

VERSIONES Y SUBVERSIONES EN EL CINE DE RIPSTEIN-GARCIADIEGO

Isabel Castells
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Arturo Ripstein y Paz Alicia Garcíadiego obtienen la mayoría de las ideas para sus películas de textos literarios. En este artículo, tratamos de mostrar cómo parten de particulares adaptaciones de estos textos para crear su personal y fatalista visión del ser humano y sus conflictivas relaciones con la sociedad. Asimismo, intentamos mostrar cómo estas *versiones* se convierten en *subversiones*, no sólo porque invierten por completo la mayoría de las creencias de la cultura mexicana, sino también porque realizan esta labor de transgresión alterando hasta los extremos más audaces los modos tradicionales de realización de películas.

PALABRAS CLAVE: cine, literatura, Arturo Ripstein, Paz Alicia Garcíadiego, José Donoso, Juan Rulfo, Guy de Maupassant, Séneca, Naguib Mahfuz, versión, subversión de valores y de modos de narrar, humor.

ABSTRACT

Arturo Ripstein and Paz Alicia Garcíadiego find most of the ideas for their films in literary texts. In this paper, we try to show how they use particular adaptations of these texts in order to create their personal and fatalistic conception of the human being, and depict his/her difficult relationship to society. We also try to show how these versions become *subversions*, not only because they turn most of the beliefs of Mexican culture upside down, but also because they do so by transforming the traditional way of making films.

KEY WORDS: cinema, literature, Arturo Ripstein, Paz Alicia Garcíadiego, José Donoso, Juan Rulfo, Guy de Maupassant, Séneca, Naguib Mahfuz, version, subversion of moral codes and ways of filmmaking, humour.

Hubo un tiempo en que el cine mexicano se nutría de tibios melodramas con amores fallidos y familias rotas que, finalmente, encontraban la ansiada reconciliación y el tan reconfortante *happy end*. Hubo un tiempo, también, en el que el amor a la patria, la conciencia de las raíces de la tierra y la identificación del hombre con su entorno, social o natural, porfiriano o revolucionario, hacían que ese cine estuviera poblado de personajes *con estrella*, con un destino que, aunque aparente o

temporalmente permaneciera oculto o confuso, acababa iluminando al final de la película la vida de sus protagonistas y las esperanzas de sus espectadores. Si pensamos, por ejemplo, en algunas películas protagonizadas por Pedro Infante, encontramos, en efecto, una a veces demagógica identificación con el pueblo mexicano ingenuamente optimista: recordemos, por ejemplo, *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* o la saga de Pepe el Toro, títulos todos que nos ofrecen la imagen de un héroe popular, digno en la miseria, alegre en la familia, satisfecho con un amor a veces dificultoso pero finalmente triunfante. En *La vida no vale nada*, el mismo Pedro Infante exhibe la inicial imagen de un hombre perdido, un *tren sin pasajeros*, como él mismo corea en una beoda ranchera de las muchas que lo han hecho famoso, que vaga de pueblo en pueblo, de mujer en mujer, de oficio en oficio, hasta que, espolado por un buen amigo, garante de los valores eternos, decide regresar al origen, a la tierra y a la madre, a la familia y al trabajo, y encontrar la tan añorada identidad. Y, en fin, los ejemplos de la llamada *edad dorada* del cine mexicano podrían multiplicarse, con nombres como los de Pedro Armendáriz, el Indio Fernández, Jorge Negrete y tantos otros, todos ellos emblemas de un prototipo masculino positivo y triunfante.

Antes de detenernos en Arturo Ripstein y Paz Alicia Garcíadiego, no tenemos más que echar una ojeada al cine mexicano contemporáneo para notar que este utópico ideal, esta creencia en la patria, en la familia, en la tierra y en el propio destino han dado paso a una continuada alegoría del fracaso, del descalabro, del desnortamiento, de la duda y del vacío. Películas recientes como *Amores perros* —que narra fragmentariamente las andanzas (si así pueden llamarse) de distintos personajes *deshilachados* que en vano intentan recomponer sus erráticas existencias—, *Y tú mamá también* —corrosivo *road movie* en el que dos muchachos sin objetivos se lanzan a las carreteras polvorientas en compañía de una joven moribunda— o *La ley de Herodes* —donde el éxito político y social se consigue al precio de la destrucción de la pareja y la degradación moral e individual— nos revelan, en efecto, que muy lejos quedan los héroes de los corridos, los ídolos revolucionarios, los honorables padres de familia y los felices campesinos. Antihéroes urbanos, desolados en la mugre de una capital que no es sinónimo de progreso sino de fracaso, obcecados en la búsqueda de una exigua estabilidad económica, unos mínimos valores morales y unas entrecortadas pasiones que rara vez conducen a la serenidad afectiva, los personajes del cine mexicano contemporáneo, incluido el tan controvertido cura de *El crimen del padre Amaro*, están, como en la célebre fotografía del también mexicano Manuel Álvarez Bravo «Retrato ausente», huecos: son retazos de nada, cometas andrajosos en un paisaje sin viento.

