



EL CINE MEXICANO Y EL CINE DE ARTURO RIPSTEIN

Por Arq. /DlyS Jorge Grassi
Curso 2012



Temas a abordar

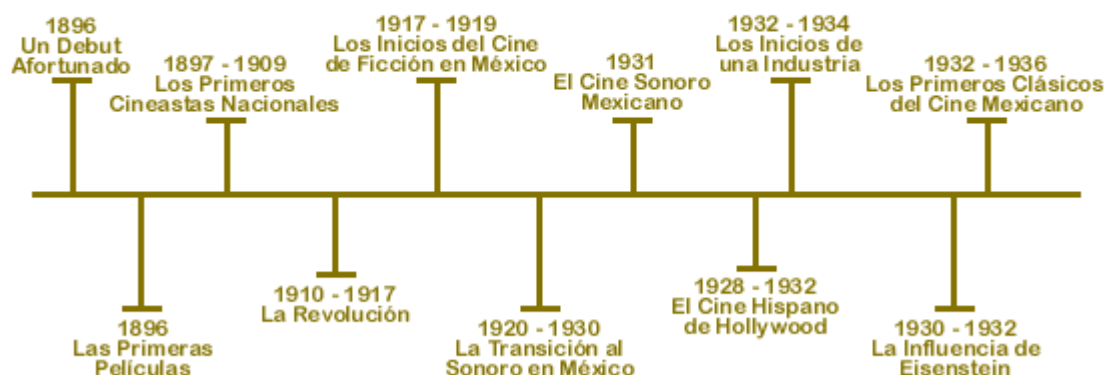
- 1) El melodrama y los subgéneros en la Edad de Oro del cine Mexicano (la Comedia Ranchera, el melodrama Indigenista, el melodrama de cabaret o prostibulario). **El cine de los ´40.**
- 2) Del surrealismo a lo real maravilloso: Alejo Carpentier, estuvo muy vinculado al movimiento surrealista francés en los años treinta. **El cine de los ´50.** El surrealismo cinematográfico llega a este grupo de artistas e intelectuales latinoamericanos por la versión de **Luis Buñuel** de la etapa mexicana, durante la cual entabló duradera amistad con escritores como José Donoso, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes.
- 3) **El cine de los ´60,** se consolida la novela y el nuevo cine hispanoamericano, tres escritores: Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, trabajaron para la industria mexicana del cine.
- 4) El cine de Ripstein en Diálogo constante con escritores Latinoamericanos y Extranjeros.
- 5) **Paz Alicia Garcíadiego – Ripstein:** las dos caras de una misma moneda.
- 6) Rasgos estilísticos y formales, que la cinematografía de Ripstein toma la obra fílmica buñueliana: el **plano largo y el plano-secuencia,** los movimientos de **cámara que siguen los movimientos de los personajes.**

CRONOLOGÍA DEL CINE MEXICANO

Compilado Arq. / DlyS Jorge Grassi
HAMAL 2014

PERÍODO MUDO

De Porfirio Díaz a ¡Vámonos con Pancho Villa!



El cine llegó a México casi ocho meses después de su triunfal aparición en París.

La noche del **6 de agosto de 1896**, el presidente **Porfirio Díaz**, su familia y miembros de su gabinete presenciaban asombrados las imágenes en movimiento que dos enviados de los hermanos Lumière proyectaban con el cinematógrafo en uno de los salones del Castillo de Chapultepec. El hecho de que el nuevo invento proviniera de Francia, aseguraba su aceptación oficial en un México con un "presidente" que no ocultaba su gusto "afrancesado".

México fue el primer país del continente americano que disfrutó del nuevo medio, ya que la entrada del cinematógrafo a los Estados Unidos había sido bloqueada por Thomas Alva Edison.

Brasil, Argentina, Chile, Cuba, Colombia y las Guayanas fueron también visitados por enviados de los Lumière entre 1896 y 1897. Sin embargo, México fue el único país del continente americano donde los franceses realizaron una serie de películas que pueden considerarse iniciadoras de la historia de una cinematografía.

1896 (Agosto 6) Llega el cine a México (Castillo de Chapultepec) a través de **Claude Ferdinand bon Bernard** y **Gabriel Veyre**, enviados de los hermanos Lumiere y el entonces presidente Porfirio Díaz y su familia admiran las imágenes en movimiento. Asimismo, filman al presidente en un paseo a caballo, lo que convierte a ese corto en el primero en México.

1896 (Agosto 14) Se proyecta al público la primera función en una bodega, que después se convertiría en EL SALON ROJO.

Aureliano Reyes (investigador del cine silente) habla de la **"TRANSHUMANCIA CINEMATOGRÁFICA"** (desplazamiento del cinematógrafo de un lugar a otro). Empresarios ambulantes (funciones en corralones, establos, líneas férreas).

1896 Los franceses filman más de 35 cortos en México. En ellos mostraban la vida cotidiana, pero también filmaron el primer corto de ficción, **DUELO A PISTOLA EN EL PARQUE DE CHAPULTEPEC**, inspirado quizás, en uno similar de Edison de 1894, donde un par de mexicanos sostenían un duelo con

machetes (imagen que perseguiría al mexicano en el cine estadounidense por mucho tiempo). También de Edison llega el Vithascope, pero ya no pudo conquistar al público mexicano.

1897 El Ing. **Salvador Toscano** inaugura su cinematógrafo LUMIERE y empieza su carrera de documentalista.

1906 Se sientan las bases del **DOCUMENTAL MEXICANO**. se pasa de la “vista” (registro del acontecimiento cotidiano, paseos por el parque, bendiciones en recintos religiosos, etc.) al documento elaborado. Entre los realizadores se destacan: **Enrique Rosas, Salvador Toscano, Jesús Abitia, Los Hermanos Alva.**

Se filman diversos aspectos de la vida política Porfiriana, como las Fiestas del Centenario donde los directores, escriben y editan manteniendo una rigurosa fidelidad espacio temporal de los acontecimientos (cronología). **Enrique Rosas** realiza un largometraje sobre la gira del dictador: “**El viaje de Porfirio Díaz a Yucatán**”.

1907 Primer obra de ficción realizada por un mexicano: **EL GRITO DE DOLORES** de Felipe de Jesús Haro.

1910 La documentación fílmica de la **Revolución Mexicana** marcó una pauta tanto en el cine nacional como en el extranjero, pues sirvió de modelo para la documentación, 4 años más tarde, de la Primera Guerra Mundial.

La **Revolución Mexicana** fue un conflicto armado, iniciado el **20 de noviembre de 1910** con un levantamiento encabezado por **Francisco Madero** contra el presidente autócrata **Porfirio Díaz** que había dado entrada a los capitales extranjeros –USA-. Se caracterizó por varios movimientos socialistas, liberales, anarquistas, populistas y agrarios.

Madero desde el Norte, inicia la campaña electoral para promover clubes antirreeleccionistas y restaurar el sufragio universal, plantea la Reforma Agraria, repartición y reparto de tierras acaparadas por latifundistas. Con el **Plan San Luis** llama a tomar las armas contra el gobierno de Díaz. Fue asesinado junto con el vicepresidente José María Pino Suárez a causa del golpe de estado organizado por Victoriano Huerta.

Victoriano Huerta asumió la presidencia de México, después de la renuncia de Lascurain. Junto a Félix Díaz y en alianza con Henry Lane Wilson embajador de Estados Unidos en México, habían suscrito el *Pacto de la Embajada*, con el cuál se suponría el regreso de Díaz a la presidencia, pero este le convenció bajo el alegato de mantener así la calma con los maderistas.

Francisco “Pancho” Villa conocido durante la revolución como «El Centauro del Norte», fue uno de los jefes de la revolución, cuya actuación militar fue decisiva para la derrota de **Victoriano Huerta**. Propugno la promulgación de la Ley Agraria: objetivo principal las masas campesinas.

Emiliano Zapata Fue conocido como el «Caudillo del Sur», uno de los líderes militares más importantes durante la revolución, comandó al Ejército Libertador del Sur. Al estar descontento con el gobierno del presidente Carranza, se alió a Jesús Guajardo quien habría de traicionarle en la reunión del 10 de abril de 1919 en la Hacienda de Chinameca, en el estado de Morelos, donde murió emboscado.

1914 Huerta es derrocado por **Venustiano Carranza**. Apoyo de intelectuales y clase media. Representante de sectores sociales que pedían desarrollo capitalista en contra de la política Agro-Exportadora de Díaz / Huerta. Organizó un ejército “Constitucionalista” que lucha contra **Villa** (en 1920 depone las armas y en el 23 es asesinado en un atentado) y **Zapata** (traicionado en 1919 y asesinado). Durante su mandato se promulgó la Constitución de 1917.

1920 Carranza muere asesinado en Tlaxcalantongo, Puebla, por las tropas del Gral. Rodolfo Herrero, en el curso de la rebelión **obregonista**. Asume la presidencia **Álvaro Obregón**. Inicio de un proceso de reconstrucción económica del país, intento de transmisión pacífica del poder. Es sucedido por **Elías**

Calles, Presidente de México conocido como el «Jefe Máximo de la Revolución», sucedió en la presidencia a Obregón y durante su mandato se creó el Banco de México, fundó los bancos Ejidal y Agrícola, y restauró la Escuela de Agronomía de Chapingo. Con él se inicia la llamada **Guerra Cristera**, jugó un papel clave en el manejo de la política en México y a dicha época se le conoció como Maximato (1928-1934).

Aunque en principio era una lucha contra el orden establecido, con el tiempo se transformó en una guerra civil; suele ser considerada como el acontecimiento político y social más importante de los términos del siglo XX en México.

La **Revolución Mexicana** contribuyó enormemente al desarrollo del cine en el país. Durante la Revolución Mexicana se produjeron **películas documentales** que relataron el conflicto armado convirtiendo a la Revolución Mexicana en el primer gran acontecimiento histórico totalmente documentado en cine. Nunca antes un evento de tal magnitud había sido registrado en movimiento. La **Primera Guerra Mundial**, iniciada cuatro años después del conflicto mexicano, fue documentada siguiendo el estilo impuesto por los realizadores mexicanos de la revolución. **Pancho Villa** financió parcialmente su fuerza por medio de productores estadounidenses que grabaron sus batallas y se dice que "coreografió" la Batalla de Celaya especialmente para su filmación. Otros productores, como los **hermanos Alva** siguieron a **Francisco I. Madero**, **Jesús H. Abitia** acompañaba a la **División del Norte** y filmaba a **Álvaro Obregón** y **Venustiano Carranza**, actualmente todos los rollos de estas filmaciones están supuestamente perdidos.

1916 Primer largometraje **1810 ó LOS LIBERTADORES DE MEXICO** de Carlos Martínez de Arredondo.

Alfredo Ripstein Aronovich Jr., hijo de un comerciante de origen polaco, nació el 10 de diciembre de 1916 en Parral, Chihuahua, pero a temprana edad viajó a la capital para establecerse y continuar con sus estudios. Terminó su carrera de Contador Público, y para finales de la década de los 30, ya había comenzado a trabajar en el ambiente cinematográfico. Padre de **Arturo Ripstein**.

1917 El país está relativamente en calma. Se producen los **PRIMEROS INTENTOS DE INDUSTRIALIZACIÓN** por vía del cine argumental que fracasa por el dominio de Hollywood. El espectador estaba hastiado de los temas revolucionarios. Se fundan nuevas empresas. Se crea un "Star System" local.

Se sientan las bases de algunos géneros:

- 1- **Melodrama pasional de clase alta burguesa** (Influencia de las Divas Italianas) **LA LUZ**, Dir. J. Jamet (probable seudónimo de Manuel de la Bandera o de Ezequiel Carrasco) refrito de la cinta italiana IL FUOCO (1915) lanza a la primer "diva" del cine mexicano (término hasta entonces utilizado únicamente en la ópera), Emma Padilla y a Mimí Derba como primer directora de la cinta **LA TIGRESA**.
- 2- **Adaptación de la literatura culta latinoamericana** (influencia del film d'art francés) como **Santa** (1918) Dir. Luis G. Peredo. Primera versión de la famosa novela de Federico Gamboa, acerca de una joven campesina enamorada que es seducida por un militar, repudiada por su familia y **condenada a la prostitución** por su pecado. **Santa** es un filme seminal en cuanto a la definición de arquetipos propios de la cinematografía mexicana. En ella se encuentran a todos los personajes clave que se repetirán incansablemente en la pantallas y que conforman el imaginario fílmico.

