectivo que finalmente la mirada de Ripstein asume, homogeneiza, moldea, acaba y pule. Cada encuentro en cada película tiene por ese motivo sabor de reencuentro, y cada nueva aventura creadora tiene pinta de prolongación de las que la preceden, sobre todo en los seis u ocho últimos años, desde que se desencadena el tramo de la obra de Ripstein que quieren bucear estas páginas. Así, poco a poco, los que siguen de cerca estas películas topan con un cine de género con sabor noble a antiguo, pero construido con lógica de tan sutil y honda modernidad, que lo erige en uno de los sucesos mayores del cine en nuestro idioma en cualquier tiempo y del cine actual en cualquier idioma.

El por ahora último tramo de la obra de Arturo Ripstein comienza en 1985 con **El imperio de la fortuna** y finaliza con (en el momento de escribir estas líneas inédita) **Profundo carmesí**. Entre ambas hay otras cuatro películas: **Mentiras piadosas**, realizada en 1988; **La mujer del puerto**, en 1991; **Principio y fin**, en 1993; y **La reina de la noche**, en 1994. Este tramo alcanza rasgos, tanto más pronunciados cuanto más se adentra Ripstein en él, de una conquista de coherencia sostenida que, sin llegar a ser una ruptura

de estilo con la quebrada línea de la docena de largometrajes que lo preceden, deja ver, como derivación de la cohesión que ofrecen estas cuatro obras interrelacionadas o consideradas como conjunto o como tramo, un esfuerzo de concentración del cineasta en algunos singulares destellos diferenciadores de su mirada y, sobre todo, del adueñamiento por ella de una creciente capacidad para acercar lo que busca a lo que encuentra, que es indicio de plenitud, o de presagio de ella, en el artista de fuste.

Este tramo de seis (uno aún no totalmente escalado, pues no ha sido contrastado con la respuesta del espectador común) escalones de la por ahora obra última de Ripstein, tiene también algo de tramo de su destino personal. Y esto viene a cuento de que, en esta serie de filmes, hay una doble y no azarosa confluencia: la que supone, por un lado, esa referida concentración del cineasta en algunos (sólo algunos, que desplazan a segundo término a otros) signos que perduran de su obra precedente; y, por otro, la persistencia en estos filmes de la escritura de Paz Alicia Garcíadiego. Estamos en el perfil de un trabajo que tiene lugar día a día, en el marco de una cotidianeidad compartida entre dos fabuladores muy cercanos e interrelacionados; es decir: en permanente flujo de pareceres entre director y escritora, lo que parece uno de los desencadenantes de esa aludida cohesión, lo mismo en la creación de un punto (o más) de vista desde donde narrar lo narrado (y obviamente de la peculiar sonoridad o cadencia verbal sobre la que discurre esa narración), que en la elaboración del entramado de los sucesos, de su incardinación en personajes y del despliegue de éstos en situaciones que dan lugar a la osamenta del relato o película o poema.

Las zonas de contacto recíproco, las interconexiones e incluso las

repeticiones de materia y de forma que enlazan entre sí a esta serie de filmes, son abundantes y no difíciles de discernir, pues no se disfrazan sino que se despliegan en la pantalla buscando con osadía (pese a su frecuente enrevesamiento y permanente negrura) la diafanidad. Por esa razón, tales zonas de confluencia tienen pinta más de encontradas que de buscadas, más de intuitas que de calculadas; es decir: más arrancadas del instinto del poeta que deducidas por el alambique lógico del intelectual, del manejador de ideas. La más ancha y evidente (pues envuelve las restantes) de estas zonas comunes entre film y film es la conciencia que sus creadores tienen del subsuelo movidizo sobre el que edifican al unísono. Es una especie de acuerdo o de complicidad en el tendido de las reglas del juego que jerarquizan, escalonan y mueven las tripas del relato; y de la estancia (indistintamente poética e histórica, pues en estas películas poesía e historia coinciden al chocar frontalmente, brutalmente; y del choque mana sangre) donde éste horada el cauce sobre el que transcurre: la

arraigada, fundida en la cultura popular viviente de México, tradición del melodrama cinematográfico. Ripstein, sabedor de ello, lo dice con sencillez: "*Para un mexicano hacer melodramas es tan natural como para un argentino hacer tangos*".