No es, creo, arriesgado afirmar que sin la amarga impronta de Arturo Ripstein —por más que se lamenta de no ser profeta en su tierra—, esta concepción desesperanzada del cine tal vez no tendría tanta cabida entre los creadores mexicanos recientes. En cualquier caso, en las páginas que siguen me dedicaré a examinar algunos de los más célebres títulos de la cinematografía de este director, cuyas cotas de calidad se han multiplicado desde que cuenta con la impagable colaboración de la guionista Paz Alicia Garcíadiego, en la mayoría de los casos a partir de diferentes obras literarias de origen diverso que sirven a ambos creadores, el cineasta y la escri-



tora en admirable fusión, para elaborar su peculiarísima y ya inconfundible concepción del melodrama, género al que sin lugar a dudas han conseguido conceder una dignidad y un tratamiento plenamente modernos. Mi propósito es, pues, intentar demostrar cómo la disolución de los tópicos de la *edad dorada* del cine mexicano esbozados más arriba se lleva a cabo a través de una doble tarea de *versión* y *subversión*: *versión*, reescritura, de diferentes obras, desde Séneca hasta Naguib Mahfuz, pasando por Maupassant, Rulfo o José Donoso, y, a partir de ella, *subversión* de valores, de modos de narrar, de concepción de los personajes. No me dedicaré, pues, a establecer un cotejo entre el texto y la imagen (tarea ésta que en general conduce al enfrentamiento lineal, al insulso careo que señala ausencias o presencias, alteraciones u omisiones, sin ofrecer una interpretación significativa), pues en este caso nos encontramos ante el tránsito de una obra maestra a otra obra maestra, sin que sean lícitas las comparaciones. Mi propósito es, por el contrario, analizar el modo en el que el texto de origen se ajusta modélicamente a las intenciones del dúo de creadores mexicanos, incluso en los casos aparentemente más alejados de la realidad mexicana como pueden ser los de Séneca o Mahfuz. (Y digo aparentemente porque enseguida veremos cómo los valores que cuestionan y los problemas que plantean tienen la misma vigencia, señalando, así, la universalidad de unos y otros.)

En 1977, aún sin la colaboración de Garcíadiego, Arturo Ripstein realiza *El lugar sin límites*, adaptación casi lineal de la novela homónima de José Donoso. Es ésta una novela que, como bien indica Paulo Antonio Paranaguá en un lúcido libro dedicado a la filmografía de Ripstein, ilustra a la perfección «el otoño del patriarcado»¹. Situada en un ambiente doblemente claustrofóbico, el de un pueblo semiabandonado (otra demostración de la desaparición de la tierra, de los elementos populares como agentes portadores de la estabilidad) y el de un burdel casi en ruinas, la densa novela de Donoso nos habla de una peculiar familia constituida por un travesti, Manuelita, y su hija, la Japonesita, dueños ambos del mugriento local y que se enfrentan por la atracción hacia el mismo hombre, Pancho, endeble personaje cuya *hombría* está constantemente en entredicho y que acaba finalmente asesinando al objeto de su inconfesado deseo, que no es otro que la propia Manuelita.

Acierta Paranaguá al tomar prestado el título de la célebre novela de García Márquez para las páginas dedicadas a *El lugar sin límites*, porque, en efecto, todo en la novela nos anuncia a las claras la crisis total de los valores del patriarcado, lo que proporciona a Ripstein todos los elementos concordantes con su crítica visión de la sociedad y con su concepción del cine como elemento perturbador y corrosivo. Ya el propio núcleo familiar con el que nos encontramos es altamente subversivo, si consideramos que está constituido por un padre-madre travesti que consiguió engendrar a una hija tras una proposición de la Japonesa, célebre prostituta del lugar, que había hecho una apuesta con don Alejo (el corrupto magnate de turno) me-

¹ PARANAGUA, Paulo Antonio (1997): *Arturo Ripstein*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, pp. 127-138.



diante la cual si conseguía hacer que por un rato la Manuelita *se convirtiera* en Manuel, ambos lograrían la propiedad del burdel. Éste es, pues, el arranque de tan singular unidad familiar: un podrido proxeneta que ejerce el poder manejando a los miserables, una intencionada violación, con fines mercantiles, de las tendencias sexuales y la concepción de un burdel —ancestral símbolo de todo lo opuesto a la familia burguesa— como un hogar; y éste es el arranque de la mayoría de los motivos que han caracterizado desde sus inicios hasta hoy la filmografía de Ripstein. Recordemos, por ejemplo, que en *El castillo de la pureza*, de 1972, ya la *perfecta y pura* familia burguesa se convertía en una noción claustrofóbica y agobiante a través de la efectiva metáfora de una inaccesible fortaleza en la que un enloquecido patriarca encerraba a su mujer y sus hijos para que no se contaminaran del *pecaminoso* mundo exterior hasta desembocar él en la locura y ellos en la alineación total; que en *La reina de la noche* las relaciones entre madre e hija resultan infernales; que en *Principio y fin* la familia no es símbolo de unión sino de frustración y renuncia; que en *La mujer del puerto*, película muy similar a *El lugar sin límites*, los miembros de la unidad familiar, también situada, por cierto, en un burdel, son dos hermanos incestuosos, sus hijos subnormales, la abuela dominante y un fracasado cantante castrado; que en *Profundo carmesí* dos demenciales criminales acomplejados van fundamentando su unión a través de asesinatos en serie; que *Así es la vida* parte de una familia rota o, en fin, que en *La perdición de los hombres* nos encontramos ante un pobre diablo que ha creado dos familias pero que, sin embargo, vive y muere solo y miserable. Este breve repaso de los más importantes títulos de Ripstein, sobre los que volveremos enseguida, nos demuestra, en efecto, que, a lo largo de tres décadas de creación ininterrumpida, su intención primordial ha sido la de vapulear las bases de la sociedad patriarcal y de su más poderoso imán —la familia—, todo ello mediante la creación de películas sobrecogedoras, inquietantes, que van describiendo un angustioso *crescendo*, un *más difícil todavía*, en la elaboración del melodrama.