1919 Siguiendo el modelo de las series norteamericanas de aventuras y el cine de acción, se realiza el primer serial de 24 rollos; 12 episodios, después sonorizado y convertido en largometraje, **EL AUTOMOVIL GRIS**, de **Enrique Rosas**, **Joaquín Coss** y **Juan Canals de Homs**. Fue una verdadera superproducción que superó las expectativas del público y la crítica de su tiempo. Basada en una serie

de crímenes que sacudieron a la sociedad capitalina de 1915, **El automóvil gris** trajo por primera vez al cine mexicano la experiencia histórica inmediata. En este sentido, la cinta es una de las más contemporáneas de su tiempo, un enorme trabajo de "**cinéma vérité**" que incluye dos elementos totalmente reales: el inspector Juan Manuel Cabrera interpretándose a sí mismo y la famosa escena final del fusilamiento real de los ladrones, filmada en 1915 por el propio Rosas.

Los intentos de industrialización de este período de **1917 a 1922** se vieron frustrados por la afluencia y preferencia del público por el **cine norteamericano**.

Superar ese momento sólo podía ser a través de una filmografía auténticamente nacional y de calidad estética.

Aparte del uso político del cine en cintas de propaganda, resaltaron en los años veinte las **películas moralizadoras**.

Ciertos sectores de la sociedad insistían en el influjo del cine sobre las conciencias y en su potencial como educador y formador de actitudes.

Hubo intentos de **tipo regionalista y/o experimental** en los estados de Puebla, Veracruz, Tlaxcala, Michoacán, Durango. EN Veracruz se realizaron tres películas de este tipo dirigidas por **Gabriel García Moreno: El buitro** (1925), **El tren fantasma** (1926) y **El puño de hierro** (1927) discurso **didáctico – moralista** sobre el uso de las drogas, contra la fármaco – dependencia, tema abordado con realismo y por ser un film netamente experimental cabe señalar hallazgos visuales como tomas sobre los pies humanos que sirven de elipsis o símbolos narrativos que anticiparán constantes del cine de Buñuel.

En general, muy poco se puede rescatar del cine mudo mexicano de los veinte. Quizás lo más importante de esa década para el cine Mexicano, fue la preparación que obtuvieron distintos actores, directores y técnicos mexicanos en el cine de Hollywood.

El advenimiento del **cine sonoro** por parte de la **Warner Brothers** con **Don Juan** (1926) y **El cantor de Jazz** (1927), marcaron el fin del cine mudo. A partir de 1929, Hollywood inundó el mercado de películas musicales y otras películas que hacían uso pleno de los artificios sonoros. Esto trajo una oportunidad para el desarrollo de una cinematografía nacional.

El cine de Hollywood hablado en inglés era rechazado y los subtítulos eran para una minoría letrada. El doblaje al español carecía de los modismos regionales, pero para no perder mercado, Hollywood se dedicó a la producción de un **CINE HISPANO** entre **1929 a 1939**. En Hollywood trabajaban las luminarias del cine Mexicano que habían alcanzado reconocimiento internacional en la época muda, como **Ramón Novarro** o **Dolores del Río**. También se encontraban numerosos exiliados a causa de la revolución y conflictos subsecuentes que desempeñaban distintas tareas técnicas y artísticas, como **Emilio Fernández** o **Alejandro Galindo**.

Las versiones en castellano de éxitos del cine norteamericano, interpretados por actores y actrices de diversos países Latinoamericanos y de España, produce una hibridez de acentos que no gusta, lo que provoca una coyuntura favorable para los mercados Argentinos, Españoles y Mexicanos en cuanto a la sonorización

Entre los directores, **Fernando de Fuentes**, **Emilio Fernández**, **Roberto** y **Joselito Rodríguez**, recibieron su educación cinematográfica en Hollywood. De esta manera, el cine mexicano se preparaba para lo que sería la **época de oro**.

1929 Se inician los primeros experimentos Mexicanos de sonorización (con discos sincronizados). La primera película fue **DIOS Y LEY**, de Guillermo Calles (filmada en California), cuenta la historia de amor entre un indígena y una mujer blanca y **EL ÁGUILA Y EL NOPAL**, de Miguel Contreras Torres, aborda una trama tragicómica ubicada en una hacienda donde había bailes y canciones. Los temas de ambas son de carácter nacional y/o folclórico.

1930 La presencia de **Serguei Eisenstein** en México deja una marca visual imborrable en el cine mexicano.

Por medio de **Chaplin** firmó un contrato con **Upton Sinclair**, escritor socialista de origen norteamericano, para filmar **¡Que viva México!**.

Tenía una extraña fascinación por el Día de Muertos y por los ritos, mitos y objetos propios de la religiosidad popular, el vigoroso nacionalismo artístico y el reciente movimiento revolucionario de corte agrario y obrero, que le proporcionó su relación con artistas y escritores como **Diego Rivera** y **Adolfo Best Maugard**.

La película estaba planteada en cuatro episodios: **Sandunga, Maguey, Fiesta y Soldadera, con un prólogo y un epílogo**. Del proyecto solo faltó filmar la Soldadera y algunas partes de Fiesta, pues los trabajos se suspendieron en 1932 por problemas financieros y diferencias con Sinclair. Despojado de su material, jamás pudo editarlo, con lo que se inicia la leyenda de Eisenstein que según José de la Colina fue “el más hermoso de los filmes inexistentes”.

En México, la clase media productora de la industria filmica se atrincheró en su visión del mundo, a contrapelo de un proceso histórico liberador de valores revolucionarios que amenazaba la supervivencia de sus intereses. *“El hábito paternalista mantuvo a la clase media atenta a los humores de los caudillos revolucionarios, esperando de ellos la ventura o las desdichas totales. Mientras tanto, los trabajadores se organizaban sindicalmente al tenor de consignas marxistas y, en el campo de la cultura prosperaba el espíritu del socialismo. Ni el pasado inmediato ni el futuro inminente auguraban nada bueno a quienes veían en su empleo, su comercio, su propiedad, la garantía de su existencia. La historia misma, expresada en corrientes políticas amenazadoras, parecía conspirar contra su seguridad, contra su pequeño mundo. El cine nacional se propuso, entonces, la defensa de ese pequeño mundo al margen de la historia y la política”.* (Emilio García Rivera – *Historia documental del cine Mexicano*).

Esas estrechas fronteras se concretaban en la idealización nostálgica de la típica hacienda Porfiriana, donde se hacía abstracción de un marco social de relaciones semi-feudales en honor del charro cantante, del hacendado benevolente y del arreglo de toda contracción, sin que surgieran nunca alteraciones reales en el orden establecido. También, la comedia y el drama “de ciudad” se guarecieron en los estudios y en los temas intrascendentes y cristianamente moralizantes, a la vieja usanza folletinesca.

FUENTES:

ALBORES DEL CINE MEXICANO – Federico Dávalos Orozco ed. Clio Mexico 1996

IDEOLOGÍA DEL MELODRAMA EN EL VIEJO CINE LATINOAMERICANO Enrique Colina y Daniel Díaz Torres.

PERÍODO PREINDUSTRIAL

1931 Con la primera película con sonido directo, **SANTA** con **Lupita Tovar**, se inicia la **FASE PREINDUSTRIAL** que se extiende de 1931 a 1936.

Es una de las etapas más ricas de la historia del cine mexicano. De 6 películas producidas en 1932, se pasa a 25 en 1936. este incremento trajo aparejado una exploración temático – narrativa y experimentos de índole creativa. El espectro pasará por: **dramas de la Revolución, melodramas familiares, melodramas prostibularios, films costumbristas, comedias de enredos, comedias rancheras, etc.**

El Gobierno de **Lázaro Cárdenas** (1932 – 1940) inicia una política de subvenciones acorde con la ideología estatal de orientación socialista.

En 1934 comienza la intervención del Estado en la producción cinematográfica.

En 1935 el Estado toma a su cargo una parte del financiamiento de los **Estudios CLASA** (Cinematográfica Latinoamericana S.A.)

A pesar del estrepitoso fracaso del **Cine Hispano** de Hollywood, favoreció la repatriación de las personas de las mas diversas ramas del cine. Esta ventaja fue capitalizada por empresarios mexicanos al traer de Hollywood, personal y equipo. Así lo hizo la **Compañía Nacional Productora de Películas**, que en Noviembre de 1931 inició la filmación de la segunda **Santa**.

Santa, reunió, exclusivamente para el rodaje de la cinta a elementos, tanto técnicos como artísticos, formados en Hollywood: el director y actor español **Antonio Moreno**, el camarógrafo canadiense **Alex Philips**, los intérpretes mexicanos Lupita Tovar, quien hizo el papel de *Santa*, Carlos Orellana como *Hipólito* y Donald Reed (Ernesto Guillén era su verdadero nombre), como Marcelino; los cubanos Juan José Martínez Casado como *El Jarameño*, y René Cardona; y los sonidistas mexicanos Roberto y José Rodríguez, que con su sistema de grabación de sonido directo, superaron las deficiencias técnicas de sus predecesoras.

La **Santa** sonora fue trasladada del porfiriato a la época contemporánea y narra el tránsito de la protagonista de su **paraíso bucólico (el pueblo, el campo)** hacia **el infierno, que es la ciudad y el prostíbulo**.

Santa, la prostituta, a pesar de perder su virtud, no pierde su pureza espiritual que la hace ver como una mártir. En todo el cine mexicano posterior persistirá esta convención sobre la prostituta; asimismo, el carácter misógino de **Santa** predominará en toda la historia del **melodrama mexicano**.

El trasfondo argumental, que estableció el estereotipo cinematográfico nacional de la prostituta, aseguró su éxito comercial: duró tres semanas en el Cine Palacio, donde se estrenó el 30 de marzo de 1932. Los resultados de taquilla, el despliegue económico y publicitario y la técnica de sonorización, fueron razones suficientes para que los cronistas y gacetilleros de las páginas de cine la consideraran la película inaugural de la cinematografía nacional.

1933 La mujer del puerto de Arcady Boytler (ruso) y Rafael Sevilla.

Con argumento de **Guz Águila** sobre un cuento de **Tolstoi** (*Natacha*) y otro de **Guy de Maupassant** (*El Puerto*), permitió el debut en el cine mexicano de **Andrea Palma**, quien caracterizó a una melancólica prostituta portuaria, orillada a un dramático suicidio después de cometer incesto involuntario.

Imágenes con influencia expresionista. La iluminación contrastada crea una atmósfera sórdida, cruel, semejante a la empleada en **El Ángel Azul** de **Joseph Von Sternberg**.

Andrea Palma, la protagonista, está inspirada en **Marlene Dietrich**. Tiene ademanes despectivos, mejillas hundidas, voz grave, ojos adormilados, cigarrillo en la boca, es el prototipo de la vampiresa. Es una mujer fatal e indomitable, deseada por todos, con un destino trágico.

Entre las imágenes inolvidables del cine mexicano, la figura de **Andrea Palma** apoyada lánguidamente en el quicio de una puerta mientras **Lina Boytler** canta "Vendo placer a los hombres que vienen del mar..." ha alcanzado proporciones míticas. Ese momento casi mágico sobrepasa a una película más bien dispareja, con momentos magníficos (como el carnaval que se desarrolla en contrapunto al funeral del padre de Rosario) y otros francamente malogrados (como las intervenciones de los cómicos en el cabaret).

La Mujer del Puerto es una historia protagonizada por una prostituta, subgénero del melodrama mexicano sin equivalente en otras cinematografías nacionales. Este personaje incorpora a su drama elementos propios de la moralidad católica, como la culpa, el pecado original, la contraposición a la maternidad santificada por el matrimonio y la necesidad de sacrificio como medio de expiación. Estas mujeres encarnan una compleja red de arquetipos enraizados en la tradición y las costumbres sociales de México.