No requiere añadidos este conciso autorretrato. Sí, en cambio, se presta a que busquemos en su reverso los perfiles de algunos signos aparentemente menores, pero que, una vez encontrados, ponen de manifiesto más que matices: salpicaduras sustanciales de la sustancia medular de esta serie de filmes. El entronque natural de Ripstein en el artificio del modelo melodramático que mamó en las pantallas de su adolescencia tiene variantes (a veces muy pronunciadas) en cada uno de los escalones del tramo, de manera que éste transita de la tinta negra que sudan los recovecos coloristas extraídos del universo rural de Juan Rulfo en *El imperio de la fortuna* a la en modo alguno casual elección de los alrededores de una fugaz y bella (pero tras el genocidio de estudiantes y obreros su-

blevados en 1968 reinscrita en el censo de la historia universal de la infamia) imagen de una plaza con aspecto militar totémico, que si no es la de las Tres Culturas parece una sucursal sombría de ella, como trastienda del escenario urbano donde ocurre *Mentiras piadosas*, lo que es un dedo índice que nos orienta en la cartografía secreta del subsuelo histórico del film.

Por otro lado, la elección del hormiguero humano que se agita en el laberinto urbano del escritor egipcio Naguib Mahfuz conforma la peripecia y el escenario social de *Principio y fin* y tiene algo de cálculo para, por contraste con ese fondo urbano, abocetar, con la nitidez de los daguerrotipos, en rojo sobre negro, el cuajo moral de las clases medias (tanto da caírotas que mexicanas, madrileñas o neoyorquinas) que rozan y huelen el pellejo purulento de las esferas bajas, de los vertederos de la sociedad capitalista. Las cloacas de esta sociedad conducen en derecha a los estercoleros donde nacen, sobreviven, joden, vegetan, matan y mueren los despojos humanos del mundo contemporáneo; es decir: el infrahumano y desolado paisaje interior que representan con dolor y vigor *La mujer del puerto* y *La reina de la noche*, primeros buceos sin escafandra en el pozo donde Ripstein y Garciadiego escarban y sacan el barro (la hacinada materia humana primordial que, en carne viva, despojada de adjetivos y adherencias, puebla ahora los vertederos de las grandes ciudades del mundo y, por tanto, las cunetas de la historia) con el que ambos están construyendo su destino de cineastas libres y fuera de norma.

En cada uno de estos filmes se observan peculiaridades en la ordenación de los sucesos y en el tiempo filmico de la sucesión de tales sucesos, pero les uniformiza el hecho de que esa ordenación y esa temporalización (acusadamen-

Mentiras piadosas





Principio y fin

te musical, como veremos: ¿qué otra cosa es sino eso el signo distintivo del género melodramático donde se encuadran?) están visualizadas en todos los filmes a través de la gruesa lente del observatorio óptico del hombre dolorido. E insisto en la antes insinuada pregunta sobre la naturaleza del melodrama, porque es insoslayable si se quiere intentar llegar, o al menos rozar, el núcleo de lo que, en la mirada de Ripstein y en la escritura de Garcíadiego, es una violenta inversión, desde dentro, de la lógica de la imaginación melodramática. No trato de fijar la cantera de donde proceden las historias que cuentan, que en esencia sigue siendo -como siempre ha sido en la historia del cine, desde *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*; D.W. Griffith, 1919) a *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison County*; Clint Eastwood, 1995)- la misma textura de desgarrar sentimental que caracterizó el contenido del folletín

finisecular, que es el modelo y el rasero con que la burguesía (entonces dueña de convicciones y, al no sentir quebrada su conciencia por la corrosión del siglo XX, en alza) usó como literatura ejemplarizadora y balsámica, como arma para la domesticación de los pobladores de sus zonas míseras de dominio: la burguesía proletarizada, los asalariados rurales o urbanos y los despojos de los hombres subhumanos sin tajo, a caballo de los dos siglos.