Pero regresemos todavía a *El lugar sin límites*, obra que, parafraseando de nuevo a García Márquez, se nos presenta desde el principio como la «crónica de una muerte anunciada». La película, en efecto, se inicia con el rojo del camión destartado de Pancho, que llega al pueblo a cumplir su amenaza de matar a Manuelita; continúa con los vaivenes de ésta en busca de hilo también rojo para coser un folklórico vestido con el que bailará para Pancho una tétrica *danza de la muerte* y que será su mortaja y termina con el charco de sangre en el que se ahoga en su función de símbolo de la no reconocida homosexualidad del agresor². El gran hallazgo de Ripstein en su versión fílmica de la novela, bastante literal en líneas

² Para el valor simbólico del color rojo y, en general, para una acertada visión de esta película, puede consultarse el texto de GENERELO LANASPA, Jesús (1998): «*El lugar sin límites*: México del revés», incluido en el volumen colectivo *El cine de Arturo Ripstein. La solución del bárbaro*, Ediciones de La Mirada, Valencia, pp. 99-108.

generales, consiste en la incorporación de la memorable secuencia en la que Manuelita, papel admirablemente interpretado por el genial Roberto Cobo, baila para Pancho *La leyenda del beso*, siendo el argumento del joven dormido en el bosque claro trasunto de la oculta homosexualidad del supuesto *macho*. En su grotesca danza, Manuelita, en efecto, *despierta* al homosexual, rasga la cortina de las convenciones y deja fluir libre el deseo, pero en esta sociedad, en México particularmente y en el cine de Ripstein de forma casi sistemática, la pulsión erótica (principalmente cuando es *prohibida*) va siempre unida a la muerte y es entonces cuando a Pancho, descubierto por su cuñado —otro símbolo de la familia y, en general, de la opinión exterior—, se ve obligado a aniquilar al objeto de su deseo con el inútil propósito de olvidar el deseo mismo y se produce la amarga secuencia en la que ambos patean a Manuelita hasta matarla, en un oscuro lodazal, tan al gusto de Ripstein, en que se confunden hombre y mujer, macho y travesti, deseo y tabú, amor y muerte: Pancho, su cuñado y la Manuela,

los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hircas, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa³.

Otro aspecto muy importante que acabamos de observar en *El lugar sin límites* —y notamos, de paso, cómo en esta película se fundamentan las claves del cine de Ripstein, que no harán sino quintaesenciarse a partir de su colaboración con la gran Garcíadiego— es el de la omnipresencia de la muerte y, más concretamente, la de *una muerte sin dignidad*. A años luz de una visión complaciente del ser humano, Ripstein se muestra implacable con sus personajes, auténticas balas perdidas desde el principio de la película que se agitan inútilmente para evadirse de una vida sórdida y de una muerte presentida e inexorable. Son pocas, en efecto, las películas de Ripstein en las que la sombra de *La pelona*, como gustan los mexicanos de llamar a la muerte, no está presente desde las primeras secuencias hasta hacerse implacable en un desenlace presentido por espectador y protagonistas. Hay, incluso, películas que arrancan ya con una defunción y todos los ritos —velatorio, entierro— que la rodean, como ocurre en *Principio y fin*, que parte del fallecimiento del padre y de las consecuencias que acarrea a la familia, o en *La perdición de los hombres*, construida, como veremos, a modo de un hilarante *flash-back* supuestamente destinado a explicarnos cuál fue el origen de la *perdición* del difunto. No es preciso, creo, insistir ahora en la especial relación que el pueblo mexicano mantiene con la muerte ya desde el mundo prehispánico, pues este tema está en la raíz misma de su particular cosmovisión, de modo que lo único que puede hacerse aquí es constatar cómo se hace presente en la filmografía de Ripstein-Garcíadiego.

³ DONOSO, José (1979): *El lugar sin límites*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 132-133.



Continuemos, pues, con la segunda película que quería revisar aquí: *El imperio de la fortuna*, de 1985, adaptación de *El gallo de oro*, de Juan Rulfo, y primer guión escrito por Paz Alicia Garciadiego. Como en el caso de *El lugar sin límites* —y, en general en el de los demás títulos que vamos a ver—, volvemos a encontrarnos ante una versión bastante literal del texto de origen (con la peculiaridad, además, de que en este caso dicho texto está directamente pensado para ser llevado al cine) a la que se añaden, sin embargo, importantes dosis de tremendismo, según el inconfundible estilo de la guionista, tan dada a expresar las miserias de los personajes y llevarlas al límite.

Una vez más, el protagonista, Dionisio Pinzón, es un pobre infeliz, lisiado física y moralmente, que malvive de pregonero junto a su madre anciana. Por azar se hace con un gallo —asociado, como en tantos corridos, a la virilidad—⁴ y empieza a sonreírle la suerte, que se hace inseparable suya cuando conoce a La Caponera, cantante de segunda que vaga de feria en feria y que acaba por convertirse en su talismán en los juegos de cartas. Abandona, pues, los gallos y él, su ya esposa y la hija de ambos se encierran en una casa —de nuevo, el encierro, los espacios claustrofóbicos— en la que ella actúa como pasiva portadora de la fortuna y él ejerce de tahúr a tiempo completo, todo ello en una atmósfera densa y carente de afectos que lleva a La Caponera a anegarse en alcohol hasta caer muerta. El momento más impactante de la película se produce, sin duda, en la secuencia en la que Pinzón va perdiendo una partida y, fuera de sí, va apostando todo lo que posee hasta quedarse sin nada. Se dirige entonces a su *pedra de la suerte* y, al comprender que ha muerto, la pateo reprochando «¿Por qué no me avisaste que estabas muerta, Bernarda?». La paradójica imprecación, típicamente mexicana, está presente ya en el texto de Rulfo, aunque es Garciadiego quien añade la violencia y el maltrato a la mujer ya muerta⁵. No creo arriesgado afirmar que *El imperio de la fortuna* es, tal vez, la película en la que el dúo de creadores critica con más dureza las relaciones interpersonales basadas en el dominio del hombre y la pasividad de la mujer, aparte de *Mentiras piadosas* (1988), que parte directamente de un guión de Garciadiego, donde se trata el tema de los celos enfermizos y la aniquilación de la mujer por parte del hombre.