Paulo Antonio Paranagua comenta: *...La originalidad de Boytler en este melodrama prostibulario, es que tiene lugar en un período anterior a los códigos, cuando aún se está buscando las fórmulas narrativas y los géneros más adecuados. La transición del mudo al sonoro ha sido una de las fases de mayor*

experimentación en todos los niveles, tanto técnicos como expresivos, ambos estrechamente vinculados...Es un producto anterior a la codificación de la censura, que interviene en México incluso después de la adopción en Hollywood del código Hays...Un melodrama donde la joven suicida y traicionada cae en la prostitución, donde el incesto cometido la lleva al suicidio, respeta desde luego un mínimo de reglas morales de su tiempo: no hay falta ni culpa que queden sin castigo.... Tanto Maupassant como Boytler achacan el incesto a "la fuerza ineluctable y ciega del destino". Sin embargo, el cineasta ruso se aparta del escritor francés en un punto fundamental: el suicidio. Maupassant prefiere dejar abierto el final de su cuento, sin necesidad de castigar físicamente a un personaje femenino que acaba de culminar el calvario de su desdicha y le suscita compasión en lugar de condena.

Como veremos mas adelante, contra esta clase de cine, moralista, hipócrita, vergonzante, pusilánime se revelará la Generación del Sesenta.

De **La Mujer el Puerto** se han hecho otras dos versiones en México. La de **1949**, dirigida por **Emilio Gómez Muriel** y protagonizada por María Antonieta Pons y Víctor Junco, y la de **1991**, dirigida por **Arturo Ripstein**, con Evangelina Sosa y Damián Alcázar.

1933 – 1935 Fernando de Fuentes

Mientras la elite intelectual y artística del México posrevolucionario se deshacía en elogios para la revolución mexicana (sus obras abordaban un exacerbado nacionalismo) **Fernando de Fuentes Carrau** adelantándose varias décadas plantea una fuerte y temprana crítica al movimiento armado en su célebre trilogía cinematográfica **El prisionero 13 (1933) Vámonos con Pancho Villa (1935) y El compadre Mendoza (1935)**.

El director aborda el fenómeno revolucionario, pues los primeros tratados de corte histórico que van a seccionar los aspectos negativos sobre la revolución.

El prisionero 13 es una historia de carácter prerrevolucionario, narra el arresto de diversos ciudadanos que participaban aparentemente en un complot contra el gobierno del general Díaz; una viuda y su hija, desesperadas por salvar al hijo-hermano que estaba entre los reos y que serían fusilados al día siguiente, ofrecen una fuerte suma de dinero al general para que lo libere, éste acepta y para no enfrentarse con sus superiores, manda a remplazar al prisionero 13 por una persona que caminaba por la ciudad y que cumplía con las características físicas del sustituido. La tragedia deviene cuando el general, en vísperas del fusilamiento, se entera de que el injustamente retenido en la calle, es el hijo que hacía años había dejado de ver. El filme, una crítica a la corrupción de la elite militar porfirista y a sus métodos de "mátalos en caliente".

Vámonos con Pancho Villa

Basado en la novela homónima de Rafael Muñoz (quien estuvo con Villa). Hay un marcado interés por la acción revolucionaria y el trasfondo social y una rotunda desmitificación de la figura de Pancho Villa. Es la primera superproducción mexicana producida por CLACSA . a pesar de los encuadres, las grandes escenas de conjunto y la narración, no tiene éxito de taquilla.

Durante la revolución mexicana, un grupo de valientes campesinos, conocidos como los "Leones de San Pablo" se unen al ejército de Pancho Villa. Después de algunas batallas, con más derrotas que victorias, el grupo original es reducido a dos: Tiburcio Maya y el joven "Becerrillo". Una epidemia de viruela se desata entre la tropa y "Becerrillo" cae enfermo. Villa ordena a Tiburcio matar al joven e incinerar su cuerpo. Desencantado, Tiburcio abandona la revolución y regresa a su pueblo.

El compadre Mendoza

En plena revolución mexicana, el terrateniente Rosalío Mendoza sobrevive haciendo y pidiendo favores en ambos bandos de la contienda (las fuerzas gubernamentales y el ejército de Zapata). En su hacienda todo mundo es bienvenido y Mendoza es muy estimado, especialmente por el general Felipe Nieto. El

tiempo pasa y la situación comienza a hacerse insostenible. Mendoza tendrá que tomar partido, aunque ello signifique la traición a sus amigos.

De las tres, **El compadre Mendoza** es una obra maestra innegable, basada en un cuento de **Mauricio Magdaleno**, con diálogos de **Juan Bustillo Oro** y **De Fuentes**. En el contexto de una alegoría sobre el asesinato de Emiliano Zapata, asistimos, por un lado, a la destrucción moral de un hombre acomodaticio (Alfredo del Diestro como *Rosalío Mendoza*), que sacrifica la amistad en beneficio del interés inmediato; y, por otra parte, descubrimos el amor platónico, limpio y sincero entre *Dolores* (Carmen Guerrero) y el *general Felipe Nieto* (Antonio R. Frausto) narrado con una delicadeza y ternura infinita.

1934 / 1935 LA ESTÉTICA OFICIAL

La difusión de montajes del material filmado por **Serguei Eisenstein**, marcaron profundamente a los cineastas y a la cinematografía mexicana, como puede apreciarse en "**Redes**" (1934) de **Fred Zinnemann** y **Emilio Gómez Muriel**, "**Janitzio**" (1935) de **Carlos Navarro**, "**Humanidad**" (1935) de **Adolfo Best Maugard** y sobre todo en la pareja formada por el director **Emilio Fernández** y el camarógrafo **Gabriel Figueroa**.

Eisenstein fue considerado padre de una hipotética "escuela mexicana de cine".

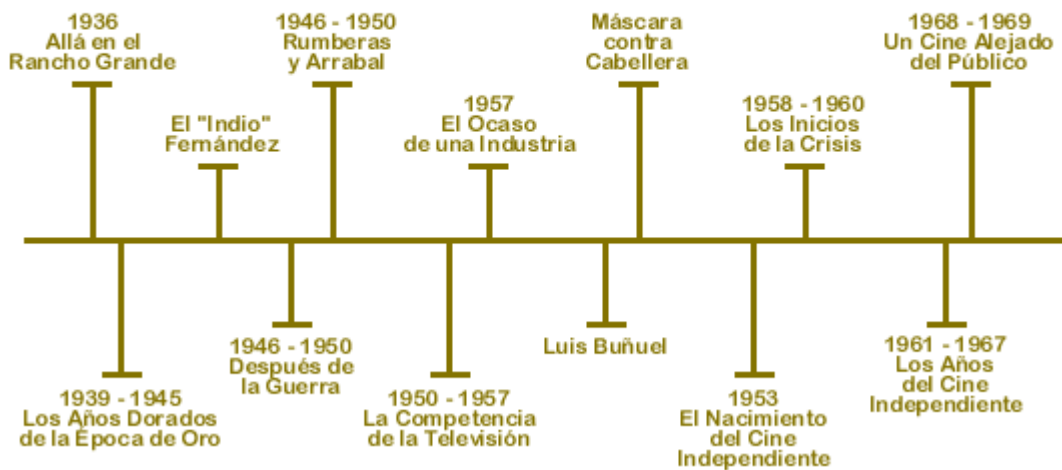
Después de 1930, la exaltación nacionalista se vivía a través de las recreaciones de la revolución o de las obras de fondo etnográfico, que derivaron finalmente en el nacionalismo superficial de las **comedias rancheras** y los **melodramas folclóricos**.

A mediados de los `50 el Estado Mexicano se interesará en un cine de "contenido social" y de alcance masivo. Existen en ella elementos evidentes de **Eisenstein**, como las reminiscencias del "héroe colectivo". Sin embargo estos intentos fracasaron por la incomprensión del público, el énfasis en el contenido y el menosprecio por la taquilla.

Paradójicamente, el vigor del nacionalismo revolucionario –con todo y sus contradicciones populistas y autoritarias – generó una respuesta de corte reaccionario, de carácter hispanocatólico y antiyanqui, que **idealizaba el régimen porfirista y al patriarcado rural de las haciendas**.

Allá en el Rancho Grande (1936) posee como carácter distintivo una visión peculiar de lo mexicano: este nacionalismo, aunque deformado y adaptado a las necesidades del comercio, logró una total identificación con las mayorías rurales de Latinoamérica; con ella concluye un período de experimentación y se sientan las bases de la futura "**época de oro**" del cine mexicano.

Por fin: La Época de Oro



LA EPOCA DE ORO

Se correspondió coincidentemente con la **Segunda Guerra Mundial** (1939 – 1945). La decisión de alinearse con los Aliados trajo para México un status de Nación favorecida. El cine Mexicano nunca tuvo problemas para obtener suministros básicos de película virgen, dinero para la producción, y refacciones necesarias para los equipos.

La situación de guerra los benefició por verse disminuida la competencia extranjera.

En la filmografía predominan las películas de **Rumberas y el Arrabal**, durante el sexenio del presidente **Miguel Alemán** (de corte antipopular). Más de cien películas con esos temas se filmaron durante su período de gobierno.

El género de las rumberas, y el cine que mostraba la vida en los barrios pobres de la ciudad, reflejaban el fenómeno de la creciente urbanización del país. La población de la ciudad de México había aumentado entre 1940 y 1950 más que en toda su historia.

Por otra parte, el **cine de rumberas** representaba una opción atractiva para una industria cinematográfica ansiosa de encontrar la manera de filmar más por menos dinero. Casi todos estos filmes contaban, con algunas variantes, la misma historia: una chica humilde de provincia llegaba a la ciudad, era "devorada" por la maldad imperante en la urbe, y quedaba condenada a bailar en el cabaret hasta encontrar la redención.

El cine de arrabal, cuya máxima figura fue sin duda el inolvidable "Pepe el Toro" del filme *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez, representaba el espejo en el cual se miraban los provincianos que llegaban a la capital con la esperanza de encontrar un futuro más promisorio.

Pedro Infante, provinciano que había triunfado en la capital sin perder su raíz sinaloense, representaba el modelo a seguir. Ya fuera en *Los tres García* (1946), *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1947), o *Los tres huastecos* (1948), Infante encarnó las aspiraciones de millones de mexicanos que, simplemente, querían ser como él en sus películas.

Los directores destacados en este período se encuentran: **Juan Orol, Alberto Gout, Ramón Pereda, Jaime Salvador, José Díaz Morales, Joaquín Pardavé, Gilberto Martínez Solares, Ramón Peón, Julián Soler, Emilio Fernández, Ernesto Cortázar y Joselito Rodríguez.**

El cine de la época de oro, se centro en temas como la pobreza, la lucha de la vida urbana, la injusticia social y la idealización de valores morales como el amor, la fidelidad, haciendo diferencias fundamentales entre hombres y mujeres en una sociedad que se constituía pretendiendo dar a cada género un papel bien definido dentro de la sociedad.

De 1946 a 1950, la vida de la ciudad era presentada con sus aciertos y sus bemoles, en los que se ponía de relieve la pérdida de la moral, en la que la ciudad y la búsqueda de un mejor porvenir, las modas y la diversión habrían perdido a mujeres y a hombres convirtiéndolos en seres negativos para la sociedad.

En el ámbito internacional el cine mexicano había alcanzado prestigio, y una de las figuras más representativas de la industria fue el **Indio Fernández** cuya narrativa habría conmovido a la escena nacional, con los temas de pueblo, indigenismo e injusticia. Sin embargo, a finales de la década de los 40 y principios de los 50 se sucedieron grandes cambios en la industria, puesto que el cine de Estados Unidos había adquirido ya gran renombre y poder económico, al mismo tiempo que aparecía la televisión para dar paso a una nueva forma de entretenimiento.

La industria comenzaba a debilitarse por la amplia competencia que significaba la competencia estadounidense, así como las inversiones y la necesidad de nuevas temáticas.

1936 Primer clásico del cine mexicano que promovió su internacionalización, **ALLA EN EL RANCHO GRANDE**, estrenada con subtítulos en inglés en EUA y ganadora de premio a la mejor fotografía (Gabriel Figueroa) y sienta las bases de un género denominado **COMEDIAS RANCHERAS** que daría muchas secuelas hasta agotar las posibilidades expresivas.

La **COMEDIA RANCHERA** era una mezcla de **COMEDIA COSTUMBRISTA**, con **ABUNDANTES NÚMEROS MUSICALES** y con una agitada **HISTORIA DE CELOS**, teniendo como escenario un **RANCHO** del campo mexicano, con el que parece concentrarse toda la riqueza folclórica del país.

