

Arturo Ripstein, un cine entre tragedia griega y naturalismo*

Antonio Aguilera Vita**
[aaguilera37@gmail.com]
Universidad de Granada
Granada, España.

Resumen

El cine de Ripstein se construye sobre algunas constantes reconocibles que lo hace particular. Es preciso "leerlo" como un texto que nos habla de un mundo injusto y despiadado, de las relaciones de poder, de la familia, del dinero, de las pasiones, de lo racional y de lo irracional del ser humano. En definitiva, que nos habla de la vida y la muerte, de la lucha de las pulsiones como voluntad de poder, que se manifiestan como verdad a través de la obra de arte. Este estudio trata sobre la forma en que el autor utiliza la inversión de las reglas del melodrama y elementos de la tragedia griega clásica para abordar dichos temas en el México actual.

Palabras clave: Arturo Ripstein, cine mexicano, relaciones de poder, tragedia, melodrama.

Abstract

Arturo Ripstein, a cinema between Greek tragedy and naturalism

Ripstein's cinema is built on some recognizable constants that makes its particular world. It is necessary to "read" it, as a text that speaks of an unjust and ruthless world, of power relations, family, money, passions, rational and irrational human being. In short, it tells us about life and death, that is, the struggle of the drives as a will power, which are manifested as truth through the work of art. This study deals with the way in which the Mexican author uses the inversion of the rules of melodrama and elements of the classical Greek tragedy to address these issues in present-day Mexico.

Keywords: Arturo Ripstein, Mexican cinema, Power relations, tragedy, melodrama.

* El presente estudio es una revisión, actualización y puesta al día de la conferencia escrita en 2013, con motivo de las I Jornadas sobre Mundo Iberoamericano y Cine, organizadas por las Universidades de París-Sud y Sorbonne. Ha sido publicada originalmente con el título *Una vuelta de tuerca al melodrama mexicano: el cine de Arturo Ripstein, entre la tragedia y el naturalismo*, en Macarro, J./Gutiérrez, J., *Le monde ibéroaméricain et le cinema*, Paris-Sud/Pathéon Sorbonne, París, 2016.

** Doctorando de la en UNED. Miembro del Grupo de investigación de la Junta de Andalucía. Autor de dos novelas, *El brillo de la máscara* (Intramar, 2009) y *Amores lejanos e imposibles* (Intramar, 2011) y una pieza teatral, *No me fastidies, Electra* (Intramar, 2009), así como las traducciones del griego moderno de *Argos o vuelo de aeróstato* de Andreas Embirikos (Universidad de La Laguna, 2002) y *La cena de Iacovos Cambanelis* (Universidad de La Laguna, 2004). Igualmente es realizador de algunos cortos de ficción, documentales y películas experimentales, como *Timonextractum* (2015), seleccionadas en Fan Boy Film Festival de Los Ángeles.

Introducción

El cine de Arturo Ripstein nos muestra, sin lugar a dudas, un mundo propio, personal. El director tiene en su haber una extensa filmografía, una de las más originales que existe hoy en día en el panorama del cine hispanoamericano. Sobre él suele decirse que lleva a sus extremos el género del melodrama mexicano, que bebe de sus fuentes, que lo ha estilizado, pero que, ante todo, es su heredero natural. Nada más lejos de la realidad. Cuando nos acercamos con cierto cuidado a sus películas, desde las que dirigió y creó en solitario o, incluso con escritores de tanto renombre como Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez, hasta lo mejor de su filmografía, que tiene como guionista a su mujer Alicia Paz GarcíaDiego, nos damos cuenta de que sus principios son otros. Con GarcíaDiego realiza las que bien pueden considerarse sus obras maestras, *Principio y fin* (1993), *Profundo carmesí* (1996) y *Así es la vida* (2000). No quedan atrás, sin embargo, las otras dos películas de la que dio en llamar “la trilogía de suicidio” (junto con *Principio y fin*, *La mujer del puerto*, 1991, y *La reina de la noche*, 1994), y algunas otras joyas sueltas (*Mentiras piadosas*, 1988, o *La perdición de los hombres*, 2000, o incluso las últimas, *Las razones del corazón*, 2011, y *La calle de la amargura*, 2015, cada una por algún motivo particular).

Su cine se construye sobre algunas constantes reconocibles que lo hace particular. Es preciso “leerlo” como un texto, un texto que nos habla de un mundo injusto y despiadado, de las relaciones de poder, de la familia, del dinero, de las pasiones, de lo racional y de lo irracional del ser humano. En definitiva, que nos habla de la vida y la muerte, es decir, de la lucha de las pulsiones como voluntad de poder, que se manifiestan como verdad a través de la obra de arte, como nos ha dicho la filosofía contemporánea desde Nietzsche.

Pero sobre todo, frente a lo que la crítica ha escrito usualmente sobre él, el cine de Ripstein no responde a las reglas del melodrama como género sino es para tergiversarlas, para extorsionarlas y forzarlas de tal manera que lo reconvierte, a través de un naturalismo, que se desprende del uso de los elementos de la imagen, en una tragedia griega sui generis, pues, como hijo de su tiempo, de los tiempos de pensamiento postmoderno que vivimos, propone a la vez un juego meta-cinematográfico que nos distancia de las historias contadas. Ripstein no juzga a sus personajes, los desnuda, y lo hace de tal manera, que el espectador se ve incapaz de identificarse con ellos. Por el contrario, se siente tocado, herido en su intimidad, en sus propias pasiones, frustraciones, pulsiones o inseguridades, incómodo, fuera de lugar, dando la impresión las más de las veces de no tener muy claro qué es lo que se ha visto, pero con la conciencia absolutamente removida. Para ello, conscientemente o no, hace uso de una forma de la imagen a medio camino entre una imagen-afección, que desnuda los entresijos del idealismo del primer plano, y la imagen-acción, que es capaz de construir, actualizando dicho idealismo virtual en medios y comportamientos concretos, el desarrollo de una historia según los cánones del cine clásico.