La busca de las raíces del viejo dramón o folletín (que fue concebido como capítulo por entregas o aventura de desventurados goteada en episodios de cuerda) nos lleva, por la fuerza de las cosas, a indagar en la etimología, que aquí se hace radiografía, de esa derivación genérica, adocenada y humilde, del megalómano drama romántico. Melodrama es lo que la palabra literalmente dice, "melo" y "drama", es decir: música y tea-

tro; y esto hace obviamente referencia a las pautas argumentales de los libretos operísticos que abastecían la sensibilidad, degradada en sensiblería, del romanticismo decimonónico terminal, que al nacer el cine encontró (como ocurrió con el *western*) en este nuevo medio de expresión un vehículo de prolongación efficacísimo, que más tarde, al inundar las pantallas con un diluvio de lágrimas, fundió sin esfuerzo, casi sin proponérselo, musicalidad y teatralidad, lo que segregó un género cinematográfico con capacidad de arrastre sentimental, cuya perennidad se fraguó inmediatamente y ahí sigue, no sólo intacta sino ensanchada y ennoblecida por estas admirables películas mexicanas y por otras procedentes de otras mentalidades y latitudes.

A la luz de ese su despiezamiento etimológico, estos penúltimos escalones del actual tramo del cine de Ripstein adquieren el sello di-

ferenciador del melodrama noble. En otros términos, se trata de narraciones fílmicas compuestas en partitura: música visual, que no procede de los guiños de algunas incrustaciones en las bandas sonoras de acordes de *Rigoletto*, *Aida*, *Madame Butterfly*, *Elixir de amor* y otros fondos sonoros operísticos, sino de algo de más calado, un rasgo de fondo de la composición de la secuencia cinematográfica en cuanto tal. Introduzco de nuevo este asunto en otra correlación verbal: la conversión del "tiempo" en *tempo* y, en concreto, en una combinación de *tempos* en *adagio* y en *rondó*, es decir: los dos movimientos de la fluencia de una imagen que se aprietan en la idea (admirablemente expuesta por Douglas Sirk a Antonio Drove, en su célebre conversación de 1977) de "lentitud circular". Dice Ripstein: "*La idea que prevalece (en estos filmes) es la de circularidad y lo que estamos tratando de filmar es el tiempo*". Tiempo y circularidad, es decir: plano, secuencia y plano secuencial encarrilados en el cauce curvo del *rondó*, que es la circularidad misma hecha música y, si añadimos a esta connotación la de la cadencia morosa de esa circularidad secuencial (es decir: el pausado alargamiento del *adagio*), se cierra sobre sí mismo el rastreo en este calado melodramático en lo hondo. El melodrama cinematográfico ideado por Ripstein y Garcíadiego no detiene su entramado en la urdimbre de la sentimentalidad y formalmente no se repliega sobre sí mismo, sino que va más allá de las convenciones genéricas de donde procede y rompe desde dentro el lento tiempo circular que lo encierra, para saltar fuera de él a indagar en sus alrededores dónde y cómo construir accesos a un estadio superior del poema: la ceremonia dramática inmemorial que llamamos tragedia.

En estos filmes hay conciencia del fin en el propio comienzo de

cada relato, y eso es ya un acorde de estirpe trágica. Oí decir a Paz Alicia Garcíadiego: "*Toda la construcción del guión de La reina de la noche está pensada en función de la escena final, la del suicidio de Patricia Reyes Spíndola, que fue preconcebida de golpe, mientras mirábamos un retrato de la madre del personaje, antes de que la historia estuviera hecha*". Esta observación, dicha aparentemente de pasada, es en realidad expresión de la conciencia de la escritora de la intromisión en el relato de la idea (vertebral en la tragedia) de destino: un recorrido a través de sucesos que forzosamente conducen a un final de pie forzado, ya actuante desde el comienzo. Identificación, fusión entre "fin" y "principio", entre desenlace y desencadenamiento. Pero hay más: si la espina dorsal de la composición trágica se ordena en razón de esa lógica de un pie forzado final condicionante del propio comienzo, esta lógica imaginaria exige, en toda genuina tragedia, un fondo, un "qué", y una forma, un "cómo", rígidos y por completo inesquivables. Ese "qué" es la transgresión y ese "cómo" es la representación de ésta a lo largo de un recorrido litúrgico. Y ambas condiciones (vulneración de un tabú y visualización ritual de esa transgresión para que, contemplándola, nos deshagamos de su amenaza) son asumidas en los rincones más dolorosos, que son los más confortadores y libres, de esta, arriesgada hasta lo temerario, serie de filmes, lo que redondea (nueva imagen de circularidad) la radicalidad (nueva llamada a la luz etimológica: estamos en el territorio de raíces) de su poesía.