En todos estos filmes hay algo en común, la presencia de las jovencitas enamoradas, los machos héroes y simpáticos, el canto y el buen humor. Sin importar la provincia o región, el escenario ideal siempre es el pueblo impecable, la plaza mayor con su pintoresco kiosco o el atrio de la iglesia local. Obviamente no podía faltar la cantina y la hacienda en donde se desarrollan muchos de los momentos más emocionantes. En la taberna se ahogan las penas o se enfrentan los rencores; en la hacienda aparecen los trajes de manta y los vestuarios de lujo. No obstante, lo que le pone el sello característico a estas producciones es la música sobre cualquier drama. En la comedia ranchera se desarrolla el culto al macho mexicano. Los buenos son notables triunfadores y los malos muy villanos, pero casi siempre redimibles. Los conflictos son siempre de honor o de amor.

1937-1945 Época de Oro (no todo lo que es blanco y negro pertenece a esta época)

En 1937 se filmaron más de 20 películas costumbristas que contenían también algunos elementos del western norteamericano.

Este cine ofrecía un escapismo a una burguesía que desconfiaba de los **experimentos socialistas del gobierno de Cárdenas**. Pero el idilio campestre que mostraban los films no se correspondía con la **reforma agraria**.

Por otro lado, **Juan Bustillo Oro** desarrolló el género **HISTORICISTA – NOSTÁLGICO**, con un film exitoso: **En tiempos de Don Porfirio** (1939). La dictadura de Díaz quedaba diluida en un marco de paz, estabilidad y valores inmutables, imagen opuesta al caos de la revolución y los cambios que esta produjo. (1876 – 1910).

En 1940, **Juan Bustillo Oro** logra su gran éxito con la Comedia: “**Ahí está el detalle**”, y el debut cinematográfico de **Cantinflas**. Luego será dirigido por Miguel Delgado en **El gendarme desconocido** (1941), **Los tres Mosqueteros** (1942), **El circo** (1943), **Romeo y Julieta** (1943), **Gran Hotel** (1944), **Un día con el diablo** (1945).

Cantinflas, encarnará a un personaje humilde, hombre de pueblo, al principio como campesino, luego desempeñándose en distintas profesiones como gendarme, portero, etc. Se transformó en el cómico más importante de América Latina.

Estos dos géneros: **COMEDIA RANCHERA** e **HISTORICISTA** fueron la columna vertebral de la industria cinematográfica.

Se pasa de 38 films en 1937 a 57 en 1938.

La competencia con los films Argentinos sobre TANGO será un corto tiempo.

En 1943 se hacen 70 películas para pasar a 100 en 1949.

Este auge se logró gracias a la ayuda de Hollywood que vio en México a un aliado natural contra la Alemania de Hitler (Guerra Mundial 1939 – 1945) y requerían de las materias primas que ellos poseían, entonces se realizaron inversiones en la industria cinematográfica que contribuyeron al desarrollo de laboratorios de procesamiento y modernos métodos de distribución.

Esto condujo a la **EXPANSIÓN Y CONSOLIDACIÓN DEL CINE MEXICANO A LO LARGO DE LOS AÑOS ´40** lo que se denomina la **Edad de Oro**.

El cineasta más significativo de este período será **Emilio “el Indio” Fernández**. Trabajó como extra en Hollywood, En 1934 actúa en Janitzio, el melodrama de Carlos Navarro. Debuta como director en 1941 con **La Isla de la Pasión** (melodrama carcelario sumado a patriotismo a ultranza).

1942 Flor silvestre es un **Melodrama Revolucionario**, dirigida por **Emilio Fernández** y estelarizada por **Dolores del Río** y **Pedro Armendáriz**. Fue la primera película que Dolores del Río filmó en México tras su regreso de Hollywood.

Esperanza (Dolores del Río), le narra a su hijo su historia, en el marco de la Revolución mexicana, como, siendo una mujer, tuvo que imponerse en medio de un ambiente hostil, y luchar por su felicidad al lado del hombre que amaba.

1943 María Candelaria es un **Melodrama Indigenista** dirigido por el “**Indio**” **Fernández**, en que una joven india, pese a los esfuerzos de su amado, es víctima del rechazo social y acaba muriendo lapidada. Tanto la historia como la mirada glamorosa que idealiza a los indios, será tomada al pie de la letra en otra producción: **La Perla** (1945) adaptación de una obra literaria de **John Steinbeck**.

En una humilde villa de pescadores, Quino y su esposa Juana sufren la angustia de ver a su pequeño hijo picado por un alacrán. El médico del lugar, un codicioso extranjero, se niega a proporcionarles atención y el niño es salvado por una curandera. Tras encontrar una enorme perla en el fondo del mar, Quino despierta la avaricia del doctor y de su hermano, un usurero “blancos”, quienes están dispuestos a apoderarse de la joya a toda costa.

La ambición es la causante de todas las desgracias como producto de la civilización (Oposición Civilización vs. Mundo primitivo)

Alfredo Ripstein Aronovich Jr. se inició en la **Financiera Industrial Cinematográfica**, de Simon Wishnack. Después, el dueño fundó la productora Filmex en 1939 para la cual requirió de los servicios de Alfredo, con tan buen desempeño, que en 1942 ya era gerente de producción y productor ejecutivo. En esta etapa realizó filmes como "**El zorro de Jalisco**" (1940) de José Benavides; "**Allá en el Bajío**" (1942) de Fernando Méndez; "**El baisano Jalíl**" (1942) y "**Adiós juventud**" (1943) de Joaquín Pardavé; "**Canaima**" (Dios del mal) (1944) de Juan Bustillo Oro y "**La reina de la opereta**" (1945) de José Benavides Jr, entre otras.

Aunque su acercamiento al cine fue más bien por casualidad, pues llegó supliendo la falta de un productor, el joven aprendió rápido el oficio de hacer películas, y ocho años después, decidió independizarse para fundar su propia compañía; ahí nació **Alameda Films S.A.**

Posteriormente llegaron a trabajar importantes estrellas del cine de la época, como **Pedro Infante, Marga López, Joaquín Pardavé y Arturo de Córdova**, así como directores de la importancia de **Alejandro Galindo, Alfredo B. Crevenna, Chano Urueta, Fernando Méndez, Miguel M. Delgado, Rogelio A. González, Luis Alcoriza, Sergio Véjar y Alberto Gout.**

Arturo Ripstein nació en la Ciudad de México, 13 de diciembre de 1943.

1946 Se intituye la entrega de **EL ARIEL**, premiación a lo mejor del cine mexicano.

1947 Fundación del **Banco Nacional Cinematográfico** en apoyo a la Industria del Cine. Con intención de fomentar un "cine de calidad e interés nacional", concediéndoles amplios recursos económicos. Los productores privados se benefician enormemente porque se socializaron los gastos personales. Productos sin tener en cuenta el mercado.

1948 Salón México Dir. Por Emilio Fernández.

Con esta película pasa del melodrama indigenista al **melodrama prostibulario**.

Mercedes trabaja como cabaretera en el "Salón México" para sostener los estudios de Beatriz, su hermana menor, en un exclusivo colegio de señoritas. Beatriz no sospecha a qué se dedica Mercedes y sueña con casarse con Roberto, un joven piloto del Escuadrón 201, hijo de la directora del colegio. Los problemas se presentan cuando Mercedes y Paco, su explotador, ganan un concurso de danzón. Paco se niega a compartir el premio y Mercedes, desesperada, roba el dinero mientras él duerme.

Si bien fueron pocas las **películas urbanas** del "Indio", éstas han conservado su vigencia e incluso se han convertido en las favoritas de algunos críticos revisionistas y de buena parte del público seguidor de su obra. Tomás Pérez Turrent señala:

*[...] creo que por encima, incluso, de su **cine indigenista** están los dos grandes melodramas que ha hecho: **Salón México y Víctimas del pecado (1950)**. Él piensa que el melodrama es un género menor. Pero llamar melodrama a estas dos películas no es establecer un juicio de valor. Creo que son muy buenas películas y que representan lo mejor del "Indio"; lo más sincero. Creo que en ellas está más auténticamente el "Indio" que en el resto de su obra.*

Tomás Pérez Turrent, citado en Taibo I, P. I. (1986). El Indio Fernández, el cine por mis pistolas. México: Joaquín Mortiz-Planeta, p. 127.

DÉCADA DEL '50

Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, el prestigio del cine mexicano se empezará a derrumbar, porque USA se encumbró como potencia hegemónica y Hollywood trata de recuperar los mercados cedidos en Latinoamérica. En 1950 comienza la televisión en México. Se comienza a hacer un cine "casero", barato, sin riesgos para el mercado interno. Es un cine de transición. Se diluyen las grandes figuras de prestigio internacional como Emilio Fernández. Por otro lado se intenta ofrecer una

imagen más actual y para ello se modernizó la ubicación geográfica de los films, se pasa del campo a la ciudad. Nace el cine urbano, pero no se pierde lo “popular”, se muestra el “microcosmos” del barrio: **Casa de vecindad** (1950) de **J. B. Oro** plantea la historia en una casa de vecindad típica de las que habían en la ciudad de México, don Clemente dueño de la vecindad y de una tienda de abarrotes es odiado por los vecinos debido a su tacañería y exigencias para las rentas, su hija lo abandona y huye para casarse con un joven inquilino de la vecindad. El doctor es el hombre bueno de la vecindad, Ramón es un ratero, vividor y amante de Carmela quien esta casada con un ferrocarrilero.

La Marquesa del barrio (1950) de **Miguel Zacarías** interpretada por **Libertad Lamarque** y **Pedro Vargas**.

Abundaron los films con problemáticas “actuales” aunque son melodramas desaforados que intentan llamar la atención sobre los peligros de la gran ciudad para la moral y las buenas costumbres con fuertes dosis de erotismo: **No desearás la mujer de tu hijo** (1949), película melodramática en la que se hace parodia del estereotipo del macho mexicano y se resaltan los valores de la familia y los lazos que la unen, haciendo uso del humor ingenioso y blanco típico de la época. El tema de la edad y el paso del tiempo que deja atrás las locuras de juventud, es dirigido por **Ismael Rodríguez**, el papel del padre lo interpreta **Pedro Infante**. **Perdición de Mujeres** (1951) de **Juan Oro**, etc.

El momento de esplendor de las Comedias Rancheras había pasado y la muerte de **Jorge Negrete** en 1953 hace descender aún más el interés del público por este género.

Merece citarse en este período la obra de **Luis Buñuel** (1900 – 1983).

Es importante recalcar que **Luis Buñuel** era de origen español y perteneciente al **movimiento surrealista** europeo. Tras la guerra civil española se exilia en USA donde ocupa cargo en el MOMA de NY. Entre 1944 y 1946 trabaja para la Warner. Venía de Hollywood, llega a México en 1946 y después de 15 años de inactividad como director realiza ese mismo año **Gran Casino**, melodrama cómico – musical con **Jorge Negrete** y **Libertad Lamarque**, una película sin éxito. Mejor suerte tuvo con **El gran calavera** (1949) que cuenta la historia de un hombre rico que se hace pasar por pobre para ver las reacciones de quienes lo rodean. Es de destacar que estas películas fueron realizadas por encargo del productor **Óscar Dancigers**.

De su etapa mexicana cuenta con películas como **Los olvidados**, **Él**, **Subida al cielo**, **La ilusión viaja en tranvía** y **Nazarín**, por mencionar algunas. Toda su obra en dicho país es considerada como cine mexicano.

1950 Entra la televisión a los hogares y el cine experimenta cambios desfavorables, pues **Buñuel** estrena **LOS OLVIDADOS** y a nadie le interesa su temática. Cuando **LOS OLVIDADOS** regresa premiada de los festivales, es cuando reparan en ella.

1953 Inicio del cine independiente con **RAICES** (compendio de cortometrajes de diversos autores)

1957 Se toma la fecha de la muerte de **Pedro Infante** como el ocaso del cine mexicano pues coincidentemente, el cine pasaba por diversos problemas como infraestructura anticuada, público exigente, poco dinero, competencia contra demasiadas producciones norteamericanas. Desaparecen tres estudios importantes, **TEPEYAC**, **CLASA** y **AZTECA**.

A los quince años **Arturo Ripstein** presenció el rodaje de **Nazarín** (1958) y descubrió a **Luis Buñuel**, con quien desarrolló una estrecha relación maestro-alumno. Ripstein fue asistente de dirección, sin crédito, en la filmación de **El ángel exterminador** (1962).

