

Entrevista con Arturo Ripstein

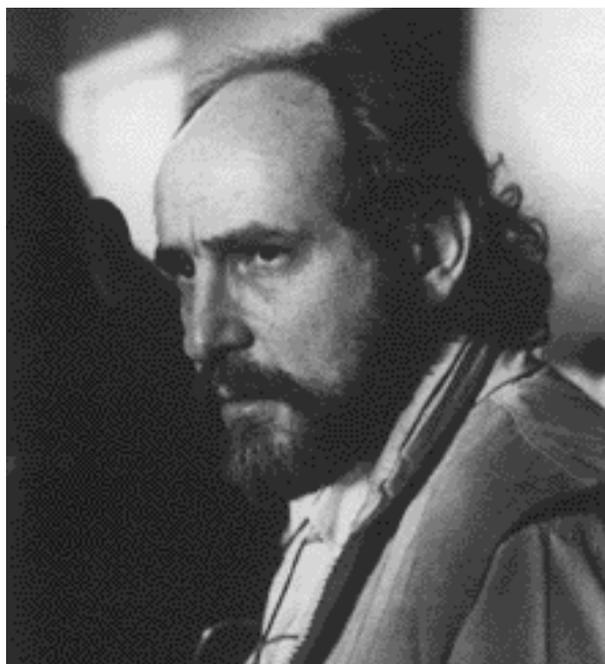
Ripstein y su carnaval de Sodoma

Martín Bustamante

Una de las frases que más se recuerda de Edgar Morin acerca del cine, una de sus profundas pasiones, fue “Los Lumière pusieron el espejo y Georges Méliès se metió al espejo”. Quizás y los legados forman parte de un subconsciente colectivo y quizá los grandes cineastas parten de la idea que el cine no es una representación más de la vida sino una creación que forma parte de ella. En el cine como en el resto de las artes se habla de los grandes, de los que crean los parateaguas y rompen las reglas, los que todos conocemos o de los que hemos escuchado, pero existen las pequeñas joyas, los pequeños milagros de los que pocos saben. En 1900 el cine es nombrado el invento científico del año, ese mismo año, el 22 de febrero en Calanda, provincia de Teruel, Aragón, España, nace Luis Buñuel, figura monumental del cine mundial y nacional desde finales de los años veinte hasta los setenta. El 13 de diciembre de 1943 nace en la Ciudad de México el que muchos consideran el heredero filmico de Buñuel, Arturo Ripstein, quien odia las comparaciones. Ahora regresa con su nuevo filme Carnaval de Sodoma. En esta entrevista Ripstein nos habla de todo un poco, es evidente su aguda concepción de la vida y del cine que va de la mano con su ácido humor negro.

¿Cómo nace la idea de llevar Carnaval de Sodoma al cine?

Esta novela era muy difícil de conseguir en México. Alfaguara y muchas otras editoriales ya publican de manera local y, eventualmente, cuando un libro se vuelve importante, un *best seller*, o es de un autor ya reconocido o lo publican en otros países. La novela me la encontré por casualidad en un visita que hice a Santo Domingo,



Arturo Ripstein

fui a una librería y pregunté por la sección de literatura dominicana, que no es muy grande, vi unas cuatro o cinco novelas entre las cuales estaba ésta. Me encantó el título, la leí, me gustó muchísimo la novela, le hablé por teléfono a Pedro Antonio Valdéz, el autor, y le dije: “Te compro los derechos de la novela, va ser mi próxima película”. Las ideas salen así, de pronto a uno se le ocurre alguna cosa que le contaron o leyó o vio en algún momento inspirado en otra película, en fin. Por eso hay que tener las antenas bien listas.



El coronel no tiene quien le escriba



La reina de la noche



Virgen de la lujuria

¿Cuál es el proceso creativo entre Paz Alicia Garcíadiego y usted al escribir un guión? ¿Es una comunión, digamos un viaje creativo muy particular? ¿Qué tanto dirige lo que ella escribe?

La forma en la que ella hace el guión es muy curiosa, a través de los años hemos ido decantando precisamente la manera en que se escribe. Originalmente ella me iba entregando páginas cuando las iba teniendo listas, pero a partir de un cierto tiempo me pareció infinitamente más razonable discutir muy detalladamente antes de que se escribiera el guión. Después ella se sienta y escribe durante un mes o un par de meses y, cuando está terminada la primera versión, me la entrega y discutimos una vez más a partir de esa versión. Escribe una o dos veces más hasta llegar a un guión definitivo. En el caso de esta novela fueron tres o cuatro veces porque era muy complicada, es una novela difícilísima, muy larga, tiene muchos personajes, entonces era necesario reducir a su mínima expresión lo que nos gustaba de la novela. Paz lo que hace es escribir muy prolijamente las descripciones, las situaciones en el guión son muy claras, es todo lo contrario a como se escribe un guión normalmente. Un guión suele ser básicamente los huesos de una película, con indicaciones muy escuetas: José Luis de treinta y ocho años conoce a Isabel de veintiuno. Isabel es una mujer muy guapa. Interior casa de Isabel, vive en una casa anticuada con tal adorno. Entra fulano y le dice tal cosa. En el caso de los guiones de Paz es larguísima la descripción. Se describe minuciosamente dónde van a pasar las cosas, a qué huele, qué están pensando los personajes, todo. Un guión de Paz es más semejante a una novela que a un guión convencional.