Es *La mujer del puerto* la película que con más maña alquímica logra desviar el entronque, común con sus hermanas, en el melodrama hacia la tragedia. Y es la que con menos afectación y más agilidad consume esta mutación, pues no hay en ella ni el más mínimo

golpe de efecto, ni su brusquedad incurre en el puñetazo del exceso de patetismo gestual, sino que disfraza al relato de otro y lo hace entrar en el edificio moral y estético común por una discreta y silenciosa puerta trasera, buscando allí una ruta que dé ocasión al poeta para abrir los tragaluces de sus estancias nobles. Es este periplo estilístico una especie de rodeo brusco, un rodeo que (nueva paradoja de la circularidad) es en realidad un atajo. Entramos en la mugre de los estercoleros humanos de nuestro tiempo y la imagen conductora nos mueve en ellos sin escatimar a nuestras poltronas ni una brizna de verdad o una salpicadura de cólera solidaria, pero este movimiento se lleva a cabo con tan extraordinaria elegancia que, en el borde de lo invisible, trata una materia humana en podredumbre con la ternura y la caricia que merece un delicado viejo bordado de hilachas de seda. Por ello, por esta capacidad de Ripstein para ir sin caridad alguna, pero tierna y brutalmente, al grano sin abandonar nunca el sentido de lo indirecto, es difícilísimo discernir (a ojo, sin un trapeo de lupa o, en este territorio, de moviola) en qué punto del trenzado de sedas y espartos acaba un color y comienza otro, arranca una pulsión y se consume otra, o la misma evolucionada. "*¿Qué nos pasó? ¿Por qué se jodió todo esto?*", dice un personaje, creo que de *Mentiras piadosas*. Una tosca buena pregunta. Las ondulaciones y vaivenes de la representación exacerbada de la sentimentalidad se enderezan en el cargado subsuelo de *La mujer del puerto* en busca de la rectitud litúrgica de la tragedia y llegan a ella con sorprendente finura de trazo, si se tiene en cuenta la delicadeza del dibujo que bordan con seda sobre un bastidor de grueso esparto. ¿Por qué, dónde "se jode" todo eso que ocurre en tan desquiciada y hermosa obra?

Hay efectivamente en *La mujer*



La mujer del puerto

del puerto, como en todos sus filmes hermanos, un punto en que todo aquello que ocurre en él se quiebra; un punto en que la armonía (como la cuerda de la guitarra que desgarró la escena cumbre de *El jardín de los cerezos* de Chejov y al partirse parte en dos el tiempo escénico) se rompe. Imposible saber cuándo y dónde esta rotura ocurre. Ripstein y Garciadiego probablemente también lo ignoran, y su ignorancia es (nueva paradoja circular) una forma aguda de conocimiento de lo que tienen entre manos. Pero pese al pudor con que Ripstein la guía en los recovecos del hermoso tragedión, se tiene la impresión de que la ávida e inquieta mirada de la lente se asusta a veces de lo que captura y se aleja y nos aleja de ello. El "crac" de la cuerda tensa de la guitarra de Chejov, es decir, el desgarrar de la mutación trágica, se produce ("se jode") en un punto incapturable del despliegue del rito; y las mutaciones derivadas de esta fractura, sus esquivas, alcanzan un grado superior de exis-

tencia, de manera que paso a paso la presión de la agobiante desventura representada se hace expansión liberadora hacia la alegría. La angostura (ese sórdido, húmedo y sofocante ámbito interior que, como en las pesadillas, llueve del techo, y esto hace verosímil todo cuanto allí de imposible ocurra) por la que el episodio de desencadenamiento (la pasión desatada entre los hermanos Perla y "El Marro", explorada en cara y cruz de una única secuencia, conjugada en dos puntos de vista, revés y derecho, de un mismo tiempo filmico desdoblado en dos relojes cordiales con distinto tiempo de palpación) avanza hacia la zona de desenlace en un recorrido inexorable, cuyo transcurso es cada vez más plácido y nunca incurre en el paroxismo contenido del final de *La reina de la noche* ni en la desatada crispación que cierra **Principio y fin**. Visualizada la transgresión, más allá del encuentro incestuoso de los hermanos, es la madre de ambos, Patricia Reyes Spíndola, quien toma

el relevo en la escalada litúrgica y es por el poderío de esta mujer (que es, tras el de sus hijos, el envolvente tercer punto de vista del relato) por donde la angostura inicial se va dilatando y hace entrar la secuencia en tiempo de consumación y desenlace sin exacerbar el aparato gestual de los actores oficiantes, sino atemperando con un desesperado *happy end* la volcánica infelicidad que lo precede. Hay majestad en este domeñamiento de un choque tan indómito, que permite representar la vulneración del tabú convirtiendo la transgresión en preludio de una fuga serena hacia el equilibrio.