Centrándonos, por el momento, en *El imperio de la fortuna*, vemos que ya en el texto de Rulfo, lo llamativo de la relación entre Dionisio y La Caponera es la inversión de roles, de caracteres incluso, que se produce: en un principio, él aparece caracterizado como un ser que «acabó por no servir para nada o al menos para granjearse este juicio» (p. 19), mientras ella se nos retrata como «mujer de gran temperamento», «de mucho empuje y de tamaños, que así como cantaba era buena

⁴ Pensemos, por ejemplo, en las letras de dos corridos tan famosos como el de «Juan Charrasqueado», donde el protagonista, antes de morir, exclama «estoy borracho y soy buen gallo», y el de «Gabino Garrera», de quien se dice que «murió como mueren los gallos en los tapados».

⁵ Rulfo, en efecto, tan sólo indica escuetamente que Pinzón «sacudía» a su esposa, pero no que la golpeaba, incluso sabiendo que había muerto, como vemos en la película. Véase *El gallo de oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 98-99. Citaré siempre por esta edición.

para alborotar, aunque no se dejaba manosear de nadie, pues si le buscaban era bronca y mal portada» (p. 50); ella es quien lo seduce y, en fin, quien lleva las riendas en todo momento hasta que, en uno de esos golpes de la fortuna —como muy bien indica la relevante alteración del título, frente a otras versiones que lo respetan literalmente⁶—, la relación se invierte y queda ella reducida a su condición de talismán, de pasiva portadora de la estabilidad, muy en la línea de la filosofía patriarcal mexicana, tal y como se expresa en estas palabras de Octavio Paz que parecen escritas pensando en la relación que ahora estudiamos: «como todos los ídolos [la mujer], es dueña de fuerzas magnéticas, cuya eficacia y poder crecen a medida que el foco emisor es más pasivo y secreto»⁷.

Si antes veíamos cómo en *El lugar sin límites* se cuestionaba el patriarcado otorgando sus característicos roles nada menos que a un travesti, en este caso el supuesto poder de El Pinzón es, cuando menos, paradójico, pues es hijo de una doble pasividad: la suya propia, en la medida en que sus éxitos en las cartas (poco noble manera, por otra parte, de granjear una fortuna) son resultado de la influencia de su mujer, y la de la propia Caponera, que, no en vano, ha sido *cosificada*, reducida a una inerte condición de metal precioso, pero sin vida. Por otra parte, tanto en la película como en el texto de Rulfo se produce una curiosa sustitución: la Caponera viene a ocupar el lugar de la madre, que fallece justo cuando El Pinzón encuentra el gallo que habría de dar tan notable giro a su existencia⁸. Muertas sus dos mujeres, a quienes debe su supervivencia pero por las que no ha sido capaz de hacer nada, al Pinzón sólo le queda suicidarse, algo que sólo se narra implícitamente en el texto y que Ripstein decide incorporar a su película, haciendo que el protagonista se pegue un tiro en una suerte de sótano, espacio caótico lleno de trastos, tomando una pistola de un pupitre infantil, lo que Paranaguá, en el trabajo citado, considera uno de los hallazgos de la película, en la medida en que viene a subrayar el carácter inmaduro del protagonista.

Lo cierto es que en el texto de Rulfo existe una especie de imantación —subrayada, además por la función que ha sido asignada a la Caponera— entre los personajes y entre ellos y el gallo, todo ello en uno de esos ambientes opacos y mágicos que caracterizan al autor de *Pedro Páramo*. Nada de eso interesa a Garcíadiego y Ripstein, que deciden centrarse exclusivamente en la tortuosa relación de pareja

⁶ La más conocida es la de Gavaldón, de 1964, que, aunque respeta el título, incorpora importantes alteraciones al sentido del texto. Véase PARANAGUÁ: *op. cit.*, p. 189 y ss.

⁷ PAZ, Octavio (2000): *El laberinto de la soledad*, ed. de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, p. 173. Esta obra sigue siendo, aún hoy, esencial para entender la compleja cosmovisión del pueblo mexicano y a ella habré de remitirme nuevamente en estas páginas.

⁸ El propio Rulfo lo deja bien claro en el texto: «Pero por ese tiempo murió su madre. Pareciera como si hubiera cambiado su vida por la vida del ‘ala tuerta’, como acabó llamándose el gallo dorado. Pues mientras éste iba revive y revive, la madre de Dionisio Pinzón se dobló hasta morir; enferma de miseria» (p. 27). Esta idea se refleja en la película en la terrible secuencia en la que la madre está tendida en el suelo, retorciéndose de dolor y su hijo ni la ve, tan absorto como está en la recuperación del gallo.

para realizar, una vez más, su crítica a la sociedad patriarcal y a las bases en que se sustenta. Así lo expresa, de hecho, el mismo director:

Juan Rulfo fue un maestro en la narración y en la creación de lo real maravilloso pero eso no quiere decir que haya que llevarlo al cine tal y como él escribió las cosas. Con una mirada distinta a la de Rulfo sobre la familia, me interesa mostrar un micromundo de lo que es la sociedad, de los efectos de la soledad y sus efectos sobre el amor⁹.