Si seguimos la terminología del filósofo Gilles Deleuze¹, el cine de Ripstein, como el de su confesado maestro Luis Buñuel, está impregnado de imagen-pulsión, que sin ser ya la imagen-afección, que despliega en el plano el par espacios cualesquiera/afectos, a partir de la intensividad expresiva de los primeros planos, no es tampoco imagen-acción, que actualizaría dicho par en otro realista que muestra los medios determinados en los que la imagen se produce junto a los comportamientos que dichos medios provocan. En la imagen-pulsión, como veremos, nos encontramos de golpe con un par mucho más radical: los mundos son originarios y se despliegan y entrecruzan, se dejan vislumbrar, entre medios determinados que parecen

¹ Hemos adoptado dichos conceptos para analizar diversas secuencias de las películas de Ripstein en el apartado que cierra este estudio. Están adaptados fundamentalmente del capítulo 8 de: Deleuze Gilles, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1984, 179-201.

componer una imagen realista, y a la vez, los comportamientos que esos medios provocan están preñados de pulsiones, que afloran una y otra vez a lo largo de los films, en forma de fetiches, deseos incontrolados o pasiones desatadas.

Las reglas del melodrama y el melodrama pervertido.

Comenzaremos marcando algunas de las normas que caracterizan el melodrama como género y que podemos ejemplificar en la primera versión mexicana de *La mujer del puerto*, basada en el relato *Le port de Guy* de Maupassant². Recoge alguna de las reglas no escritas del melodrama burgués. Como bien dice Peter Brooks, “el melodrama surge tras la abismación de valores tradicionales que produjo la revolución francesa y para reestablecer una verdad y una ética que ahora deben ser profundamente democráticas. Su finalidad estriba en reconducir otros géneros no demasiado claros como la tragedia o la sátira a una forma más sencilla, más exagerada y más repetitiva en la que sus verdades y su moral de mínimos sean comprensibles por todo el mundo”³.

Así, éste nace, transformando y delimitando las reglas del drama barroco como una respuesta de la burguesía triunfante en las diferentes y variopintas revoluciones burguesas imponiéndose, como una extensión de la literatura, al mayor número de público posible, bajo las incipientes normas del mercado editorial, con el fin de acercar la exposición de los grandes temas de la tragedia universal al pueblo llano con una finalidad fundamentalmente educativa y aleccionadora. Con ello, adquiere los recursos que marcarán el género desde entonces, tanto en la novela como en los dramas y que heredan, primero el cine, más adelante la televisión, y que tan pingüe tradición ha tenido en América, tanto anglo como hispano-parlante. El fin moralista y educativo conduce por lo general a la simplificación de personajes y sus caracteres, bien definidos por sus actos, adecuados a lo que se espera de ellos. Son buenos o son malos y el desarrollo de la trama estará ligado a esos tipos predefinidos que derivarán en un premio o un castigo más allá del final de la historia.

Los espacios están bien definidos. Son medios determinados⁴ que rodean a los personajes actuantes, que, a partir de ellos, asumen unos comportamientos precisos, y que giran, con todas las variantes posibles permitidas, en primer lugar, en torno a la familia (casa familiar, de sangre o adoptiva, su ritología, desde el matrimonio a la muerte), la determinación de la seguridad y, en ocasiones, del cariño, real o fingido. El desequilibrio en la institución lo provocan personajes díscolos, “malos”, generalmente ajenos al núcleo familiar, aunque emparentados con él de alguna manera más o menos directa. Por otro lado, y frente a ella, el burdel, lugar de escarnio, de oprobio, donde escapan del lazo familiar, por un lado, las desgraciadas que se ven obligadas por las circunstancias a la prostitución, pero también elementos de la familia que buscan aventuras más o menos ilícitas. Si esta dicotomía la encontramos en un melodrama clásico como *La mujer del puerto* (1934), no significa que el burdel, como espacio marginal, no pueda ser representado de otras maneras y con otros significantes. En realidad, puede ser el casino, la calle, la cárcel, es decir, cualquier medio determinado (lugar, situación, entramado espacio-temporal bien definido) que se construye al margen del núcleo familiar y todos los espacios adyacentes que concentra a su alrededor: iglesia, empresa, institución educativa, fuerzas del orden.

² Volveremos a referirnos a esta película de 1934, considerada una de las cumbres del cine mexicano, dirigida por Arcady Boytler, con la estrella del melodrama Andrea Palma.

³ Brooks, P., *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*, Yale University Press, New Haven, 1976.

⁴ Deleuze, G., *La imagen...*, pp. 179-180.

FOTO 1

Por el mismo motivo moralizante, la trama ha de tener un esquema inviolable que no quiebra las partes de la tragedia: principio, desarrollo y fin. Los acontecimientos hilvanados al principio han de desarrollarse de tal forma que, tras un desequilibrio en la situación inicial planteada por el medio determinado, a través de una serie de acciones que dicha situación provoca, terminan cambiando la situación inicial o construyendo una nueva, que ponga a cada quien en el sitio social, moral y familiar que le corresponde. Así, una caída ha de ser remontada o, por el contrario, se produce un ascenso gratificante, gracias a la virtud y tesón, es decir, al comportamiento modélico, de los personajes. Con ello, la tragedia griega se democratiza, en tipo de personajes y en la trama, que se convierte en acción.

Al entrar el componente de la acción, es decir, al actualizarse todas las cualidades y potencias, que se encontraban virtuales mientras pertenecían al plano de los afectos, precisamente en la imagen acción, esto es, en medios determinados (que construyen una situación) y comportamientos (que esa situación genera en los actuantes), se produce una exacerbación de las pasiones y los sentimientos, justo al contrario de la contención de los personajes trágicos. Los comportamientos que se derivan del melodrama se guían por los nuevos valores burgueses, fundamentalmente el amor, obtenible de forma lícita sólo a través del matrimonio o, de lo contrario, destructor de aquellos personajes que osan vivirlo al margen de los cánones establecidos. Por eso a *La mujer del puerto* de Boytler, “no le queda otra” que el suicidio, al descubrir que su amante era su propio hermano, al que no conocía.