Esta película, moralmente ejemplar y de alta precisión como composición, es a causa de su evolucionado estilo, de su economía y su concisión, un gran instante del cine moderno. Esta modernidad proviene en parte de algunas raíces remotas, pero impercederas, que podemos rastrear en ella, pues además de su co-

nexión argumental con el primer y primordial conflicto trágico incestuoso, que es el que esconde el mito del Génesis; encontramos también en **La mujer del puerto** reminiscencias (probablemente involuntarias, pero no azarosas) de lo que Albert Camus considera el punto más elevado, una de esas líneas fronterizas que una vez atravesadas no dejan abiertos caminos de retorno, de la tragedia barroca cristiana, el alcanzado por Calderón de la Barca en la formidable, terrible perfección de *El signo de la cruz*. A la manera de Luis Buñuel, aunque con más explicitud que la que entraba en las irónicas cábalas de su maestro, Arturo Ripstein construye (¡es una impagable herencia irónica de Buñuel la blasfema escena, como casi todas bañada en lóbregos orvallos bajo techumbre, del interior de la iglesia!) una sutil, por chocante y subterránea, misa negra, pues desde el tumultuoso *introito* del film a la calma chicha del silencioso *"ite misa est"* que lo cierra (punto en el que Dios Madre ya ha aplacado y finalmente gobierna las riendas de su trinidad íntima) hay un ejercicio formal mayor de cine adulto, desplegado en matemático vuelo imaginario a través de una concatenación insuperable de planos secuenciales; de buceos parsimoniosos (pero de pronto inquietos y acelerados) de la cámara en rincónadas de la escena; de rectificaciones del encuadre con movimientos parciales dentro de un movimiento envolvente; de igualamientos de la duración mediante fundidos en negro cadenciosos y persistentes, que no proporcionan al espectador la cómoda sensación de flotación y ubicuidad que le facilitan los juegos entre plano y contraplano, sino que, por el contrario, le amarran a la butaca. Fundido con su asiento observatorio, el espectador es, en la encerrona de **La mujer del puerto**, no sólo libre, sino coautor libérrimo de lo que ve en la pantalla, pues desanuda con esa su libertad

las ataduras de los tres puntos de vista que delimitan la geometría del suceso. Esto convierte al espectador en un cuarto punto de vista que cuadrangula (de nuevo la idea de circularidad, de cuadratura del círculo) la trinidad trazada por la imagen y abre la mazmorra del "dentro de campo" a territorios exteriores, ese refinado "fuera de campo" que algunas rarísimas películas logran expandir en el corazón de sus contempladores, convertidos en pantallas secretas de lo que contemplan.

A la manera de las misas, blancas o negras, donde el sujeto, el hechicero o sacerdote, es siempre el creyente, hay en los sonidos del cine de Ripstein crudas letanías, salvajes gorgoritis eclesiales: *"Cuando al hombre se le queda el fluido dentro, la hembra se le mete al hombre en la cabeza. Es ley de vida: semen retentum, venenum est"*. Un latinajo de hombre gordo, sudado y encerrado en un templo portuario dentro del que llueven goterones y orvallos un oscuro nubarrón agobiante y sin respiraderos, que la mujer repudia asqueada en su busca de *"un lugarcito con ventilación, que no guarde la pestilencia del macho"*. En esta misa negra, la transgresión es comunión. Grita la hermana hembra a su pestilente macho hermano: *"Quiero tu carne porque es mi carne. A los otros hombres no me gusta tenerlos adentro. Tócame, Marro, tócame, soy tu carne"*. Y es sacrificio, consagración: *"No es nuestra la culpa, Marro, es de Dios. Mata a madre, Marro, mátala por mí"*. En este ámbito portuario deicida, el pestilente macho no es dueño de las riendas del *"perro destino"*. Éste sólo admite gobierno de mujer consumada y no acepta otro mandato que el de la hembra Dios Madre, la mujer del puerto, que *"parió dos bestias"* y tomó alas y remontó el vuelo llevada por el aliento de su inmensa comadre "La Caponera" de **El imperio de la fortuna**, cuando se explica a sí