¿De la idea que usted tiene en mente al producto final, le llega a gustar más ya terminada la película, esta idea de buscar el famoso término anglosajón serendipity o el neologismo serendipia, esa chispa de magia que se da gracias a un accidente fortuito?

Normalmente me gusta menos, es muy frustrante hacer una película. Entre las ideas que yo tengo a la película hecha casi siempre hay abismos insondables. A partir de los años se han ido cerrando estos abismos, ya

no son tan atroces. Siempre he querido hacer una gran película y siempre me sale simplemente una película. Es decir, nunca me he enfrentado a un proyecto en mi vida que no pensara yo que no podía salir bien. Han salido horriblemente mal muchísimas, unas peores que otras. Mis películas son de malas a peores. De las ideas, las emociones, las imágenes que uno tenía al iniciar el proyecto termina siendo algo a lo que uno termina resignándose..., me resigno a ser lo que soy y a dar lo que doy. No puedo más.

Usted que llegó a convivir con Buñuel. ¿Cree que el tenía el mismo sentimiento al respecto?

No. Buñuel era mucho más serio y me imagino que tenía otro tipo de expectativa y que siempre se le daba mucho más allá de lo que él pensaba que estaba haciendo. El genio siempre da sorpresas incluso al que las perpetra. Buñuel pensaba que iba hacer una película que se medía del uno al tres y le salía de nueve. Uno piensa que se mide del uno al diez y le sale de tres.

¿Qué hay de cuando alguien se acerca a usted y le dice que su película lo movió de tal manera como no creía posible que lo pudiera hacer el cine, seguramente le ha sucedido, se la debe uno de creer o no?

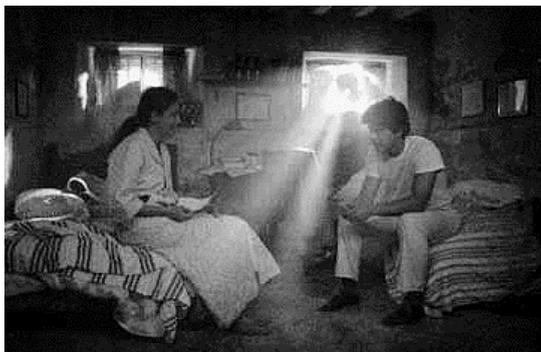
Yo me la creo siempre, pero con las películas de otros. A mí las películas que me conmueven, que me entusiasman, que me fascinan, que me dan razón de salir adelante siempre son de otros. Si únicamente hubiera películas mías el cine estaría en un estado muy lamentable.

¿Siente que su relación con Paz Alicia al escribir es un poco como la que encontró Buñuel en Jean-Claude Carrière?

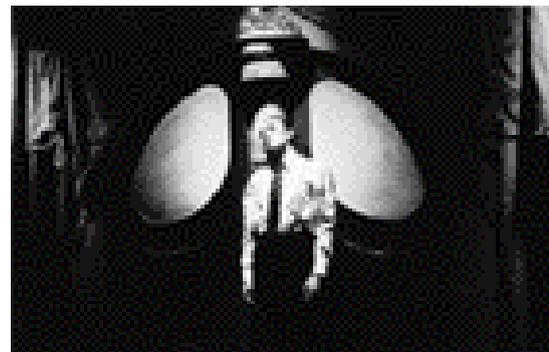
No. Buñuel vivía poco con Carrière, el proceso era semejante pero no igual. Recuerdo bien que Buñuel discutía con Carrière pero, a diferencia del proceso que llevamos Paz y yo, ellos discutían escena por escena, de tal manera que Carrière se sentaba a escribir y después de cada escena iba con Buñuel para ver si eso era lo que había pedido. Diferentes procesos para llegar al mismo resultado. Lo mismo hacía Buñuel con Julio Alejandro que fue con quien mejores películas escribió, al igual que



Virgen de la lujuria



Principio y fin



Virgen de la lujuria

con Luis Alcoriza. *Los Olvidados* y *El Ángel exterminador* son de Alcoriza, *Nazarín* y *Viridiana* son de Julio Alejandro. Buñuel dejaba que el otro escribiera, lo leía y le metía mano punto por punto. Mi proceso es más general.