Esos son los elementos básicos, enriquecidos por otros secundarios que constituyen el género, como la intervención del azar, transformado en predestinación, que tiene la función innegable de provocar los acontecimientos que ponen a prueba la integridad de los héroes y que procede de la novela decimonónica. El melodrama cinematográfico recoge todos esos elementos y los plasma con un lenguaje cinematográfico propio, que tiene sus orígenes en el descubrimiento del montaje en los grandes clásicos del cine mudo, bien según la tradición americana de Griffith, bien la soviética de Eisenstein, bien el cine clásico francés o el expresionismo alemán. Interpretaciones actorales de expresividad exagerada, primeros planos redundantes, fundamento de la imagen afección⁵, o subrayado de la música, son elementos todos de larga tradición en los grandes melodramas clásicos de Sirk, Hughes o Mankiewicz, pero también, de su desarrollo más popular y fácil, la telenovela.

¿Qué hace Ripstein, heredero, junto con su mujer y guionista, Alicia Paz Garciadiego, de toda esa tradición, que en el cine mexicano ha dado grandes obras maestras del cine, pero también larguísimos novelones televisivos, llenos de repetidos tics melodramáticos y tan populares, en cualquier caso, entre el público del mundo occidental hispano hablante? Si ahora echamos una ojeada a *La mujer del puerto* (1991), la primera cronológicamente de la “trilogía del suicidio”, está basada en el mismo relato de Guy de Maupassant, pero cargada de referencias a la clásica de Boytler. Encontramos también el burdel, sólo que ahora es el refugio de la prostituta Perla, cuyo mayor sueño es llegar a regentar uno ella misma junto a su pianista, impotente, pero capaz de sostener una nota más tiempo del que tarda en eyacular en el escenario del cabaret un cliente en la boca de Perla.

El burdel aquí no es lo marginal, porque es la vida de esos personajes y ni pueden, ni quieren eludirla, como no se huye del destino que te ha tocado, enfrentado como los héroes de las tragedias griegas, pero asumiendo el descubrimiento de que, como en las grandes sagas edípicas, los amantes han resultado ser hermanos. Como una especie de homenaje esperpéntico a los héroes trágicos, encontramos así la primera diferencia con el melodrama. La segunda tiene

⁵ Deleuze, G., *La imagen...*, p. 131.

que ver con el plano: los largos planos secuencia, siempre en movimiento, impiden subrayar los sentimientos y las pasiones más allá de un acercamiento lateral en travelling, lo que aleja al espectador de la fácil identificación. Pero también estos planos largos, nos acercan a la presentación, del mundo trágico en tiempo real, que a la representación del melodrama como dramatización teatral ficticia. Es sin duda, el juego del tiempo, su presentación directa, que el uso del plano largo, a veces, la secuencia completa, como si de un episodio trágico entre dos estásimos corales, se tratara, realza. La estructura de la película se ha reconvertido en un caleidoscopio que refleja tres puntos de vista: el Marro, el hermano huido, Perla, la hermana prostituta, y la madre, antigua meretriz convertida ahora en sirvienta del burdel. No hay verdad objetiva que permita la identificación moral del espectador con los personajes que actúan. A él le deja Ripstein la terrible decisión de elegir cuál sea, si es que existe, esa verdad moral.

FOTO 2

Con este acercamiento, a través de *La mujer del puerto*, podemos interpretar ahora la inversión del melodrama clásico en Ripstein y su reconversión, a través de una propuesta estética de corte postmoderno, en verdaderos destellos de tragedia clásica griega. Nos valen algunos conceptos deleuzianos, centrándonos en las películas que comentábamos al principio.

La inversión del melodrama y el resurgir estético de la tragedia griega en el cine.

Cuando se produce una actualización en estados de cosas concretas (comportamientos, medios determinados, situaciones, componentes, en definitiva, de los acontecimientos que se desarrollan en un film) de las cualidades y potencias, aún virtuales en la imagen afectión, constituyente de los primeros planos (sean rostros u objetos), entramos en el ámbito de la imagen-acción. Entonces, el realismo de la imagen-acción se opone al idealismo de la imagen-afcción. Pero entre ambas, entre la “primeidad” del afecto, primigenio, ideal aún, y la “segundeidad” de la actualización, concreción en el acontecimiento, que en el cine clásico se manifiesta en acción, hay algo que sugiere un afecto degenerado o una acción embrionaria. Sin ser imagen-afcción, aún no es imagen-acción. La primera se despliega en el par espacios cualesquiera/afectos, la segunda, en el par medios determinados/comportamientos⁶. Pero entremedias, encontramos un par de extraños: mundos originarios/pulsiones elementales. Es un tipo de imagen, diferente, que en su pureza radical y desgarradora se manifiesta en muy pocos autores y a la que Deleuze llama imagen-pulsión.

El mundo originario no es un espacio cualquiera, pero tampoco es un medio determinado. Por su parte, la pulsión no es un afecto, ni una expresión, pero tampoco sensaciones o emociones. Notemos el lenguaje psicoanalítico derivado o “invertido”, en este tipo de

⁶ Tratemos de aclarar estos conceptos. Hallamos, en principio, dos especies de imágenes: la que corresponde a los *afectos*, esa especie de imagen abstraída de un estado de cosas y la que corresponde a la acción, categoría de lo real, cuando las cualidades-potencia devienen estados de cosas particulares. Existen fundamentalmente dos elementos: estados de cosas actuales (los objetos, las personas y sus relaciones y comportamientos) y cualidades-potencia (aquellos brillos, efectos de luz, terror, que constituyen lo expresado de los estados de cosas), que son los que preparan el acontecimiento que va a actualizarse en el estado de cosas y a modificarlo. Por su parte, *espacios cualesquiera/afectos*, remite a dichas cualidades, o mejor, a la potencialidad de las mismas, que permite la posibilidad de espacios no determinados aún y a afectos en abstracto, que sólo al actualizarse en *medios determinados/comportamientos concretos*, dan lugar al desarrollo de los tipos de imagen acción que componen el cine clásico. Aun cuando pretendemos tomar el lenguaje deleuziano aplicado al cine, no está claro en Deleuze, si no es, en realidad, el cine el que supone para él una transposición perfecta, como modelo, de su pensamiento filosófico. Puede verse Deleuze, G., *La imagen movimiento...*, 1984, pero también en *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1986.

expresiones que, lejos de pertenecer a órdenes ocultas de un inconsciente intuido, están manifiestas en la imagen cinematográfica. Este nuevo conjunto tiene una consistencia y una autonomía perfectas, hasta el punto de que “incluso hacen que la imagen-acción resulte impotente para representarlo, y la imagen afección impotente para hacerlo sentir”⁷. ¿Qué podemos encontrar en esos mundos originarios? Deleuze nos refiere posibilidades y habla de Buñuel y Stroheim. Nosotros los encontramos en Ripstein.