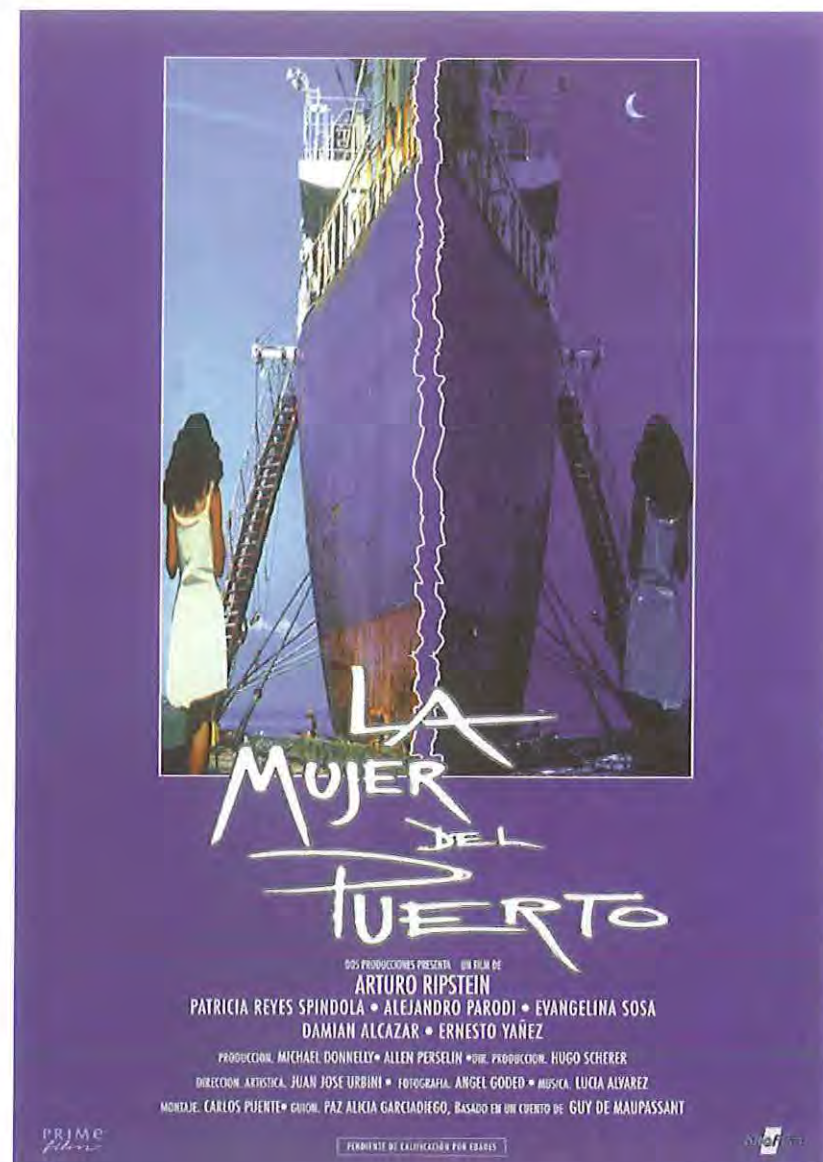
misma con esta patada de libertad en la entrepierna del macho pestilente que quiere sujetarla atada a la pata del perro destino: *"Me voy de la casa porque tiene paredes"*. Y la libertad, universo sin paredes, inunda la encerrona del tiro sacrilego.

En recorrido poético inverso a los de **Principio y fin** y **La reina de la noche**, Ripstein mueve la pantalla de **La mujer del puerto** del paroxismo a la placidez y, no obstante, este abandono progresivo de la crispación sigue observando (como en aquellos dos grandes filmes, más ortodoxos que éste en su aplicación de las leyes de la convención genérica) el mandato musical del *crescendo*, la elevación incesante, el ir de menos a más. Y resurge sin ser convocado el umbral del enigma trágico: ¿Cómo, por qué recovecos de la mirada, el poeta logra elevar un acorde que no obstante está situado en lo más alto, en lo inelevable? Este enigma (que ha inquietado a la imaginación fabuladora desde el tiempo donde la conjetura sitúa el nacimiento de los ritos trágicos: el exorcismo tribal o de horda) sólo acepta como respuesta otro enigma más inquietante por su mayor audacia, por su aparente imposibilidad. Es el enigma por excelencia: el milagro. Sólo en el infierno es verosímil el milagro, sólo allí es creíble su existencia. Pero si el infierno está aquí abajo y es mostrable, cosa de la que se encarga (y de ahí la verdad que hay en su mirada) Ripstein, el milagro puede ser representado y deja de ser una conjetura sobrenatural para hacerse naturaleza.