1958 Para acabarla de destruir, se discontinúa la entrega de **ARIELES**.

La película ***El Enmascarado de Plata*** sentó las bases para el desarrollo del **género de luchadores en el cine mexicano**. Con sus rostros ocultos detrás de máscaras, los protagonistas de las cintas de luchadores se convirtieron en campeones de la justicia, al más puro estilo de algunos súper-héroes de los *comics* norteamericanos. Las primeras dos películas fueron filmadas en Cuba y producidas por los hermanos Rodríguez: *Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra hombres infernales*. A pesar de la inmensa popularidad del personaje, los productores aún no creían que pudiese convertirse en un imán de taquilla, por lo que la realización de ambas cintas denota un enorme descuido y grandes dosis de improvisación. Como mera curiosidad, cabe señalar que el rodaje culminó un día antes de que Fidel Castro entrara en La Habana y declarase el triunfo de la Revolución.

DÉCADA DE LOS '60

En los '60 el cine repite fórmulas genéricas (melodramas lacrimógenos, o westerns a la mexicana – **"CHILI-WENSTERN"**- para consumo de las capas populares porque se ha perdido el mercado externo, que en este momento está en manos de Argentina y Brasil)

Los intentos de aproximarse a la realidad histórica o inmediata era a través de una visión oficialista o sino censurados.

Censurada y estrenada 12 años después, es el caso de **Rosa Blanca** (1961) de **Roberto Gabaldón**, basada en un cuento de **Bruno Traven**, La obra relata la forma en que la población Rosa Blanca, ubicada en la costa del Golfo de México, fue saqueada por la empresa estadounidense **Cóndor Oil Company Inc.**, debido a la extracción de miles de barriles de petróleo. En la cinta participaron grandes del cine de oro mexicano, como Ignacio López Tarso, Rita Macedo y Begoña Palacios, así como la ex primera dama del gobierno de Veracruz, Christiane Martell (Christiane Magnani de Aleman) entre otros.

A principios del siglo XX, un campesino mexicano sufre las presiones y humillaciones de una compañía petrolera extranjera para que venda su tierra. El se niega, a pesar de perder a miembros de su familia en su lucha por conservar su hogar. El saqueo y destrucción ambiental fueron considerables y ante la negativa del administrador —don Jacinto—, de alquilar o venderles la tierra es asesinado.

La cinta refleja la actitud inmoral en el empleo de los recursos más bajos para convencer a los habitantes de esa población en vender sus propiedades por pequeñas cantidades de dinero. Esta película fue censurada y permaneció enlatada por once años debido a su clara denuncia de las arbitrariedades que eran permitidas a las compañías extractoras de petróleo antes de 1938. La película fue producida en 1961, durante el mandato de Adolfo López Mateos. Censurada en aquel tiempo por intereses políticos vio la luz hasta 1972.

Ante este orden de cosas, muchos jóvenes universitarios comenzaron a cuestionar el tipo de cinematografía que había y buscan una transformación (como en Argentina, Brasil y Cuba). En las universidades se organizan cine – clubes, se edita la **revista NUEVO CINE**.

1960 El cine pasa del monopolio de **William Jenkins** a ser controlado por el estado. (La *"Compañía Operadora de Teatros, S.A."* con Jenkins a la cabeza, adquirió salas de cine por toda la República hasta controlar el 80% de los cines del país, así como la misma producción cinematográfica nacional a la que financiaba casi en su totalidad). Comenzó con la adquisición de una sala de exhibición en la ciudad de Puebla en 1939, en la época en la que el cine era la principal diversión.

1963 Se funda en la UNAM la primera academia de cine: el **CUEC, (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos)**

1965 Tiene lugar **Primer concurso de largometraje experimental**, convocado por la Industria Cinematográfica (hubo sólo dos, el otro en 1967).

Se deja atrás un ostracismo causado durante años por el **Sindicato de Directores Cinematográficos**, que había impedido la llegada de realizadores que inyectaran "sangre nueva" al cine mexicano. Nos referimos a la convocatoria lanzada por el **Sindicato de Trabajadores Técnicos y Manuales - Stym-** al primer concurso de cine experimental de largometraje, abierta a "los aspirantes a camarógrafos, argumentistas, actores, músicos y directores".

El certamen propició la llegada de cineastas con ideas innovadoras como **La fórmula secreta**, medimetro de **Rubén Gámez**, ganador del primer lugar; **En este pueblo no hay ladrones**, de **Alberto Isaac**, segundo sitio, y la incorporación de Juan y José Luis Ibáñez, Manuel Michel, Sergio Véjar, Juan José Gurrola, Héctor Mendoza y Manuel Barbachano Ponce

Alfredo Ripstein Jr. y Arturo Ripstein hicieron parte de su carrera juntos. A Arturo el cine que lo atrae está encarnado por **Luis Buñuel**, un cine de autor. El productor **Alfredo Ripstein**, cultiva un cine de géneros.

El fenómeno de filiación surge después de que el cine cumple su primer medio siglo y tiende a multiplicarse. En Argentina, Leopoldo Torre Nilsson aprende el oficio de su padre Leopoldo Torres Ríos. En Brasil, los dos hijos del productor Luis Carlos Barreto, Bruno y Fabio, tuvieron facilidades para empezar como directores, etc.

La filiación conflictiva de Arturo Ripstein va a desembocar en la convergencia con su generación y en la adopción de una figura paterna de sustitución, Luis Buñuel, durante la fase de distanciamiento... provocada por los siguientes pasos de su carrera en la vieja industria, después de un debut prometedor.

1965 Con esta experiencia y dos cortometrajes realizados en su adolescencia, realizó su debut como director de cine a los 21 años. Su padre había adquirido los derechos de un guión escrito por **Gabriel García Márquez**, titulado *El charro*, y le confió la dirección con la condición de que lo convirtiera en un **western**, género de marcada popularidad en aquellos años. El resultado fue **Tiempo de morir** (1965), que contó con la colaboración de afamados personajes, como el escritor Carlos Fuentes, el fotógrafo Alex Phillips, el editor Carlos Savage y el ya mencionado García Márquez.

Aunque Ripstein no participó en ninguno de los concursos, ni era egresado del CUEC, la renovación de las filas del anquilosado gremio de directores era una necesidad imperativa y su atrevido debut fue recibido muy favorablemente.

Una de las principales características de los nuevos cineastas mexicanos revelados por el primer Concurso fue justamente la relación de trabajo con una serie de escritores, tales como García Márquez, Juan Rulfo, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes (cuatro colaboradores e inspiradores de Ripstein)...

ARTURO RIPSTEIN, *Paranagua*, Pablo Antonio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997

Si el nuevo cine Latinoamericano busca ponerse a tono con la literatura del "boom", quizás eso se deba a que la recíproca es verdadera: futuros escritores y futuros cineastas se formaron en los mismos cine – clubes, compartieron películas y lecturas.

De la pantalla al texto: influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte, J. Patrick Duffey, UNAM, 1996

1965 Tiempo de Morir de Arturo Ripstein

Después de pasar 18 años encarcelado por la muerte de Raúl Trueba, Juan Sáyago regresa a su pueblo buscando pasar tranquilo el resto de sus días al lado de Mariana Sampedro, su antiguo amor. Sin embargo, los hijos de Trueba quieren vengar la muerte de su padre.

*"Métodos indirectos" podríamos llamar al abordaje oblicuo adoptado por Ripstein en **Tiempo de Morir** (1965) hacia un género y una estructura de producciones vigentes. Aparte de la precocidad del director, lo que a primera vista lo diferencia de sus contemporáneos de los 60 es la aceptación de un género tan codificado como el western... El resto del cine Latinoamericano de la época se inscriben en una épica*

contemporánea, que cambia los objetivos o los motivos, pero recupera los valores de la épica tradicional..la leyenda de los “cangaceiros” en el Cinema Novo, las historias de la revolución en Cuba y en Argentina con *La Hora de los Hornos de Solanas – Getino*...En cambio con su cuota de clasicismo reforzada por las apariencias del western, *Tiempo de Morir* opta por una postura anti – épica. Primera contradicción aparente, donde la modernidad de la forma no siempre coincide con la necesaria reevaluación de las concepciones tradicionales.

ARTURO RIPSTEIN, *Paranagua, Pablo Antonio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997*

1966 Juego Peligroso, dos episodios de **Arturo Ripstein ("HO")**; **Luis Alcoriza ("Divertimento")**
Producción: **César Santos Galindo** y **Alfredo Ripstein, Jr.**

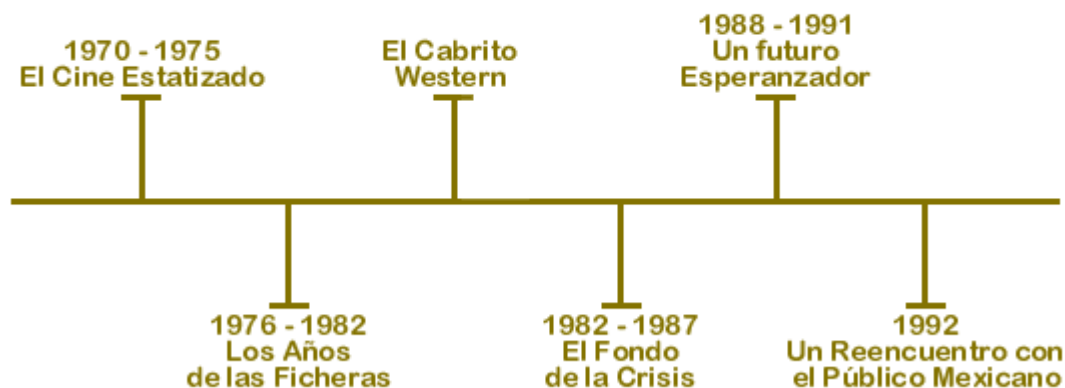
Dos historias que tienen como fondo la bahía de Río de Janeiro, Brasil. En **HO**, Leonardo, un publicista, halla en la carretera a Claudia y Luis, unos recién casados cuyo auto se ha descompuesto. Su acto de buen samaritano da pie a una relación extra-marital con Claudia y a un chantaje. **Divertimento** cuenta la historia de Lena y Mario, una pareja de amantes cuyo empeño por engañarse mutuamente culmina en una cadena de asesinatos y en el descubrimiento del erotismo ligado a la muerte por parte de Lena.

...Pero lo que agravó la frustración de Arturo Ripstein adolescente fue filmar en Brasil, justo en el momento en que los realizadores igualmente jóvenes transitaban por el camino fértil y ambicioso del Cinema Novo. Ripstein descubre hasta que punto se encuentra descolocado en relación a su generación y sobre todo, hasta que punto México se encuentra desfasado en relación con el Nuevo Cine Latinoamericano...

ARTURO RIPSTEIN, *Paranagua, Pablo Antonio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997*

1967 El Segundo Concurso produjo el caso especial de **Archibaldo Burns** con **Juego de Mentiras**: El regreso de Luisa a la casa donde trabajaba como sirvienta de Marta es el detonador de una larga confesión, en la que verdad y mentira son inseparables. Sobre el cuento *El árbol* de Elena Garro. Según declaró Burns, le interesó ante todo “dar sensación del conflicto ancestral de clase” entre las dos mujeres. Ese conflicto opone el realismo de la mujer rica al pensamiento mágico de su ex sirvienta: la primera sólo ve simples mentiras en lo elaborado por la segunda como recursos defensivos contra un mundo hostil, a la vez propio y extraño. El film aborda la historia desde el realismo mágico, para pasar a los '70 a ocuparse del problema de la desaparición de la cultura indígena.

Después del 68: El Cine del Sexenio de Echeverría



1968, a raíz de los movimientos sociales acaecidos, ha simbolizado el inicio de una nueva época del México contemporáneo, especialmente en su vida política y democrática, algo que ha llegado a expresarse también en la pantalla grande.

El primer periodo de esta cronología comprende en realidad dos momentos: los últimos años del gobierno del presidente **Gustavo Díaz Ordaz** (68-70) y el sexenio completo de **Luis Echeverría** (70-76). Aunque hay notables diferencias entre ambos periodos, es cierto que también existen vasos comunicantes entre ellos, principalmente porque los años sesenta fueron un ciclo de incubación de los cineastas que habrían de distinguirse durante el tiempo siguiente.