FOTO 3

En primer lugar, escenarios. Pueden ser absolutamente artificiales (decorados de serie B) o auténticos escenarios naturales pero desgarradores. Los asesinos de *Profundo Carmesí* recorren los desiertos del norte de México en busca de sus víctimas. La familia de *Principio y fin*, tras salir de su casa pequeño burguesa, a la muerte del padre, recalcan en un sótano oscuro, sucio, húmedo, donde los objetos se acumulan, como en el cabaret donde canta el hermano mayor, su verdadera casa tras la petición de su madre de que abandone el hogar familiar y se busque la vida. Los antros donde canta la Lucha Reyes de *La reina de la noche*, o en el que vive con su madre. O, cómo no, el burdel y los almacenes donde viven los protagonistas de *La mujer del puerto*. En su línea, el ring de lucha libre de *La calle de la amargura*. Son mundos originarios, “se los reconoce por su carácter informe: es un puro fondo, o más bien un sin-fondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos, atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos energéticos que no remiten siquiera a sujetos constituidos”⁸

FOTO 4

En segundo lugar, personajes como animales. Más bien, actos previos a toda diferenciación hombre-animal, animales humanos. Doña Ignacia, la madre de *Principio y fin*, matrona organizadora, castradora inconsciente de todo deseo, pulsión o tendencia de sus propios hijos, tras la muerte del pater familias hasta el punto de provocar la desgracia de todos ellos, hasta la del elegido para sacarlos de la pobreza, gracias a los estudios, es el gran felino. Taimado, pero alerta, cazadora implacable de “los buenos partidos”, pero también el roedor que carcome los anhelos de los que la rodean. Coral, la enfermera protagonista de *Profundo Carmesí*, tiene rasgos de babosa, pesada, escurridiza, pegajosa. Nicolás, su amante español es la gran serpiente que encanta a sus víctimas. ¿Pero no tiene rasgos de hurón, animal nocturno, oculto en sus agujeros, roedor del mundo que la rodea Doña Victoria, la madre de Lucha Reyes, a más de ser una de las moiras tejedoras de los destinos de su propia hija? ¿Qué decir de los enanos luchadores de *La calle de la amargura*, su última película hasta el momento, cuyo rostro nunca queda al descubierto tras esas máscaras animalizadas? Recuerdan a los superhéroes con máscara, siempre bajo un pulsión animal, el hombre araña o el hombre murciélago.

FOTO 5.

En tercer lugar, la pulsión. Es la energía que se apodera de pedazos en el mundo originario, e incluso, tiene inteligencia diabólica. *Profundo carmesí* está llena de ejemplos de esas pulsiones que desbordan, sin posibilidad de evitarlo, a los dos protagonistas. Coral, enfermera, trata de poner una inyección a un anciano, un anciano incapaz de hablar siquiera,

⁷ Deleuze, G., *La imagen...*, p. 180.

⁸ Deleuze, G., *La imagen...*, p. 180.

por su enfermedad, y desata una pulsión sexual irresistible a la vez que patética. Su patetismo, pasión sexual y pasión destructora a la vez, llega al paroxismo cuando abandona a sus hijos a las puertas de un orfanato, para tener la posibilidad de seguir a Nicolás, en un gesto que adopta rasgos primitivos de la Medea de Eurípides. Son, en fin, esas pulsiones, cuando se han desatado, sin posibilidad de vuelta atrás, las que conducen a ambos amantes a través de los desiertos mexicanos a una escalada de asesinatos, hasta cierto punto involuntarios, impregnados por los dados del azar.

No quedan lejos las pulsiones desatadas en forma de deseos, de autodestrucción, de incesto, en Gabrielito, el hijo estudiante de *Principio y fin*, obligado a ser, a causa de su habilidad en el estudio, el salvador de la ruina de una familia, que sacrifica voluntariamente sus vidas individuales, para la consecución de ese único fin bajo la égida de la madre. Finalmente, triunfa el impulso suicida, como en la Lucha Reyes de *La reina de la noche*, cuando ha desatado y a la vez reprimido, una y otra vez, sus pasiones y sus deseos, los permisibles y los inefables. Le quedan fragmentos de vida, que teje su madre en los bajos del viejo prostíbulo donde viven, oficio de costurera, como una moira griega que finalmente decide cortar el hilo de la vida e incitarla a quitársela.

Finalmente, leyes. El mundo originario no carece de ellas: por una parte, “la ley de Empédocles, mundo de esbozos y pedazos, cabezas sin cuello, ojos sin frente, brazos sin hombros, gestos sin forma”⁹ Por otra parte, es conjunto que lo reúne todo, no en una organización sino en una basura o ciénaga, y al fin, todas las pulsiones en una pulsión de muerte. Hemos hablado, pues, de “trilogía del suicidio”. Los personajes de *La mujer del puerto*, *Principio y fin* y *La reina de la noche* están dominados por la pulsión de muerte que los aboca al suicidio, pero transitan cada cual por su mundo originario tropezando con esos “cuerpos sin órganos” que los rodean. Perla, *La mujer del puerto* cohabita con Carmelo, el cantante del prostíbulo, impotente a causa de una enfermedad, convertido en “medio-hombre”, como le llama el dueño del mismo, cantando una y otra vez la misma canción, una canción “femenina”: “Vendo placer, /a los hombres que vienen del mar”¹⁰.