Seis años después, en *La mujer del puerto* (1991), Ripstein y Garciadiego vuelven a explorar las relaciones conflictivas de familia, esta vez a través del escabroso tema del incesto. Como en los ejemplos anteriores, la película arranca de un texto literario, en este caso de Maupassant, aunque ahora ya no podemos hablar de adaptación, sino de *continuación*, de tomar el argumento de la obra como un punto de partida. El relato de Maupassant, titulado «El puerto»¹⁰, en efecto, termina cuando dos hermanos se reencuentran, tras muchos años de separación, en un burdel —siempre el burdel—; ella como prostituta y él como cliente. Cuando se produce la anagnórisis, los dos personajes ya han consumado la relación erótica y el relato finaliza con los remordimientos de ambos, pero dejando el desenlace abierto. Garciadiego retoma el argumento justamente allí y elabora una originalísima historia de amor, doblemente subversiva: por la naturaleza de sus componentes y por el modo en que está narrada. La película está dividida en tres partes, que son, a su vez, tres puntos de vista sobre la misma historia: el de la madre —que no desea permitir que sus dos hijos sigan adelante con su relación *pecaminosa*— y los de cada uno de ellos —que aportan sendas visiones complementarias de un mismo *amour fou*—. Esta concepción de la diégesis no es arbitraria y va indisolublemente unida al tratamiento —mejor, al cuestionamiento— de los valores morales que en la película se analizan. En efecto, no existe en *La mujer del puerto* el menor asomo de crítica o condena; antes bien, los personajes son tratados con simpatía y respeto, convertidos en héroes de un intensísimo *culebrón*, que luchan por su ideal de felicidad y familia: un burdel en el que ella pueda ejercer su profesión de prostituta, él la suya de *chulo* y la madre la de Gran Matriarca. Es curioso notar cómo ésta es la única película que no acaba con ninguna muerte trágica; la única que cuenta con un *happy end*, eso sí, al estilo Garciadiego-Ripstein, en un mugriento *Xanadú* de luces macilentas y vapores etílicos, un sórdido burdel veracruzano en el que suenan desacompañados boleros y en el que retoza un niño subnormal, futuro hermano de otro que aguarda en el vientre de su madre, ataviada no como una entrañable embarazada sino como

⁹ «Encuentro en el sustrato del melodrama las herramientas que más me gustan para definir mis películas», entrevista con ENTRAIGÜES, Jimmy en AAVV, *El cine de Arturo Ripstein. La solución del bárbaro*, citado, p. 96.

¹⁰ El relato se publicó en *L'Écho de Paris* en 1889 y está recogido en la antología *La casa Tellier y otros cuentos eróticos*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 210-219.





una decadente prostituta dispuesta a iniciar, una vez más, su ritual nocturno. Así termina la película y el espectador, aunque no haya habido muerte ni tragedia alguna, sale de la sala igualmente conmocionado, y esto es así porque la subversión de valores y la pulverización de la noción de familia son tan rotundas que apenas reconoce las marcas formales del melodrama clásico y no sabe cómo reaccionar ante tamaña transgresión. La misma sensación, por cierto, se tiene al final de *Profundo carmesí*, protagonizada, como esbocé al principio, por dos cuasimódicos personajes, una obesa mujer y un atildado calvo, ambos acomplejados por su supuesto defecto físico y que deciden unir sus vidas con un férreo hilo de sangre, más poderoso que el que unía a los hermanos de *La mujer del puerto* porque es la sangre del crimen. En efecto, toda la película es un espeluznante *road-movie* en el que se van cometiendo sucesivos asesinatos, a cual más atroz. Sin embargo, una vez más, no hay crítica ni condena hacia los personajes y es llamativo observar cómo, ya en la secuencia final, cuando ambos son acribillados y caen moribundos en un charco de sangre, la protagonista dice estar viviendo «el día más feliz» de su vida¹¹. Así pues, la película, basada en una historia real que a su vez dio origen a una película de L. Castle titulada *Los asesinos de la luna de miel*, se aleja radicalmente del argumento de partida para convertirse, una vez más, en una *sui generis* historia de amor, un *amour fou* ligado, una vez más, a la muerte (en este caso, propia y ajena) y separado radicalmente de la noción de familia, ya que, para unirse a su amante, Coral ha tenido que abandonar a sus dos hijos en un orfanato, pues la pasión que siente es incompatible con las ataduras de la sociedad y con las imposiciones de la moral ordinaria. Es por eso por lo que se ve abocada a la continua huida y a la transgresión total hasta llegar al único desenlace posible: el de la muerte. Pero se trata —repito— de una muerte valorada positivamente, al menos desde el punto de vista de los personajes, indiscutibles héroes románticos que, al estilo de Novalis, no ven el menor inconveniente en trasladar sus amores al mundo de la ultratumba.

El siguiente título que quería revisar aquí es *Principio y fin*, considerada una de las obras maestras de Ripstein y Garciadiego. Se trata de un estremecedor melodrama, tal vez el más intenso de toda su filmografía, que descompone, una vez más, la noción de familia hasta hacerla añicos, poniendo el acento en las frustraciones, las injusticias y las renunciaciones que exige a sus integrantes. La película está basada en una novela homónima de Naguib Mahfuz, igualmente dramática, a la que Ripstein añade impresionantes dosis de violencia y patetismo a partir de significativas alteraciones en el argumento y en el tratamiento de los personajes. Si en páginas anteriores hemos visto que el *cabeza de familia* eran un travesti, un pobre diablo o un *chulo*, en esta película, tal figura, directamente, no existe. Arranca, en efecto, de la muerte del padre, que deja a una familia en la miseria y toda la responsabilidad en manos

¹¹ Las ideas que estoy desarrollando aquí están esbozadas en mi breve artículo «El cine de Ripstein: un espejo de lodo», *Cuadernos de la filмотeca canaria*, 2002, pp. 7-11, donde parto precisamente de la imagen final de *Profundo carmesí*.