¿Qué tanto ha evolucionado la relación creativa de ambos desde su primera colaboración juntos en El Imperio de la fortuna en 1986, hasta Carnaval de Sodoma?

Después de doce o trece películas y veintiuno o veintidós años ya de trabajar juntos las cosas se decantan, se precisan, ya no hay tanto que discutir, ya sabemos muy bien por donde vamos a ir. Vaya, profesionalmente tenemos más o menos la misma óptica. Yo sé qué le va gustar y ella sabe qué me va gustar a mí, que puede ser muy peligroso porque a lo que se tiende es de pronto a repetirse. Le gusta mucho el helado de vainilla, le voy a dar helado de vainilla todos los días. Es así de fácil o de difícil, hay que ir variándole al sabor, hay que ir planteándose problemas mayores. Cada película es la más imposible de hacer, de resolver, mayor cantidad de problemas, es más divertido. Los resultados no son divinos, pero el proceso lo es mucho.

¿Cuál tarea es más compleja adaptar o escribir un guión original?

Igual, exactamente igual. Según Paz es muchísimo más difícil atenerse a un guión inspirado en una obra previa, una novela, un cuento, una nota periodística, etcétera. Porque es muchísimo más constreñido. Claro, ya llegó el momento en donde concluimos que no vamos a respetar para nada la fuente. Si tenemos que hacer una adaptación de Mahfouz o de García Márquez, por citar a los dos Nobeles que he adaptado, o de Rulfo o en este caso Valdéz y escoger las ideas, las nociones, las imágenes que realmente nos conmovieron, nos gustaron, nos dieron para otras cosas y no respetar ni al espíritu de la obra, ni al autor, ni nada. Una vez que tengo una novela en mis manos lo que hago es ser rigurosa y absolutamente desleal con el autor. Me interesa la película, ni siquiera traducir a otra lengua, es hacer otra cosa a partir de. Es Degas pintando a partir de lo que ve, pues hacía lo que a él se le daba la gana. No pretendo nunca “ate-

nerme a la esencia de la obra”, como se dice con mucha frecuencia, que es un término misterioso, incomprendible. Tal vez al autor tampoco le interesa particularmente la película, porque la obra ya existe como tal. En el caso de las adaptaciones depende de qué lado de la gloria esté uno. Por ejemplo, Kubrick era más famoso que los autores que adaptaba, lo mismo sucedió con Almodóvar en *Carne Trémula*, él es más famoso que Ruth Rendell. *Carne Trémula* termina siendo mucho más Almodóvar que Rendell. Si ahorita García Márquez adapta a Kawabata para hacerla en *Memorias de mis putas tristes* Kawabata, colega premio Nobel de García Márquez con *La casa de las bellas dormidas*, es infinitamente menos famoso que García Márquez, entonces es la novela de García Márquez y no una serie de apuntes que se hizo a partir de una novela que leyó algún tiempo atrás. Yo no soy más famoso que los autores que he adaptado, en todo caso estoy a la altura de Pedro Antonio Valdéz y no más.

Tarkovsky mencionaba la importancia de acercarse al cine de una manera espiritual. ¿Ripstein cree en la espiritualidad del cine?