Esta es la caracterización deleuziana del naturalismo, que no se opone en absoluto al realismo, sino que acentúa sus rasgos. En literatura, es Zola. En cine, son Stroheim, Buñuel o Arturo Ripstein:

El mundo originario no existe con independencia del medio histórico y geográfico que le sirve de médium. Es el medio el que recibe un inicio, un fin y sobre todo un declive. Por eso las pulsiones están extraídas de los comportamientos reales que circulan en un medio determinado, de las pasiones, sentimientos y emociones que los hombres reales experimentan en ese medio. Y los pedazos son arrancados a los objetos efectivamente formados en el medio. Se diría que el mundo originario no aparece sino cuando uno sobrepasa, espesa y prolonga las líneas invisibles que recortan lo real y desarticulan los comportamientos y los objetos.¹¹

Los naturalistas hacen un diagnóstico de la civilización. No en vano, Nietzsche los admiraba y trataba como “médicos de la civilización”. La imagen naturalista es, por tanto, la imagen-pulsión. ¿No se adentra Ripstein, de una manera u otra, en los mundos marginales del capitalismo tardío neoliberal, para relatar sus terribles productos, las consecuencias nefastas de las nuevas sociedades de control, en el México finisecular? Además, la imagen-pulsión tiene signos: los síntomas, la presencia de las pulsiones en el mundo derivado, y los ídolos o fetiches,

⁹ Deleuze, G., *La imagen...*, p. 180.

¹⁰ La canción original aparece en la primera versión del relato de Maupassant, la película de Arcady Boytler de 1933, cantada, en un *ritornello* repetitivo por la protagonista, Rosario, interpretada por la actriz y cantante Andrea Palma.

¹¹ Deleuze, G., *La imagen...*, p. 181.

que son la representación misma de los pedazos y que llenan las imágenes del cine naturalista como las páginas de la novela naturalista.

Los síntomas no dejan de sucederse en el cine de Ripstein. Un deseo incestuoso, no siempre implícito, agarra de pronto a Doña Ignacia, en *Principio y fin*, con su hijo preferido, la pasión desatada de Perla y el Marro, los dos hermanos que no saben que lo son en *La mujer del puerto*, los abrazos de Coral a sus hijos, más allá de un amor puramente maternal, en *Profundo carmesí*. Por otro lado, la ira incontenible de Nicolás, el español, cuando se siente acosado, cuando lo descubre frente al espejo sin su peluquín, convertido en parte o pedazo de sí mismo; o el deseo de prostitución de Mireya, la hermana de Gabriel en *Principio y fin*, tanto como los deseos generados por el mismo hombre en la hija y su padre transformista de *El lugar sin límites* (1978).

Los fétiches pueblan el mundo de Ripstein como aquellos que guardaba el tío de Viridiana en el arcón de su dormitorio. La imagen que cierra *Principio y fin* es, en este aspecto, demoledora y significativa. Gabriel, el hijo estudiante, ha incitado a su hermana Mireya al suicidio para poder limpiar su nombre, mancillado por hacerse público en la facultad de derecho que ésta se dedicaba a la prostitución. Estamos en unos baños públicos. Hay hombres. Cuando Gabrielito se cerciora de que su hermana ha cumplido su palabra de quitarse la vida, agarra el zapato de tacón rojo y, sonámbulo, destrozado, deambula por el laberinto de los baños con el zapato en la mano, abrazándolo, llorando. En este caso, es el mundo originario de las pasiones más ocultas, como es el inmenso laberinto de unos baños públicos de la ciudad de México, hombres que miran hombres, deseo latente en el vapor del ambiente que empaña la imagen en un larguísimo plano. Es, sin duda, el deambular de la imagen-tiempo¹² de la que hablaba Deleuze al final de *La imagen-movimiento*: el personaje observa, descentrado, descontrolado, no reacciona. Pero el mundo no es ya el medio derivado, sino un mundo originario donde rebotan los fragmentos de su vida. En este largo plano que recorre los tres pisos de los baños buscando no sabe qué, el comportamiento está anulado, no es posible actualizarlo, las pulsiones que han rebotado en las paredes húmedas y en el aire neblinoso al ritmo del ruido de una máquina reiterativa que resuena en un ritornello infinito, como marca del eterno retorno, conducen irremediabilmente a la pulsión principal que las reúne todas, la pulsión de muerte.

Encontramos, en resumen, cuatro coordenadas a las que remite el naturalismo: mundo originario-medio derivado, pulsiones-comportamiento. Pero si hay algo más consustancial y determinante es que el tiempo hace su aparición en la imagen cinematográfica. El tiempo naturalista señalado por una maldición consustancial: “la duración es menos lo que se hace que lo que se deshace y al deshacerse se precipita”.¹³ Es lo esencial del naturalismo. Comprende el tiempo, pero sólo como destino de la pulsión y devenir de su objeto. Ese es el escalofriante final de *Principio y fin*. Pero también es el juego de pasados y presentes de *La mujer del puerto*, cuando la misma historia se repite y, a la vez, se estira hacia atrás y hacia delante, según la cuentan los tres implicados en la misma: Perla, el Marro o Tomasa, la madre de ambos. El tiempo forma un caleidoscopio o un laberinto que encierra unas dentro de otras produciendo tres versiones contradictorias de la misma.

Resumamos algunas características comunes a la imagen-pulsión: Naturaleza de las pulsiones: relativamente simples (hambre, avaricia, sexo, añadimos, incesto, pasión incontrolada, deseo). Inseparables de comportamientos perversos que ellas producen y animan (canibalísticos, necrófilos, sados, Buñuel los enriquecerá con pulsiones y perversiones propiamente espirituales. Ripstein da un giro más: Coral abraza a la niña que acaba de asesinar como imagen de su hija abandonada en *Profundo carmesí*).

¹² Concepto desarrollado poderosamente en Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*.

¹³ Deleuze, G., *La imagen...*, p. 180.

Objeto de la pulsión: arrancado al mundo originario al que pertenece y, a la vez, al objeto real del mundo derivado. Es el fetiche, siempre objeto parcial (braga, látigo, zapato, pieza cruda, la peluca de Nicolás en *Profundo Carmesí*). Además, “la imagen-pulsión es, sin duda, el único caso en que el primer plano se convierte en objeto parcial, (...) porque el objeto parcial, que es el de la pulsión, deviene excepcionalmente primer plano”.¹⁴ El único plano estático de *Principio y fin* es precisamente el último y es el objeto, el fetiche final, el zapato de tacón rojo de Mireya, en un primer plano del mismo, solo, desgarrado, fetiche absoluto, si se quiere.