Medio siglo antes que Ripstein, la respuesta al enigma trágico con el misterio del milagro fue dicha en una pantalla por Carl Theodor Dreyer en **Ordet** o **La palabra** (1965), una de las obras cumbres del cine, de la que esta humilde película mexicana es una sombra más cercana de lo que parece, lo

que nos invita a situarla en el ralo ramillete de tragedias alquímica-mente logradas por el cine: la aludida **Ordet** y, para entendernos, **Germania, anno zero** (Rosellini, 1947), **El intendente Sansho** (*Sansho Dayu*; Mizoguchi, 1954), **The Ox-Bow Incident** (Wellman, 1943), **Winchester 73** (*Winchester 73*; Mann, 1950), **Centauros del desierto** (*The Searchers*, 1956) y **La ruta del tabaco** (*Tobacco Road*, 1941) -Ford-, **Sólo los ángeles tienen alas** (*Only Angels Have Wings*; Hawks, 1939), **Mouchette** (*Mouchette*; Bresson, 1967), **La regla del juego** (*La Règle du jeu*; Renoir, 1939), **Los olvidados** (Buñuel, 1950), **El imperio de los sentidos** (*Ai no corrida*; Oshima, 1976), **El apartamento** (*The apartment*; Wilder, 1960) y no muchas más películas que se ajustan a las severas condiciones que las leyes de la armonía imponen a una representación con ambición trágica para que llegue a ser una verdadera tragedia. Se trata de filmes milagro, pues, como **La mujer del puerto**; convierten (y de ahí mi alusión a algo alquímico que hay en la composición de su subsuelo: ese punto inaveriguable donde todo "se jode" y a partir de él todo se ennoblece sin embargo) el barro en oro, es decir: el padecimiento en disfrute. O, si se quiere, el misterio de la fuente de vigor que segrega la conciencia de la fragilidad, ese indescifrable movimiento del espíritu que transforma la representación de las catástrofes en nidos de equilibrio. El milagro, en suma.

Aunque todas y cada una juegan con la circularidad de la forma (o encerrona) trágica, el conjunto de estas películas deja ver, en su trayectoria de tramo filmográfico, arritmias, altibajos e incluso, pese a la seguridad de trazo de los guiones y la extraordinaria precisión de la encarnación y la filmación, deja escapar algunos indicios de balbuceo: no es humanamente posible caminar con tirali-



neas sobre un suelo y un subsuelo tan abruptos como los que Arturo Ripstein surca y taladra. ¿Peligra la continuidad de estas notables obras por el hecho de que bordean temerariamente lo suicida y por la posibilidad de que su condición ritual y, por tanto, obligatoriamente repetitiva, se torne reiterativa y en su prolongación asome la caída de la voluntad de estilo en simple gana de distinción? Con otras palabras: ¿Cabe que la tensión extrema, en el borde de lo insoportable, a que el cineasta conduce la mirada, haga decaer la forma en fórmula, y que ésta se aplique desde fuera a la interioridad de lo formalizado? Y concéntricamente: ¿Amenaza a Ripstein, tras el esplendor de las puntas altas de sus arritmias, el peligro de deterioro de la forma en manera, el manierismo?

Hay en esta serie de películas muchos signos de energía contenida o no enteramente liberada; imágenes inconclusas que buscan conclusión; muñones de situaciones en los que no ha crecido aún la garra que los remate; situaciones y personajes en esbozo que todavía no han dado un salto en busca de fijación en un lienzo. Ripstein y Garciadiego dejan todavía sin pisar, en esta su forja de concavidades de la existencia, tierra y materia virgen, no explorada. Dentro de imágenes y de evidencias de sus películas se oye la resonancia de oquedades todavía no taladradas por su mirada, apenas rozadas por ella. Y así se abre paso a una nueva y última paradoja circular: hay suficientes indicios de que este su mundo, cerrado como está sobre sí mismo, sigue sin embargo todavía abierto.