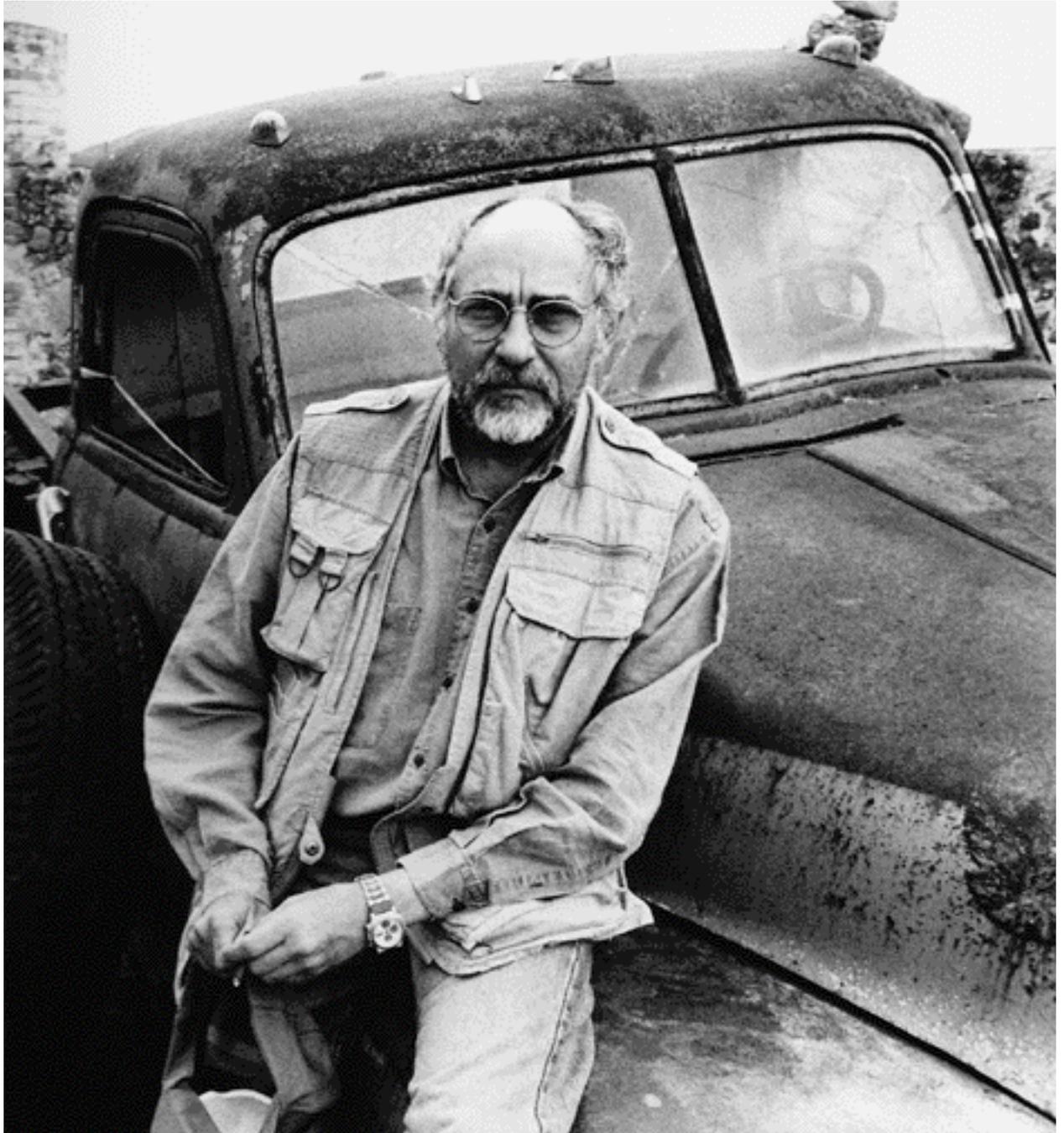
Sí, sin duda y ahí está Tarkovsky para demostrarlo, Tarkovsky por un lado y Chabrol por otro, absolutamente idénticos y mucho mejor Chabrol que Tarkovsky. Hay mucha más superstición con respecto a Tarkovsky que hizo una maravillosa película a mí parecer que es *Andréi Rubliov* y Chabrol que tiene quince maravillosas películas. Son películas que salen del alma, del corazón.

¿Usted intenta hacer sus películas de esta manera?

Por supuesto, todos tratamos hacerlas de esta manera, pero unos tenemos un corazón más explorable que otros y otros tenemos un corazón que vale madre.

¿Qué opina de las nuevas caras que han salido del cine en México, Reygadas, Escalante, estos jóvenes que se les puede criticar pero que, de alguna manera, están tratando de hacer un cine diferente al industrial?

Eso es lo que a mí me gusta, en México ya muchísimos de los jóvenes cineastas pretenden ser de Hollywood,



Arturo Ripstein

ya sea haciendo películas allá o haciendo que parezca que se hicieron allá. Del Toro y Estrada no me interesan en lo absoluto. A mí me da mucho gusto que de pronto salgan estos jóvenes, sus películas me pueden gustar o no, da lo mismo, lo importante es que existan. Porque éstos son los que van a jalar el mecate de alguna manera, éstos son los que van a ser los perpetradores de los pequeños milagros que uno ve de pronto en el cine mundial.

Sí, realmente son milagros, cada uno.

Sin duda, si el milagro se une al talento o al genio es maravilloso, si el milagro existe como tal, pues bienvenido sea.

¿Cuáles son sus sentimientos más profundos acerca del cine?

Eso no se pregunta, cuál es la frustración, la des-

peranza, el horror, la gratitud. Estoy muy agradecido por lo que me ha tocado en la vida, es decir, soy un hombre amargo. Estoy muy agradecido y soy todas las otras cosas, porque nadie está muy agradecido sin, por otro lado, tener una idea de que la vida es injusta y dispareja, no me tocó lo que me merecía, lloraré y gritaré. Este círculo lleva a todo lo demás.

¿Que consejo le daría a los jóvenes que tengan la ilusión de ser cineastas?

El mejor consejo que jamás escuché en la vida creo que estaba escrito en el escudo de Alejandro de Macedonia, decía: “Persistir sin esperanza”.

“Persistir sin esperanza”, qué bello.

Pero persistir. **U**