Ley de la pulsión: apoderarse con astucia, pero también con violencia de todo lo que en un medio dado puede y, si puede, pasar de un medio a otro, sin tregua en la exploración y agotamiento de medios. ¿No es eso lo que hace, sin posibilidad de elegir, porque en verdad no han elegido la elección, que sería la ética auténtica, según Deleuze, Gabriel y su familia en *Principio y fin*, tanto en la primera casa familiar, como en el sótano húmedo del que toman posesión, pero incluso en el cabaret en el que canta Nicolás, el hijo mayor, o la casa de la amante de Guama en Veracruz, de la que también acaba apropiándose? ¿No escarba, araña, se apropia de cada una de las posibilidades que cada medio le ofrece Doña Ignacia, en un giro antropófago e incestuoso, a sus propios hijos tomados como medio? ¿O la reina de la noche o la pareja de *Profundo carmesí*?).

Ripstein, la mirada referente de la postmodernidad. **FOTO 6 Y 7 (CARTELES)**

Pero Arturo Ripstein ya no pertenece a la generación de los clásicos del cine, está más allá de la imagen-movimiento de la que habla Deleuze. Parte como vemos de la imagen-pulsión, haciendo suyo el naturalismo como estilo cinematográfico, un naturalismo desgarrado. De esta manera, se acerca y pasa a la imagen-tiempo, la imagen que caracteriza al cine de autor, para superarla también. Perla, en *La mujer del puerto*, al descubrir su incesto, se dirige hacia el mar, trata de lanzarse a él, superar el terror ante semejante acto, pero no sólo no muere, sino que acepta el azar, como si de su destino se tratara. Ya hemos comentado la escena final de *Principio y fin*, con el deambular en los baños públicos de su protagonista, Gabriel.

No se queda atrás el periplo, a través del México nocturno, de Lucha Reyes, de club en club, de calle en calle, de dormitorio en dormitorio, a lo largo de todo el film, en un deambular interminable, perdida, absorta, observadora, apropiándose de lo que encuentra en esas ciudades por las que pasa en su gira artística, que es, en el fondo, siempre la misma ciudad, el mundo originario por el que transita, hasta apropiarse de una niña que encuentra pidiendo junto a su madre a las puertas de una iglesia. Lucha compra, literalmente, la niña a su madre, un objeto más que le ofrece el mundo originario y del que se apropia con los brazos, apretándola, no dejándola marchar, a pesar de los ruegos o las burlas de sus compañeros de juerga. En *Las razones del corazón*, Emilia camina sonámbula por su casa sombría, por sus pasillos, por sus escaleras, incluso por el cerrado espacio interior de su salón y su dormitorio. Mira, espía, se asoma a la ventana por la que acecha, como una gata (animalización), un fragmento de mundo, sólo aquel que tiene relación con su obsesión amorosa por su amante, el músico cubano, que progresivamente la desprecia.

FOTO 8.

Vemos en todas esas secuencias, en esos films, la imagen convertida en observación de los mismos personajes que la habitan, ya no hay una acción generada por el medio determinado

¹⁴ Deleuze, G., *La imagen...*, p. 186.

en unos comportamientos. En realidad, estamos en los mundos originarios de los que hablábamos más arriba. Pero Arturo Ripstein, da un nuevo giro a la imagen-tiempo porque el cineasta tampoco pertenece a la generación del cine de autor que podemos llamar “clásico” o que, en otros lugares, llamo de vidente¹⁵ (del neorrealismo italiano al nuevo cine alemán, pasando por la nouvelle vague francesa). Arturo Ripstein es hijo de la postmodernidad, heredero eso sí, de un cine naturalista, heredero de una generación que hacía Arte del cine, pero habitante irremisiblemente de una sociedad donde la imagen se ha convertido en una referencia de sí misma. Por eso, cerramos este estudio esbozando los tres elementos en los que el cine de Ripstein ha sobrepasado la imagen-tiempo, pero al mismo tiempo deja abierta una vía estética, aún, que sepamos, no continuada, que recoge, en la mejor concepción de la postmodernidad artística y filosófica, la tradición de un cine outsider, marginal, a la vez que la de un naturalismo que desarrolla hasta sus propios límites las posibilidades de la imagen-pulsión.

1º) Lejos de repetir hasta la saciedad los tópicos del cine clásico, en esta sociedad de la imagen repetida, creadora de simulacros, más que de realidades, en una parte de su filmografía, elabora un metacine creador y no repetidor, retomando elementos de la imagen de forma irónica, lo que conduce a la revelación de los mecanismos más oscuros y terribles de la sociedad de control en la que vivimos. Tenemos dos ejemplos magníficos en su obra, a los que ya hemos aludido pero que ahora vienen al caso. El primero, como hemos visto más arriba, es *La mujer del puerto*, sutil revisión, no ya del relato de Guy de Maupassant, sino de la película citada, dirigida por Arcady Boytler, en 1933. Retoma la famosa canción de la misma, *Vendo placer y la pone en la voz de Carmelo*, el cantante impotente del burdel, que además limpia los wáteres.

El segundo ejemplo es una obra maestra del cine, *Profundo carmesí*. Recoge una historia verídica de asesinatos ocurrida en los Estados Unidos, la hace mexicana, pero la toma a través de una magnífica película independiente de Leonard Castle de 1969, *The honeymoon killers*, y la convierte, a través de los más puros elementos de la imagen-pulsión, en una tragedia, introduciendo incluso en el personaje de Coral, rasgos de Medea¹⁶. Su último film hasta el momento, sin ir más lejos, *La calle de la amargura*, vuelve a recurrir a un hecho real pero de nuevo tomado de la prensa y convirtiéndolo en un esperpento, en la mejor tradición de la literatura valleinclanesca. Como referente, en este caso, la dedica a José Luis García Sánchez (y su mujer, la cantante Rosa León), director español que ha sabido adaptar al cine fragmentos del esperpento de la vida social española desde los últimos años del franquismo hasta esperpentos del propio Valle Inclán, como *Divinas palabras* (1987).