de la madre, Ignacia, que desde ese momento ejerce como omnipotente demiurga que decide qué hijo va a triunfar y qué hijo va a hundirse a costa de ese triunfo. El padre es, por tanto, un personaje *in absentia* al que, nuevamente en una de esas típicas paradojas mexicanas en torno a la muerte, se le reprocha que «se le hizo fácil morir», dejando a la familia en el abandono. De los cuatro hijos de la familia, la madre elige a uno, Gabriel, como el futuro triunfador y relega a los demás a la función de mantenerlo en sus estudios y hacerse cargo de los gastos de la familia. Sin embargo, esta arbitraria elección, este deseo de jugar con la vida de sus hijos como si fueran marionetas, lleva a la madre a la ausencia total de identidad, incluso de sentimientos o de vida, y a todos los hijos a la desgracia o a la muerte. La hija, poco a poco arrastrada hacia el mundo de la prostitución, único espacio en el que pueda dar rienda suelta a algo parecido a la libertad y al afecto¹², pone en entredicho la *fama* de la familia y es obligada por su hermano Gabriel a suicidarse, en la que, sin duda, constituye, con diferencia, la más patética secuencia de toda la filmografía de Ripstein, con unos perturbadores tambores al estilo Calanda retumbando en la conciencia del hermano, que acaba él mismo, borrados ya los límites de la cordura, de las ambiciones y del éxito, cortándose las venas en la inhóspita azotea de unos baños públicos. Aunque Naguib Mahfuz, autor de títulos estremecedores como *El callejón de los milagros* —adaptado, por cierto, por Jorge Fons a la realidad mexicana, tan similar a la egipcia—, escribe una novela igualmente densa y angustiosa, en la adaptación por parte de Garcíadiego al cine se acentúa la dureza de los personajes y se llevan al extremo las consecuencias de la desgracia y del deseo de sobreponerse a ella. En la novela, la madre es más dulce, la hija es más vitalista y los hermanos no toman, como sucede en la película, el remordimiento y el pecado como sustento de sus penosas existencias. Gabriel, en efecto, el hijo elegido, tarda poco en darse cuenta de que ha de pagar un precio demasiado alto para su éxito y ahí está la célebre escena en la que, tras mirarse al espejo, intenta cortarse las venas (lo que, como vemos, actúa prolépticamente anunciando el final) en el suelo del cuarto de baño, abrazado al wc (claro símbolo de decadencia, de suciedad, de nuevo tan del gusto de nuestros artistas), hasta que su madre, una vez más, decide por él y ataja esa determinación. Esta secuencia tiene lugar bastante antes del final, lo que indica que Garcíadiego, en su versión, ha decidido ahondar, más que en las causas materiales y objetivas que llevan a la disolución de la familia, en lo que un proyecto colectivo acaba significando para el individuo y en cómo la frustración, el egoísmo y la renuncia se convierten en los pilares de una estabilidad construida sobre arenas movedizas. Sin embargo, en la novela de Mahfuz, Hasanayn (así es como se llama el personaje de Gabriel) no flaquea en ningún momento en la persecución de sus *altas* miras ni se permite la menor duda sobre la legitimidad del modo elegido por

¹² LOZANO AGUILAR, Arturo: «Principio y fin: del funeral al infierno», en *El cine de Arturo Ripstein. La solución del bárbaro*, citado, p. 71, señala cómo en esta película el burdel se convierte en el espacio de la autenticidad.

su madre para conseguirlas: muy al contrario, es un ser insensible, incluso *plano*, que sólo se hunde al final, acudiendo al suicidio como única salida no tanto para su remordimiento como para la mancha imborrable que la prostitución de la hermana y su *necesario* suicidio suponen para el nombre de su familia. Veamos sus últimas palabras, previas al suicidio y final de la novela:

Estoy acabado. Todos hemos sido víctimas de la miseria. Ninguno de nosotros hubiera debido aumentar la miseria de los demás, de sus propios hermanos. ¿Qué he hecho? La desesperación fue la que lo hizo. Pero el castigo que le impuse fue implacable. ¿Y con qué derecho? ¿Con el derecho de insurgirme por el honor de la familia? ¿Yo soy la deshonra de la familia! [...] Pues si el mundo es repugnante, más repugnante soy yo, pues mi único afán ha sido destruir a los que me rodeaban¹³.

La siguiente adaptación que voy a mencionar aquí es, tal vez, una de las más interesantes y audaces de toda la filmografía de Ripstein-Garciadiego. Se trata de *Así es la vida*¹⁴, basada nada más y nada menos que en la tragedia *Medea*, de Séneca. La idea esencial del argumento es, en líneas generales, la misma —una mujer es abandonada por su marido y, como venganza, asesina a sus hijos— y el tono es idénticamente espeluznante en el texto de Séneca y en la película. Sin embargo, una vez más, Garciadiego realiza algunas alteraciones importantes, tanto para adecuar el tema a la realidad del México actual como para adaptar el lenguaje de la tragedia a los códigos cinematográficos. *Medea*, que en el texto de Séneca es una mujer urdidora y dotada incluso de poderes mágicos que no duda en utilizar para defender a su esposo, Jasón, incluso en contra de su propia familia¹⁵, es en la película una mujer agotada por la vida, los años y un *amour fou* que no puede controlar. La trama regia de la tragedia clásica ha sido, naturalmente, adaptada a los callejones malolientes de la urbe mexicana y no son razones políticas las que llevan al marido a preferir a una nueva mujer como esposa. Es ésta una alteración importante, porque hace que el argumento se escore hacia los sentimientos de la mujer abandonada y profundice tanto en su desgarramiento afectivo como en las razones que impulsaron al marido hacia un abandono que tendrá tan espeluznantes consecuencias. En un auténtico

¹³ MAHFUZ, Naguib (1988): *Principio y fin*, Madrid, Instituto Hispanoárabe de Cultura, p. 323.