En 1968 la industria cinematográfica nacional transcurría por uno de sus periodos de estancamiento creativo, debido en parte a que seguía vigente la política de *puertas cerradas* en los sindicatos, lo que impedía el ingreso de nuevo cuadros a la industria.

Esta es la época —que se prolongaría hasta mediados de los setenta—, en que **Mauricio Garcés**, **Capulina** y **El Santo** estaban coronados como los campeones de la taquilla, acompañados más atrás del *chili westerns* de **Mario Almada**, del cine juvenil de **Angélica María**, **César Costa** y **Alberto Vázquez** y de las ya envejecidas comedias rancheras.

El contraparte, el **cine independiente** parecía estar abriendo alternativas solventes para el futuro del cine mexicano, algo que se percibió desde algunos años atrás mediante ciertos esfuerzos de renovación, como el nacimiento del **grupo Nuevo Cine** en 1961, la fundación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963, los Concursos de Cine Experimental de 1965 y 1967 y el debut de algunos cineastas interesantes dentro del circuito marginal -como **Juan Ibáñez**, **Arturo Ripstein**, **Rubén Gámez** y **Alberto Isaac**.

Por otra parte, los últimos años de **Díaz Ordaz** estuvieron marcados por el endurecimiento de la censura, motivo que influyó, por ejemplo, en la cancelación de la Reseña de Acapulco y la prohibición de numerosas películas nacionales y extranjeras.

*Arturo Ripstein decide apartarse a la vez del padre y de la industria mexicana del cine. Durante dos o tres años busca su propio camino completamente al margen de la producción comercial, a veces en un virtual underground, simbolizado por la creación del **grupo Cine Independiente de México**, formado junto a Felipe Cazals Rafael Castanedo, Tomás Pérez Turrent, Pedro Miret, produciendo **La hora de los niños** de Ripstein y **Familiaridades** del propio Cazals.*

*Los 65 minutos de **La hora de los niños** son una concentración de las figuras y temas ripstenianos. El “buis clos”, el encierro, es por primera vez total y absoluto. El payaso no logra dejar la casa. A los padres no se los ve irse, son padres ausentes y no le dan atención al hijo. El encierro es en primera instancia un conflicto familiar, doméstico. El encierro es una situación y no una circunstancia.*

ARTURO RIPSTEIN, *Paranagua*, Pablo Antonio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997

...En una entrevista grabada y exhibida antes de comenzar la película, Ripstein recordó que la entonces niña se aburría y fastidiaba durante la filmación de esa historia, escrita por Pedro Miret.

Al lado de la Beba Pecanins (en el papel del niño Tom), el reparto se completó con Carlos Savage (payaso)- Marta Zamora (madre) y Carlos Nieto (padre), con la asistencia en la dirección cinematográfica de Jorge Fons y la producción del propio Ripstein con el llamado cine independiente de México.

En escenas que se prolongan en largos y estáticos lapsos, Arturo Ripstein exhibe el transcurrir del tiempo con tan sólo cuatro personajes.

La historia narra la salida de los padres de Tom, quienes para no dejarlo solo contratan un payaso que cuide al niño. A lo largo del filme —en blanco y negro— se observa a un mimo negligente y grotesco, así como a un pequeño que únicamente busca un poco de atención.

El tiempo trascurre y el impaciente payaso sólo exige al niño que se le pague por su tiempo perdido, mientras los padres continúan ausentes.

Para esa película, Ripstein definió primero el concepto sobre el cual se basaría y finalmente determinó que sería a propósito de la **sensación física del paso del tiempo**.

Ana Mónica Rodríguez, Periódico La Jornada, Viernes 23 de septiembre de 2011, p. 5

Arturo Ripstein coloca a la familia en el centro del universo, con los lazos complejos de paternidad y filiación, poco después del nacimiento de su primer hijo, Alejandro (1968). Cuando la irrupción política de la nueva generación desemboca en un auténtico terremoto, con la represión del movimiento estudiantil de 1968, el cineasta deja de ser apenas el hijo del productor Alfredo Ripstein Jr., del que se aleja profesionalmente y se convierte a su vez en padre, a los 24 años. La adolescencia queda atrás, los tanteos de la identidad es ante todo una ruptura con el lenguaje heredado con el lenguaje del pasado... Arturo Ripstein, se acerca, funde y se confunde con los de su tiempo...

ARTURO RIPSTEIN, Paranagua, Pablo Antonio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997

DECADA DEL '70

Con la llegada de **Rodolfo Echeverría al Banco Nacional Cinematográfico**, la situación comenzó a cambiar en beneficio de un cine más ambicioso y creativo. Rodolfo Echeverría era el hermano mayor de Luis Echeverría, a la sazón secretario de gobernación de Díaz Ordaz que en 1970 lo sucedería en la presidencia. Rodolfo había hecho una carrera modesta como actor dentro del cine mexicano bajo el nombre de Rodolfo Landa y había sido, incluso, líder de la Asociación Nacional de Actores (ANDA). Privilegiado por el ascenso de su hermano, fue nombrado director del Banco Nacional Cinematográfico a mediados de 1970, un hecho de nepotismo al viejo estilo que, sin embargo, significaría un afortunado suceso para la industria cinematográfica, a decir de muchos. Desde la trinchera estatal, Rodolfo Echeverría, abrigado por las iniciativas de apertura que abanderaba su hermano el presidente, durante los siguientes seis años favoreció el relevo generacional y promovió a nuevos cineastas y productores que revitalizarían en ese lapso al cine mexicano. No obstante, desde entonces la participación del Estado dentro de la industria fílmica ha sido tan perentoria que cada seis años prácticamente ocurre un reordenamiento, a veces feliz y a menudo trágico.

Lo primero que ocurrió con Echeverría al frente del Banco, fue que en **1970 debutaron quince realizadores, algo que no acontecía desde 1944**. La misma tónica se repitió en los siguientes años con buenos resultados, en los que se logró realizar una cifra importante de notables películas mexicanas.

No obstante, en el medio cinematográfico se polarizaron las posturas acerca de la intervención del Estado en la industria: por un lado, un grupo partidario de las iniciativas gubernamentales y, por el otro, aquéllos que veían en ese hecho la sumisión ante el poder o una amenaza a sus intereses, como en el caso de los productores privados. Hacia mediados del sexenio, tanto entre los cineastas como entre los críticos se marcaron dos grupos. Así por ejemplo, es muy conocida la disputa que desde entonces comenzó entre los historiadores Emilio García Riera, simpatizante del echeverriato, y Jorge Ayala Blanco, enemigo del oficialismo cinematográfico.

De esta manera, 1975 es un año que podría definirse por un hecho insólito: la expulsión de los productores privados de la industria, a consecuencia de una derroche de poder de Luis Echeverría. En la ceremonia de los **Arieles**, el presidente fustigó a estos productores por su falta de compromiso para salvar al cine nacional y prácticamente les extendió un acta de defunción. Una demagógica y pintoresca medida que, en un corto plazo, tuvo consecuencias desgraciadas para la cinematografía mexicana, al menos cuantitativamente, pues ese año tan sólo se realizaron 60 largometrajes, 25 de los cuales fueron financiados total o parcialmente por el Estado.

Los productores privados debieron buscar otras fuentes de financiación, lo que desplazó a los especuladores y favoreció la producción de films artísticamente importantes, especialmente con el

apoyo a los realizadores: **Jorge Fons, Paul Leduc, Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein,** etc.

1976 marcó el final del periodo echeverrista y, también, el del consentimiento del Estado a los nuevos realizadores. Un hecho curioso es que de los 61 largometrajes producidos ese año, 36 fueron realizadas con participación del Estado, es decir, por primera vez en la historia del cine mexicano la producción oficial superaba a la privada.

1975 A través del Banco Cinematográfico, el estado funda tres compañías productoras de cine, **CONACINE, CONACITE I y CONACITE II.**

Aprovechando las contradicciones internas de la industria y la política parreñista del estado para realizar sus propias concepciones renovadoras, aunque debieron hacer algunas concesiones respecto a algunos experimentos estéticos que no podían ser comprendidos por el público y debían observar una línea política moderada, ya que el partido del gobierno PRI (Partido de la Revolución Institucionalizada) en el poder desde que terminó la Revolución, no tenía interés en fomentar el malestar interno con películas de este período se destacan tanto por sus planteamientos como por su factura.

1970 Crimen, La belleza y Exorcismos son tres cortos filmados por Ripstein el mismo año y comparten una idéntica voluntad experimental.

*En **Crimen**, reduce el argumento y el número de planos a su mínima expresión (en número de 17). La película trabaja sobre los tiempos muertos con planos fijos y muy largos, sobre los fuera de cuadro. La oposición entre adentro y afuera es una de las líneas de tensión.*

***La belleza**, experimenta con el juego de los espejos. El tocador permanece como símbolo femenino a lo largo de la filmografía ripsteiniana. El hombre tiene movimiento, decisión, iniciativa. La mujer está absorta en su propia contemplación. El centro es el hombre, la mujer es periférica, decorativa, pasiva. Mientras al hombre le toca el tiempo muerto, la expectativa, la mujer cultiva la belleza.*

***Exorcismos**, también contrapone a una mujer y a un hombre, ahora en ambientes diferentes y no en un mismo lugar, con tiempos mas apretados. ...Está en juego más bien el dispositivo de encuadre y el montaje. Polarización con el hombre en el ambiente de trabajo y la mujer con el encierro doméstico.*

Mas que un borrón y cuenta nueva, Ripstein en tiempo de ruptura filma los borradores de figuras de estilo y preocupaciones recurrentes en otra películas.

ARTURO RIPSTEIN, Paranagua, Pablo Antonio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997

1971 El Náufrago de la calle de la Providencia

*Ese año Arturo Ripstein filma un documental de 50 minutos sobre **Luis Buñuel**. Es una filmación simbólica, de sustitución, realizada en conjunto con Rafael Castanedo. El film es un "home - movi", que muestra al viejo cineasta encerrado en su cueva. La película tiene un tono afectuoso de humorada y no un homenaje solemne...donde Don Luis prepara y explica su especialidad, el "buñueloni": tres medidas de ginebra, dos de campari y una de cinzano o martini dulce...*

ARTURO RIPSTEIN, Paranagua, Pablo Antonio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997

1972 Se reinstituye la entrega de el ARIEL.

Otro de los beneficiados es **Paul Leduc**, quien con el film **Reed: México insurgente** (1972), ofrece una visión nueva de la Revolución Mexicana. Es un informe documental – basado en el libro del célebre periodista norteamericano John Reed- de una etapa de la Revolución desde el punto de vista del

periodista. Al director le interesan dos aspectos: las contradicciones entre políticos y militares y las transformaciones en la conciencia de Reed que pasa de ser un cronista distanciado a un luchador comprometido. Logra autenticidad porque no es demasiado riguroso en la reconstrucción histórica ni se detiene en lo anecdótico.

1972 El castillo de la pureza

Convencido de que el mundo exterior es dañino para su familia, Gabriel Lima ha mantenido encerrados a su esposa y a sus hijos durante dieciocho años. Los días pasan melancólicos, mientras la familia se entretiene fabricando un raticida en polvo que Gabriel sale a vender en las tiendas del barrio. El frágil equilibrio emocional de la familia Lima se rompe el día en que Gabriel se da cuenta de que sus hijos están despertando a la adolescencia.

Representa la vuelta de **Arturo Ripstein** a la industria. La minuciosa descripción se limita al interior. El tema de la película no es el encierro en sí, sino lo que ocurre adentro. El universo de la película es un mundo cerrado. Explora temas como el fetichismo, la ambivalencia de los lazos afectivos, el incesto,

Iniciadora de una de las etapas más interesantes de la carrera de su director, **El castillo de la pureza** se basa en un hecho real acontecido en los años cincuenta, mismo que inspiró la novela de Luis Spota "La carcajada del gato" y la pieza teatral de Sergio Magaña "Los motivos del lobo".

La influencia de **Buñuel** y los guiños al cine de la *época de oro* son evidentes tanto en el tratamiento de la historia -un melodrama sobrio- como en la selección de los actores: **Claudio Brook** es el solitario **Simón del desierto** (1965); **Rita Macedo** es la incondicional Andara de **Nazarín** (1958).

La película se inscribe en la efervescencia ideológica posterior a 1969 y la masacre de estudiantes en Tlatelolco.