2º) Una segunda vía es la que dedica al naturalismo puro, según los parámetros analizados. Este cine es simplemente arrollador. El ejemplo más claro es su obra cumbre, para nosotros, *Principio y fin*. La película es una adaptación a la Ciudad de México de la novela homónima que Naguib Mahfuz hace desarrollarse en El Cairo. La maestría con la que está escrita y rodada hace olvidar absolutamente ese origen. Por el contrario, la mexicanización que Ripstein opera en la historia parte de los típicos elementos del melodrama mexicano clásico para, más que subvertirlos, invertirlos¹⁷, como pretendía Nietzsche con el pensamiento occidental. La familia, según las reglas del melodrama, es desestabilizada por un elemento externo a ella, que provoca una serie de comportamientos extraños a las normas sociales, para,

¹⁵ Aguilera vita, "Representación y referencia entre los comediantes de Anguelópulos: el último cineasta moderno", en Salvador Ventura (ed.), *Cine y representación*, Université Paris-Sud, Paris, 2014, 233-248. También, "Los días de Nietzsche en Turín (J. Bressane, 2001). Las posibilidades y límites del arte cinematográfico para pensar filosóficamente", *Metakinema, Revista de Cine e Historia*, número 15, Octubre 2014, puede verse en http://www.metakinema.es/metakine/man15s3a1_Antonio_Aguilera_Vita_Nietzsche_Turin_Bressane.html.

¹⁶ Ver Aguilera Vita, A., "Las dos Medeas de Arturo Ripstein".

¹⁷ Ver el libro conjunto sobre Arturo Ripstein, AAVV, *El cine de Arturo Ripstein. La solución del bárbaro*, Ediciones de la mirada, Valencia, 1998, en cuyos artículos se esbozan algunas partes de esta idea.

una vez extirpado el mal (la muerte del ser malvado, la evidencia pública de su maldad o el exilio del entorno familiar correspondiente), volver todos los personajes sobrevivientes a ese originario núcleo familiar, perfecto medio derivado clásico.

En la cámara de Ripstein, sin embargo, la familia es precisamente la fuente de todas las desgracias. En primer lugar, la desestabilización no viene de un elemento ajeno (amante, cuñado, suegro, criado...) sino, por el contrario, del cabeza de la familia, el padre, que con su muerte, y ante su falta de previsión, ha dejado sin medios a su mujer e hijos, acostumbrados a una vida acomodada. A partir de ahí se produce un progresivo declive, al tratar la madre de arreglar el asunto, convirtiéndose en la causante del mismo. Acaba agotando todos los mundos originarios por los que pasa, su casa familiar, luego el sótano al que se trasladan, luego uno a uno a sus hijos, incitándolos a buscarse la vida en lo que sea, en la prostitución (a su única hija, Mireya), en el cabaret (a su hijo mayor, Nicolás), para ayudar a Gabriel, el hijo más listo, quien por otro lado no es capaz de asumir la responsabilidad que poco a poco se le viene encima. Gabriel, a su pesar, o no, algo que nunca juzga Ripstein como director, se convierte en un ángel exterminador de su propia familia y de sí mismo. En esta película, el burdel, al contrario que en el melodrama clásico, es el verdadero refugio de los hermanos. Los personajes son incapaces de dominar las pulsiones y la familia se va desmoronando hasta el trágico final que ya hemos avanzado.

3º) Al hilo de lo anterior, si pensamos que algo caracteriza el cine de Ripstein, es que en esa “inversión” del melodrama clásico mexicano, al desnudar sus reglas y normas, desnuda a su vez los mecanismos de poder y control que gobiernan nuestras sociedades actuales¹⁸, la macrofísica y la microfísica del poder, siempre a través de elementos que pertenecen por entero al mundo del arte. Asume las reglas de lo sublime de la tragedia griega, haciendo a su vez una inversión de la misma. Propone personajes de la calle, personajes de clase media que, por las circunstancias de la vida, están en el límite de su degradación social. En realidad, son producto de las presiones de un capitalismo neoliberal que los ahoga cada vez más, que los hace perderse en un mundo sin centros ni puntos de anclaje en el momento en que el azar les hace perder las frágiles agarraderas a las que estaban aferrados, por comodidad, por costumbre, por falta de educación.

No son los grandes personajes poderosos que tomaban vida en la tragedia, incluso en la tragedia moderna de corte shakespeareano. El mejor ejemplo de esta inversión es la adaptación del texto de la Medea de Séneca, trasladando aquellos palacios y jardines de Corinto a un patio humilde de vecinos del centro de la Ciudad de México. Se trata de *Así es la vida* (2000). Jasón, Nicolás en la película, es un don nadie, boxeador frustrado, fascinado por el dinero del dueño de la corrala, acumulado a costa de alquilar las viviendas de la misma a precios abusivos. Medea, Julia, es una curandera casada con él, que ha de soportar el divorcio cuando Nicolás la repudia y pretende casarse con la hija de la Marrana, apodo con el que se conoce al dueño de la finca. En un giro absolutamente metacinematógráfico, o más bien, podríamos decir, una metaimagen, el coro griego se convierte en un mediocre conjunto musical, que, a ritmo de bolero, el mismo bolero una y otra vez, las mismas notas musicales, las mismas marcas, eterno retorno de lo mismo, va cantando, y contando, la historia en forma de parábola o fábula moralista. Se inmiscuye en las acciones siempre a través de las pantallas de las televisiones de las casas de la corrala.

¹⁸ Tanto Gilles Deleuze como Michael Foucault, desarrollan el concepto de “sociedades de control”, originaria del segundo. Ver, por ejemplo, Foucault M, *Estrategias de poder: Obras esenciales*, volumen II, Paidós, Barcelona, 1999, o Deleuze G, *Conversaciones, Pre-textos*, Valencia, 2ª ed., 1995. Pero también, Tiqqun, *Primeros materiales para una teoría de la jovencita*, Acuarela-Antonio Machado libros, Madrid, 2012.