¹⁴ Antes de esta película, Ripstein estrenó *Profundo carmesí*, mencionada esporádicamente más arriba, y *El coronel no tiene quien le escriba*, impecable adaptación de la novela de García Márquez, de la que ya me he ocupado en otro lugar. («Los tiempos del coronel», en *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, núm. 7 (1999), pp. 98-99.)

¹⁵ Recordemos que fue ella quien lo ayudó a conquistar el famoso Vellocoino de Oro y quien no dudó en descuartizar a su propio hermano Aspiro, a fin de impedir que su padre la persiguiera cuando huía con su amado y en hacer lo propio con Pelias, que en algún momento trató de impedir que la empresa de Jasón llegara a buen término. Para más información, véase MARTÍNEZ, C.F.; FERNÁNDEZ-GALIANO, E. y LÓPEZ MELERO, R.: *Diccionario de mitología clásica*, tomo II, s. v. *Medea*, pp. 409-410.



gesto de genialidad, la película incorpora la función de los coros griegos depositándola en un desafinado trío que realiza esporádicas apariciones —en la televisión, al lado de la mujer desquiciada— que no dejan de resultar cómicas. Mientras el coro en la tragedia de Séneca se ocupa de recordarnos la *maldad* de Medea y sus múltiples intrigas políticas (lo que actúa prolépticamente, explicando, en cierto modo, la crueldad del final), el trío de la película insiste en nociones como pasión, traición o dolor y se refiere más a la inconstancia masculina que a los motivos que pueden haber propiciado el abandono. Sin embargo, no es ésta una película maniquea, en la que las mujeres son víctimas buenas y los hombres despiadados maltratadores, pues uno de sus hallazgos reside, justamente, en el hecho de otorgar al marido una humanidad y unas zozobras del todo ausentes en el hierático y poco heroico Jasón¹⁶. Hay, en efecto, una conmovedora escena en la que el marido, en un denso monólogo, explora las causas de su desamor y se manifiesta como un padre deseoso de conservar a sus hijos, cosa que ni de lejos encontramos en la tragedia, donde Jasón, sencillamente, cambia de esposa obedeciendo las indicaciones del rey y abandona a Medea sin que se nos dé explicación alguna. No por ello el marido de la película se nos muestra como un personaje positivo o bien definido en sus objetivos personales, pues no es éste, como hemos venido viendo, el estilo de Ripstein-Garciadiago. Antes bien, nos encontramos ante un boxeador de segunda que ha obtenido, también, sus dudosos triunfos gracias al apoyo de su esposa, que tampoco es poderosa ni hechicera, como en la tragedia, sino que se dedica a realizar abortos clandestinos y curaciones diversas en un improvisado consultorio.

La película está lejos, como estamos viendo, de ser una adaptación de un género a otro, de una época a otra, respetando los valores universales del texto de partida y trasladándolos a la obra de llegada. En sí misma, y dejando a un lado el hipotexto de Séneca, es una película plenamente moderna, impecable en su realización y repleta de audacias, alguna de ellas desconcertante, como la presencia alterna de un camión en diferentes planos y cuya función en la trama no aparece explicada¹⁷. Por otra parte, en lo que respecta a la diégesis propiamente dicha, es muy interesante apreciar cómo Ripstein combina una presentación más o menos lineal y convencional del argumento con esporádicas apariciones de pantallas de televisión o espejos que lo refuerzan desde distintos ángulos, tal y como ocurre, por ejemplo, en los encuentros eróticos entre el adúltero y su amante. Por último, son muy llamativos los guiños autorreferenciales que de vez en cuando exhibe la película, tales como la presencia del director reflejado en un espejo mientras realiza su labor o las protestas de los personajes al ver que una indiscreta cámara está *violando* su intimidad. Con estas *intromisiones*, con esta interferencia de la diégesis y la historia, por utilizar la conocida terminología de Genette, lo que se está haciendo es romper la

¹⁶ Véase *Diccionario de la mitología clásica*, citado, s. v. *Jasón*.

¹⁷ ¿Se tratará, tal vez, de una representación del carro tirado por caballos alados en el que huye, en el episodio mitológico, Medea tras haber degollado a sus hijos?

ilusión del espectador, destruir la catarsis y recordarle que se trata, ante todo, de una película, de una ficción basada, además, en otra ficción.

Sin embargo, esto no impide en modo alguno que la película, una vez más, elabore un *crescendo*, idéntico al del drama, en el que el espectador se queda sobrecogido ante la atroz decisión de una mujer que antepone su afán de venganza a su amor materno. El monólogo final de Medea en el drama de Séneca tiene, en efecto, la misma intensidad que las últimas secuencias de la película, en la que, como ocurría en *Profundo carmesí*, el director y la guionista no escatiman los detalles horribles y sangrientos del doble infanticidio, apenas sugeridos en el argumento clásico. En la película, la madre se dirige, con lágrimas entrecortadas, a sus hijos, entonando una patética despedida, mientras la Medea de Séneca, en el fondo más misógino, se muestra ante todo vengativa, ahuyentando inmediatamente las dudas que amenazan con destruir su plan:

Mi alma se horroriza. Yertos están mis miembros.
Mi pecho se estremece. Se han calmado mis iras.
Ha vencido la madre las furias de la esposa.
¿He de verter yo misma la sangre de mis hijos,
fruto de mis entrañas? ¡Calma, furor demente!
¡No mancille mis manos este ignoto delito,
de esta casa afligida. ¡Dadme un estrecho abrazo!
Consérvelos ilesos su padre, mientras pueda
Conservarlos su madre... Mas urge mi destierro,
Pronto van a arrancarlos de mi amante regazo,
Llorosos y gimiendo...
¡Mueran para los besos de su padre, pues mueren para los de su madre!...
Nuevamente se encona la herida de mi pecho.
Hierva el odio en mi sangre. [...]
¡Ira, estoy a tus órdenes!
[...]
¡Estéril fue mi vientre,
que dios me dio tan sólo para poder vengarme!¹⁸

Las libertades que se toma Ripstein —heredero, al cabo, de Buñuel— expanden el desasosiego del espectador, que acaba, por un lado, sobrecogido ante la crueldad del argumento y, por otro, desconcertado ante el originalísimo modo de narrar y ante la presencia de los ya comentados guiños cómicos. Recordemos, no en vano, que ya Woody Allen había jugado con los coros griegos en una película como *Poderosa Afrodita*, en la que una trama moderna se entremezclaba con algunos rasgos de la tragedia griega, lo que producía la hilaridad del espectador.

¹⁸ ANNEO SÉNECA, Lucio (1964): *Medea*, ed. y traducción en verso de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, pp. 115-117.



Y ya que hablamos de hilaridad, de elementos cómicos y desconcertantes, podemos desembocar en el último título que voy a examinar aquí: se trata de *La perdición de los hombres*, originalísima e irónica película en la que nos encontramos, esta vez, con la subversión de una conocidísima canción mexicana, la titulada *Los laureles* y cuyos últimos versos rezan que «la perdición de los hombres son las malditas [o benditas, según la versión] mujeres». La película empieza, una vez más, con una muerte; una muerte violenta en la que dos hombres apalean a un tercero hasta dejarlo muerto. La primera paradoja aparece en la siguiente secuencia, en la que los dos asesinos se dedican a velar, respetuosamente, al difunto, lo que no impide que uno de ellos le robe las botas y que ambos se dediquen a departir sobre la deplorable vida del finado, señalando a «las viejas» como la auténtica causa de su *perdición*. La siguiente secuencia nos muestra, efectivamente, a sus dos mujeres peleándose por sus restos y jugándose los a la suerte. Todo parece indicar, por tanto, que toda la película va a ser un *flash-back* en el que se nos explique a cuál de las dos mujeres se debe el asesinato, que el espectador supone debido a alguna causa de celos o algún tipo de venganza familiar. Entre tanto, el personaje empieza a presentársenos, de nuevo, como un infeliz, que vive solo y miserable y cuya única obsesión es jugar al béisbol, tarea ésta para la que tampoco está capacitado. Y he aquí cuando, entre diálogos absurdos, guiños irónicos, conversaciones que no tienen desperdicio e interpretaciones verdaderamente magistrales, llegamos a la verdadera causa de la muerte del hombre: su incapacidad para colaborar en la victoria de un partido (desarrollado, por supuesto, no en un lustroso estadio sino en un desolado descampado) y la materialización de una amenaza por parte de sus compañeros. Llegado a este punto, el espectador, entre muecas de risa y de estupefacción, acaba concluyendo que nos encontramos ante una nueva subversión de valores que, en este caso, fulmina ancestrales creencias misóginas: la perdición de los hombres, en efecto, no son las mujeres: son los mismos hombres.

Durante todo este trabajo no hemos dejado de hablar de la muerte y de su omnipresencia en la cosmovisión mexicana. Evidentemente, en ningún otro contexto cultural podría entenderse o resultar verosímil un desenlace así. Y es que, como indica Octavio Paz,

la indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida. El mexicano no solamente postula la intrascendencia del morir, sino la del vivir. [...] Morir es natural y hasta deseable; cuanto más pronto, mejor. Nuestra indiferencia ante la muerte es la otra cara de nuestra indiferencia ante la vida. Matamos porque la vida —la nuestra y la ajena— carece de valor. Y es natural que así ocurra: vida y muerte son inseparables y cada vez que la primera pierde significación, la segunda se vuelve intrascendente. La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos¹⁹.

¹⁹ *El laberinto de la soledad*, citado, p. 194.

No es éste el momento de rastrear todos los contextos en los que se verifican estas palabras de Octavio Paz, sino de corroborar cómo *La perdición de los hombres* las ilustra a la perfección. En una filosofía de vida —y, por tanto, de muerte— en la que ni la una ni la otra poseen valor, es indiferente que su causa sea la homosexualidad reprimida, como en *El lugar sin límites*; los reveses de la suerte o la propia incapacidad para conducirla, como en *El imperio de la fortuna*; la miseria económica y moral, como en *Principio y fin*; la disolución de la familia, como en *Así es la vida* o, en fin, un desafortunado partido de béisbol, como en *La perdición de los hombres*.

Sin embargo, es evidente que para el espectador —sobre todo para el europeo, el mayor degustador de la filmografía ripsteiniana— este último desenlace no sólo resulta paradójico en sí mismo, sino que supone una definitiva vuelta de tuerca en la concepción de los argumentos y de los personajes a la que está acostumbrado. Ripstein y Garciadiego, en este último título, nos demuestran, así, que ya pueden trascender las versiones —más o menos fieles o audaces, según los casos— de historias preexistentes para encomendarse —*La perdición de los hombres* parte directamente de un guión de Garciadiego— a las subversiones más radicales. Subversiones que desconciertan, porque lo cuestionan todo: nuestro sistema de valores y los habituales modos de narración. Subversiones, en fin, que nos dejan, como a las tragicómicas calaveras del también mexicano José Guadalupe Posada, con una doble mueca de risa y espanto, de desagrado y de admiración.