1973 El Santo Oficio

Rescata un episodio del siglo XVI, la persecución, enjuiciamiento y ejecución de la familia Caravajal por la Inquisición.

El santo oficio viene a ser algo así como "el origen de la familia, la religión y el Estado...en México"

1974 Se inaugura la **Cineteca Nacional** el 17 de enero de 1974 con la proyección de la película *El Compadre Mendoza*. Se construyó en uno de los Foros de los Estudios Churubusco.

1975 Se crea el CCC (**Centro de Capacitación Cinematográfica**). Fue fundada por **Carlos Velo** y **Luis Buñuel**. Junto al CUEC -la escuela de cine más antigua de América Latina-, y una de las más importante del país.

1976 Etnocidio –Notas sobre el Mezquital

Las imágenes del documental de **Paul Leduc** —basadas en la investigación del antropólogo **Roger Bartra** sobre el Valle del Mezquital, una de las regiones más pobres de país— aún atormentan al México de hoy en día. La pobreza más aguda, impulsada por un sistema capitalista de explotación, es mostrada a través de poderosas imágenes y testimonios marcados por una estética altamente politizada, herencia del legado de la masacre estudiantil ocurrida en la plaza de Tlatelolco en octubre del '68.

Mediante el testimonio directo de los indios se analiza el fenómeno de aculturación que sufre la minoría otomí del Valle del Mezquital. Intenta mostrar una problemática más amplia que abarca gran parte del Continente; cómo otros pueblos, otras etnias, son exterminados con todo tipo de mecanismos, desde la represión brutal hasta la más sofisticada penetración cultural.

Al margen de las presiones comerciales e industriales, una joven generación de cineastas salidos del **CUEC** empieza a realizar sus primeros trabajos de importancia. Entre ellos se encuentra **Alberto**

Joskowicz quien en **El Cambio** (1971) y **Meridiano 100** (1974) se ocupa de los marginados sociales, de aquellos que han roto lazos con la sociedad y que sin embargo, siempre entran en conflicto con ella.

El **CUEC** juega también un rol importante como centro de realización de cine documental innovador y comprometido. Aquí se ha reunido el **Taller de Cine Octubre** con la intención de expresar en el cine las teorías marxistas, con películas como **Los albañiles** y **Explotados y explotadores** (1974), **La mujer Mexicana** (1978), etc. Encuentran expresión teórica en la revista "Octubre" editada por ellos mismos. Con sus trabajos han desarrollado y radicalizado los primeros planteamientos de un cine político mexicano, que tienen como antecedentes **El Grito** (1968) durante el movimiento estudiantil de 1968 en México, los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) decidieron tomar la escuela, el equipo y material a disposición y filmar los acontecimientos. El resultado, ocho horas de imágenes, fue editado bajo la dirección de Leobardo López Aretche para integrar este documental, único testimonio fílmico desde el interior del movimiento. El 2 de octubre de 1968 es una fecha que no quedará sólo en la memoria de sus protagonistas, sino que ya forma parte de la historia, y no tan sólo mexicana. Ese día el movimiento estudiantil fue reprimido de la forma más sangrienta, cruel y cínica posible en la llamada Matanza de la Plaza de las Tres Culturas y **Aquí México**.

Todo lo que se había avanzado de 1970 a 1976 se vino abajo gracias a **Margarita López Portillo**, hermana del entonces presidente, quien, en busca de un **cine "familiar"** desmantela todo lo creado el sexenio anterior, trae a directores extranjeros y deja de apoyar a directores mexicanos. Aprovechando la situación, la industria privada da inicio a un tipo de cine barato y chafa, pero altamente popular y rentable, **LAS FICHERAS**.

En general se conoce como **cine de ficheras** al género de comedia cinematográfica propio de México en la época de mediados de los años 70's hasta fines de los años 80's, caracterizado por el juego en el lenguaje llamado *albur* (*juego de palabras de doble sentido*) y por el tono sexual y pícaro aunque no particularmente explícito. Posiblemente este género está basado en la **comedia erótica italiana**. Son un conjunto de obras cinematográficas de relativamente bajo presupuesto y no necesariamente de gran calidad, junto con escenarios y tramas que tienden a la sencillez, y que coloquialmente se le conocen también como "**sexicomedias**". El éxito de su taquilla popular llega a ser considerado no como la más refinada muestra de la cinematografía mexicana y su clasificación no apta para menores.

http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_ficheras

El compromiso y la innovación ya no interesan, hay un total dominio del cine comercial. Además en 1977, el conglomerado televisivo **TELEVISA** crea **TELEVICINE** (su propia empresa productora de cine), que realiza cerca de la mitad de la producción anual mexicana, volcada especialmente al cine familiar.

Sólo unos pocos cineastas encuentran los medios para hacer producciones independientes. Tal el caso de **Anacruza (de cómo la música viene después del silencio)** (1978) de **Ariel Zúñiga**, un film que trata de manera inhabitual un tema político, la desaparición de personas: La divorciada profesora universitaria, Victoria, firma una carta de protesta por los desaparecidos políticos que le solicitan sus alumnos, aunque no le interesa la política. Esa tarde su hija, estudiante de medicina de veinte años, desaparece. Este suceso hará cambiar la visión de Victoria y su participación junto con familiares de otros desaparecidos políticos por obtener justicia. En vez de explotar los elementos espectaculares del caso, investiga las consecuencias en la conciencia y el comportamiento de los afectos. Se acerca a la estética europea (Jean – Marie Straub)

Más ambiciosa es **Constelaciones de Alfredo Joskowicz**, es la lucha entre el dogmatismo y los comienzos del racionalismo en México en el siglo XVII. En esta obra se presentan tres figuras: sor Juana Inés de la Cruz, la monja mexicana universal y una de las cumbres de la poesía española, el astrónomo y matemático Carlos de Sigüenza y Góngora y la figura de un monje extraño, que sirve de interlocutor a las otras dos, y que de alguna manera puede representar al diablo. Es un intento de cine no narrativo, de difícil lectura. Es un cine de minorías, claro está, que se inscribe en el intento de renovación del cine mexicano, que lleva a cabo la generación de realizadores llamada «del 68». Los actores del filme miran a menudo hacia la cámara, como para hablar con el espectador, para transmitir la reflexión y la vivencia de la lucha entre dogmatismo y racionalismo.

En la segunda etapa de los '70, **Arturo Ripstein** logra imponerse, que en una especie de trilogía retoma el tema de la intolerancia.

Después de **El santo oficio** (1973) y la fallida **Foxtrot** (1975) - Su primera película internacional, con Peter O'Toole y Charlotte Rampling-, Ripstein opera una vuelta a la contemporaneidad. Filma un excelente documental: **LACUMBERRI, El Palacio Negro** (1976) sobre la cárcel de México D.F.

1977 El lugar sin límites, basado en la novela del chileno **José Donoso** y con adaptación del argentino **Manuel Puig**, construye una atmósfera densa en el que un homosexual se ha construido un mundo propio, encontrando una aceptación general en su papel de travesti, hasta que se topa con un "macho", que es la representación de la sociedad.

El lugar sin límites se ha vuelto un film cult, paradigma de un nuevo enfoque desprejuiciado hacia la homosexualidad. La lucha contra los prejuicios fue promovida por el mismo movimiento gay surgido en los Estados Unidos, que tuvo repercusión en México, así como las ideas feministas, en los años setenta... "Como en todo melodrama que se precie, el núcleo de El lugar sin límites se sitúa en el choque entre el deseo /pasión (o la pulsión) y la prohibición / represión, todo ello en el marco de un espacio cerrado, claustrofóbico incluso, donde los personajes se ven aprisionados y al que responden bien con la resignación (que interioriza el sentimiento de culpa / pecado ante el vértigo de la transgresión), bien con la violencia. Publicada originalmente en 1966, la novela de Donoso también sugiere la angustia provocada por el otoño del patriarcado... en los diez años transcurridos entre la novela y la película es justamente cuando se ha manifestado el cambio en la iniciativa sexual de las mujeres... Mientras el macho chapado a la antigua dicta las reglas del juego, la pulsión homosexual no le molesta. Lo que provoca su rechazo es el fantasma de la homosexualidad pasiva, despertado por la súbita iniciativa de la Manuela (el travesti)... En la película de Ripstein, la figura de la "loca" no solo cuestiona la homofobia, sino que desafía los roles sexuales. La Manuela moviliza una serie de tensiones y contradicciones que desenmascaran el concepto de masculinidad, convencionalmente considerado monolítico... La danza de "la leyenda del beso" es una solución puramente cinematográfica del conflicto, la escena rescata lo fundamental: la mirada ajena es la que condena el impulso íntimo. El infierno son los otros.

ARTURO RIPSTEIN, Paranagua, Pablo Antonio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997

1978 La viuda negra. Prohibida durante varios años (hasta 1983) por contar los amores de un sacerdote obsesionado con una mujer a la cual se somete inerme, y ante este hechota sociedad reacciona con violencia.

1978 Cadena Perpetua. Sobre la novela "Lo de antes" de **Luis Spota**.

Javier Lira es un ex-delincuente que trata de rehabilitarse trabajando como cobrador de un banco. Sus intentos por alejarse del crimen se ven frustrados cuando se topa con "Burro" Prieto, un policía extorsionador a quien conoce desde hace mucho tiempo.

Se adscribe a las convenciones de un género clásico, el film policial. La linealidad del hilo argumental se ve interrumpida por cuatro flash-backs, el tercero de ellos embutido en el segundo. Si el hilo narrativo no se pierde en ningún momento es porque todos los flash-backs corresponden a otros tantos recuerdos del protagonista. La unidad del punto de vista subjetivo, una adecuada dosificación de los tiempos de cada secuencia y una estructura sólida evitan el desequilibrio producido en El lugar sin límites por un único flash-back. El dramaturgo Vicente Leñero ha sido uno de los mejores guionistas de la primera fase de Ripstein.

En Cadena Perpetua no hay inocentes y culpables, hay solo cómplices de un sistema corrupto que engloba a la vez al ratero y al banquero, los bajos fondos y los barrios altos, al preso y al policía. El trasfondo de la película es la masculinidad en crisis y la dificultad de modificar los comportamientos heredados o adquiridos. El hombre que responde al apodo de Tarzan está enfrentado al policía conocido por Burro Prieto: en ambos casos las denominaciones remiten a símbolos míticos y animales de virilidad, son enemigos, entre ellos corre la violencia y el chantaje, la culpa y el castigo.

ARTURO RIPSTEIN, Paranagua, Pablo Antonio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997

1982 Se incendia la Cineteca y se consume 99% del acervo nacional.

1983 Se crea el **IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía)**

1984 Las nuevas instalaciones de la Cineteca, fueron inauguradas el 27 de enero en la Plaza de los Compositores de la Avenida México-Coyoacán 389.

1985 Un año crucial para Arturo Ripstein sería 1985 pues conoce a quien se convertiría en su esposa y guionista de cabecera, **Paz Alicia Garcíadiego**, iniciándose una fructífera simbiosis que regalaría cintas llenas de personajes en situaciones límite, con escenarios barrocos cargados de drama y angustia.

Según Garcíadiego, cuando se conocieron encontraron afinidades y al principio no hablaron de cine, sino de la vida misma; Ripstein le pidió unos guiones para televisión que nunca cuajaron, sería hasta **“El imperio de la fortuna” (1986)** que comenzarían su camino juntos en la historia del cine.

Basada en un cuento de Juan Rulfo, **“El imperio de la fortuna”** narra la historia de un humilde pregonero que vive dentro de la inestabilidad del azar, obteniendo un gallo moribundo al que cura y lleva a pelar, siendo el ave una metáfora de sus momentos de gloria y de su inevitable desgracia dentro de un peculiar triángulo amoroso.

1988 “Mentiras Piadosas” es una interesante mirada a un desaliñado y extraño Centro Histórico de la Ciudad de México, en donde un vendedor de hierbas y una inspectora de salubridad se enamoran y llevan su romance hacia un camino de no retorno. **Según Ripstein, es a partir de aquí en donde el plano secuencia se convierte en parte sustancial de su trabajo.**

<http://armandonavarro1980.blogspot.com/2011/07/el-cine-de-arturo-ripstein-la-sordidez.html>

1989 CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) toma a su cargo IMCINE y gracias a ello es posible exhibir **LA SOMBRA DEL CAUDILLO** (1960) y estrenar **ROJO AMANECER** (1989) ambas vetadas por su contenido y dar inicio a un NUEVO CINE MEXICANO.