En un magnífico guiño final, Julia-Medea, tras quemar a su rival, por medio de artes de bruja-curandera, generando la combustión espontánea del traje de novia en la cama donde dormía, con cámaras de televisión cubriendo el suceso a la manera de tele-basura, asesina a sus hijos en lo alto de la escalera y la baja, destrozada, sonámbula, pero liberada, como una estrella de music-hall. Sale de la casa de vecinos por vez primera al exterior, la cámara la sigue hacia un “vocho”, el Wolks Wagen Sedán o “escarabajo”, que durante años fue el taxi característico de la ciudad de México, que vemos seguidamente alejarse a través de la televisión de su casa, hasta que esta se apaga. ¿Una metáfora de la imagen, del mundo de la imagen-significante/referente en la que vivimos? En cualquier caso, un ejemplo del metacine, sublimado en obra de arte que, como tal, contiene una viva dosis de Verdad.

Conclusión

Imagen-pulsión, naturalismo y metacine son los ejes que vertebran la filmografía de este genio del cine, quien no duda, en otros momentos, en recurrir a la mejor tradición esperpéntica hispanoamericana, para mostrar un mundo poblado de seres problemáticos, viviendo entre pulsiones, deseos, esperanzas, en mundos desgarrados, inhumanos, simulacros contruidos para consumo de masas, plagados de signos sin referente o con referentes desviados, contruidos con pedazos de imágenes inmediatas de un solo uso que constituyen la única realidad posible existente en el universo virtual de las televisiones de la globalización. Estos mundos, que se van forjando, construyendo y tratando de ocultar, para evitar que veamos sus engranajes, bastardos, sobre los que se edifican nuestras modernas sociedades de control, gracias a cineastas como Arturo Ripstein, son expuestos por el cine, un arte, que aún es capaz de “sacarlos de sus goznes”, en un giro nietzschiano de inversión de la cultura. En este caso, de la cultura de masas.

Bibliografía.

- A.A.V.V. *El cine de Arturo Ripstein. La solución del bárbaro*, Ediciones de la mirada, Valencia, 1998.
- Aguilera Vita, Antonio. “Las dos Medeas de Arturo Ripstein”, en *Metakinema, Revista de cine e historia*, número 9, Octubre, 2011. Ver en:
http://www.metakinema.es/metakinema9s3a1_Antonio_Aguilera_Vita_Medea_Ripstein.html.
- Brooks, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*, Yale University Press, New Haven, 1976.
- Critchley, Simon. *Tragedia y modernidad*, Madrid, Trotta, 2014.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento: Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984.
- _____ *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1986.
- _____ *Conversaciones, Pre-textos*, Valencia, 2ª ed., 1995.
- _____ *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 2005-7º ed.
- Foster David Williams. *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*, The University of Texas Press, Austin, 2002.
- Foucault, Michael. *Estrategias de poder: Obras esenciales*, volumen II, Paidós, Barcelona, 1999.
- Martínez Assad, Carlos. *La ciudad de México que el cine nos dejó*, Océano, México, 2008.
- Oñate, Teresa. *Materiales de ontología estética y hermanéutica. Los hijos de Nietzsche en la postmodernidad I*, Dyckinson, Madrid, 2010.
- Tiqun, *Primeros materiales para una teoría de la jovencita*, Acuarela-Antonio Machado libros, Madrid, 2012.

Posibles fotografías



(Foto 1)

La mujer del puerto de Boytler (1934): la representación del melodrama.



(Foto 2)

El cabaret de *La mujer del puerto*. La inversión del melodrama.



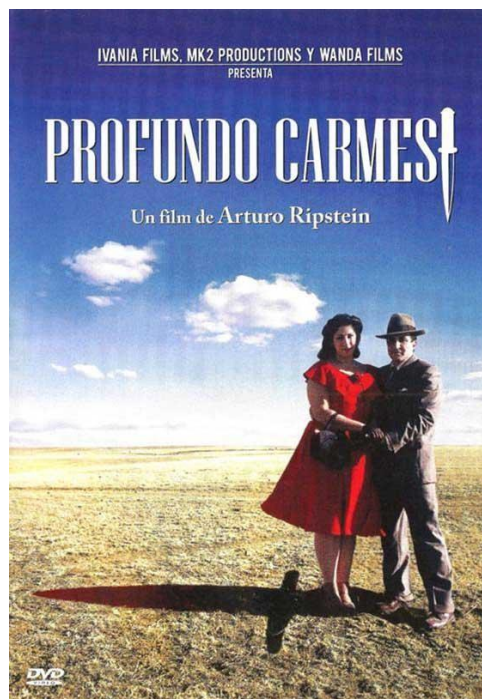
(Foto 3)
Profundo Carmesí: Coral y la pulsión de las pasiones.



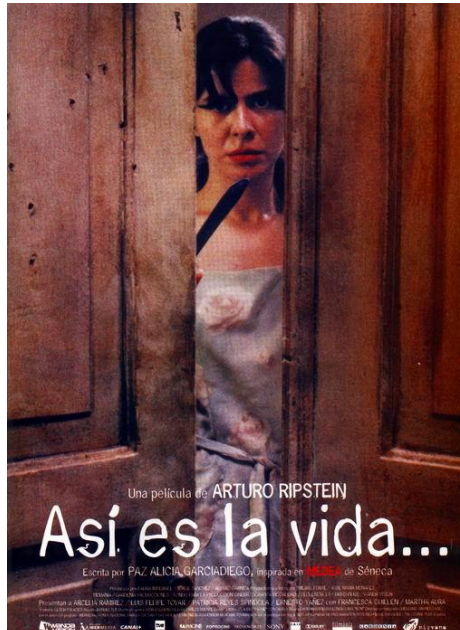
(Foto 4)
Animalizaciones y pulsiones: los luchadores de *La calle de la amargura*.



(Foto 5)
Principio y fin: mundos originarios.



(Foto 6)



(Foto 7)

Versiones de una Medea de Séneca a la mexicana.



(Foto 8)

Las razones del corazón: Emilia deambula su desesperación por el mundo cerrado de su edificio.