DECADA DEL '90

De las esperanzas de una nueva generación

La temática del cine mexicano en la década de los 90 y principios del siglo XXI aborda lo cotidiano, la violencia urbana, el existencialismo, no dejando atrás la migración, las biografías e incluso el realismo mágico como es el caso de **"Como agua para Chocolate"**, pasando por el humor ligero, y la denuncia de la corrupción como en **"La ley de Herodes"**, siempre ello con miras a festivales de cine.

El fenómeno más notable de los años 90, es la nueva generación de cineastas que con mucho ímpetu conquistó las pantallas de cine. Se formaron en las dos escuelas de cine más importantes, el CUEC (de la Universidad Autónoma de México), y el CCC (del Instituto Mexicano de Cinematografía), o hicieron sus primeras experiencias en la televisión comercial, algunos incluso con telenovelas.

Nicolás Echevarría proviene del cine documental etnológico y rodó con **Cabeza de Vaca** (1991) el filme de debut más excitante de los primeros años noventa. En su fresco histórico sobre la época de la conquista española, crea mundos de imágenes grotescas a partir del choque entre el chamanismo indígena y el racionalismo europeo.

Mostrar la ambivalencia de la vida moderna en la ciudad en medio de una sociedad anclada en tradiciones y estructuras familiares rígidas, es tema central para muchos realizadores jóvenes. Francisco Athié, por ejemplo, no encuentra ningún sector íntegro en la sociedad de su película de debut **Lolo** (1992), sólo explotación mutua, corrupción y terror. Hugo Rodríguez, en su primer largometraje **En medio de la nada** (1993) descubre nuevas perspectivas

en el antiquísimo sujeto fílmico de la toma de rehenes y lo vierte en una obra de teatro íntimo, psicológico, sobre la solidaridad humana frente a la violencia ciega. Uno de los estrenos más insólitos de los años 90 corresponde a Carlos Marcovich con **¿Quién diablos es Juliette?** (1997), donde nos relata una de estas historias que escribió la realidad y que al mismo tiempo son ficción.

Roberto Sneider realizó en **Dos crímenes** (1995) una adaptación fílmica de una conocida novela de Jorge Ibarguengoitia, demostrando con ello su excepcional talento para el espinoso género de la comedia, en la cual logra darle el tratamiento sutil que se merece un argumento literario.

Perfectamente, un novato puede lograr un éxito comercial y puede para ello elegir caminos muy variados. Prueba de esta aseveración son Antonio Serrano con **Sexo, pudor y lágrimas** (1998) y Alejandro González Iñárritu con **Amores perros** (2000). Serrano juega con los clichés de la película pornográfica logrando mediante este recurso el éxito taquillero de los 90. Por su parte, González Iñárritu muestra cómo la violencia corrompe las capas sociales y cómo la crueldad de las condiciones de vida puede ser expresada en un lenguaje formidable y, a la vez, angustioso de imágenes.

En los años 90, las mujeres se consagraron definitivamente como realizadoras en el cine mexicano, algo que sólo una década antes no era nada natural. Su representante más importante es María Novaro. El roadmovie **Sin dejar huella** (2000) se convirtió para ella en una aventura fílmica y en un viaje de exploración de la propia identidad.

Incluso películas políticamente explosivas como **La ley de Herodes** (1999) de Luis Estrada encuentran hoy día su chance. Cofinanciada por el Instituto Mexicano de Cinematografía **IMCINE** trata la corrupción, usurpación del poder y doble moral de políticos mexicanos. Hace un par de años una sátira política de esta naturaleza hubiera fracasado ante la omnipotencia del partido gubernamental de la época, el PRI.

Peter B. Schumann

<http://www.mexartes-berlin.de/esp/film/arsenal.html>

1993 Ripstein presenta la que para muchos es su obra más compleja, completa y depurada: **“Principio y fin”**, de más de tres horas de duración que narra el drama que vive una familia de clase media al morir el padre y poner todas las esperanzas en el hijo menor para que vaya a la universidad y los saque adelante. El guión, a cargo de Garcíadiego, se basa en la novela homónima de **Naguib Mahfouz**, el mismo autor de **“El Callejón de los Milagros”**.

El plano secuencia final es de peculiar maestría, atravesando unos pasillos húmedos y sucios, con unos tambores como música de fondo que en su conjunto consiguen exactamente lo que se proponen: desesperar, molestar y dar una sensación claustrofóbica, culminando en un plano dramáticamente sublime. Ganadora de la Concha de Oro del Festival de San Sebastián a la Mejor Película en 1993.

1994 filma **“La reina de la noche”**, definida por algunos como la “biografía imaginaria” de la cantante Lucha Reyes, interpretada por una actriz constante en la filmografía “Ripsteniana”: **Patricia Reyes Spíndola**.

Narra las andadas de una atribulada cantante de ranchero de los años 40, su gloria y su paulatino descenso, despedazando el mito que encerraba a la figura nacional. La soledad de las almas y la incapacidad de cambiar la naturaleza de las personas siguen siendo temas recurrentes en las películas del director.

<http://armandonavarro1980.blogspot.com/2011/07/el-cine-de-arturo-ripstein-la-sordidez.html>

1995 Entra TELEVICINE (de Televisa) a producir cine de calidad sin dejar de hacer sus películas comerciales para transmitir por cable. No sé a ciencia cierta cuando nace el VIDEOHOME, que hace que las películas de producción masiva (por no decirles chafas) no lleguen a la pantalla grande sino

directamente al Videoclub, y entonces, en poblaciones pequeñas, las llegadas de esos Videocentros obligaron el cierre de Salas de Cine a las que ya nadie asistía...

1996 Cuando se celebran 100 años de cine, Ripstein filma "**Profundo Carmesí**", es la historia de una pareja bizarra, una extraña mezcla de asesinos seriales, humor negro y ácido, con una ambientación perturbadora. Ripstein conoció el caso mediante un libro de historias de asesinatos y siempre estuvo interesado en llevarla al cine, hasta que un buen día, junto con Paz Alicia, obtuvo varios documentos hemerográficos y vieron "The Honeymoon Killers" (1970, Leonard Kastle). Diría Ripstein: "*Los dos protagonistas de mi película no son dos asesinos que se aman, sino dos amantes que se asesinan*".

<http://armandonavarro1980.blogspot.com/2011/07/el-cine-de-arturo-ripstein-la-sordidez.html>

1998 "El evangelio de las maravillas". Protagonizada por Katy Jurado y Francisco Rabal (nuevamente el guiño a Buñuel), la cinta describe las acciones de una extraña congregación religiosa llamada "Nueva Jerusalén", quienes esperan la segunda llegada de Cristo. Se trata de una sátira despiadada sobre las absurdas creencias religiosas que hasta el día de hoy siguen imperando, con el estilo estético característico del director mexicano.

1999 Las coproducciones son una constante en Ripstein, y para 1999 México, Francia y España se unieron en una producción que buscaba llevar a la gran pantalla un drama rural basado en una novela de **Gabriel García Márquez: "El Coronel no tiene quien le escriba"**. La historia sobre el Coronel que pacientemente espera una pensión que nunca llegará y que tiene por compañeros a una cansada esposa y a un gallo con el que comparten la miseria.

2000 "Así es la Vida". Ripstein y Paz Alicia trasladaron la tragedia de Medea de Séneca a una extraña y sucia vecindad de la colonia Santa María La Rivera del DF, con todo y coro incluso, pero aquí en forma de un grupo de cantantes de boleros. La historia abre con un intenso monólogo para de ahí visitar la traición, el abandono y buscar la venganza.

El mismo Ripstein, después de un largo y rápido plano secuencia, se descubre en el reflejo de un espejo con todo y cámara en mano, permitiéndole al espectador verlo por un breve momento hacer su trabajo. Con esta acción el director nos recuerda que lo que vemos es una película y que la durísima historia que narra no es real, aunque en realidad (y ahí viene la ironía) Ripstein sabe que en el interior de esas vecindades seguro suceden cosas aún más desconcertantes y trágicas que la historia de Julia, su protagonista.

2000 "La Perdición de los Hombres". Filmada en tan sólo diez días, la idea nació del cortometraje "**Dos deudos**" filmado para un canal español; Ripstein decidió agregarle minutos, volver a tomar cámaras digitales y crear esta negrísima comedia filmada en un casi violento blanco y negro, un esperpento en tres actos que incluye necrofilia, monólogos hilarantes y una anécdota tan descabellada como interesante: un hombre es golpeado hasta la muerte por sus propios amigos; el cadáver que queda de semejante acción (originada por un juego de béisbol), es reclamado por sus dos viudas con consecuencias inesperadas.

2002 "La Virgen de la Lujuria". Arranca con un impresionante y estéticamente impecable plano secuencia de 15 minutos, con títulos, música hipnotizante y una fotografía con tonos verdes de sutil belleza. Basado en un breve relato que escribió en los años 50 el escritor Max Aub, pero con cambios sustanciales cortesía de Paz Alicia Garcíadiego, se narra la historia de un peculiar camarero adicto a la pornografía que atiende a un grupo de republicanos exiliados en México que idean un plan para matar a Franco.

El destino irónico consiguió que Ripstein filmara "La Virgen de la Lujuria" en el mismo plató que muchos años antes usara Luis Buñuel para "El Ángel Exterminador".

<http://armandonavarro1980.blogspot.com/2011/07/el-cine-de-arturo-ripstein-la-sordidez.html>

Desde 2006, entra en vigor el Artículo 226 de la Ley de Estímulo Fiscal para fomento a la Producción Cinematográfica (EFICINE), a través del que un contribuyente puede obtener un crédito fiscal, equivalente a su inversión contra el monto del Impuesto Sobre la Renta (ISR) a pagar. Este apoyo también puede combinarse con otros, como el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE) y el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE).

Como dato adicional, es justo señalar, que en la actualidad, el gobierno mexicano no tiene oficialmente departamentos de censura tanto para la producción como para la exhibición de cine mexicano o extranjero, por lo que la libertad de expresión fílmica está garantizada por la ley en México al menos desde finales de la década de 1980. Sin embargo, aunque ha habido casos en donde se ha logrado la exhibición de cintas como **El Violín de Francisco Vargas** o el documental **Señorita extraviada** sobre las muertas de Juárez (sin tomar en cuenta todo el abanico de producción independiente que no llega a salas, televisión o a comercialización), notablemente han sido también conocidos casos como los de las películas **Rojo Amanecer** de **Jorge Fons** en 1989 y el de **La Ley de Herodes** de **Luis Estrada** en 2000 que representaron intentos de censura para su exhibición en México. Peor aún ha sido el más reciente y escandaloso ridículo intento de censura en pleno año 2011 con el magnífico documental **Presunto Culpable** de los cineastas y abogados **Roberto Hernández** y **Layda Negrete**, en donde subordinados representantes de la ley hicieron un inútil conato de censura por encima de la Presidencia de la República y demás funcionarios de alto rango quienes abiertamente se opusieron al intento.

2006 “El Carnaval de Sodoma”. Prostitutas, desconcertantes sacerdotes, fracasados poetas y funcionarios públicos, todo aderezado con música estridente, extravagante vestuario y el clásico estilo pausado de Ripstein, jugando en esta ocasión con el tiempo, paseando por el burdel desde la perspectiva de varios personajes, entre un hedor a resaca, sudor y claustrofobia, con ratas caminando por el piso.

2011 “Las razones del corazón”, se trata de una adaptación libre del clásico de Gustave Flaubert, y que describe los últimos días de Madame Bovary, enamorada sin esperanza de otro hombre que no es su esposo, con destinos trágicos para todos los personajes.

2014 En febrero de 2014 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (**Conaculta**) reconoció la trayectoria de 50 años del cineasta mexicano **Arturo Ripstein**, al entregarle la **Medalla Bellas Artes 2013**.

En octubre de 2014 Arturo Ripstein comenzará el rodaje de su nuevo film: **La calle de la amargura**, basado en un hecho violento extraído de un caso del dominio público.

Bibliografía y Fuentes:

PERÍODO MUDO

Cine Mexicano – HAMAL Apunte de Cátedra – Adriana Carrión

Los Orígenes del Cine en México 1896 –1900.- De los Reyes, Aurelio, F.C.E., México, 1984.

El primer cine sonoro mexicano. Siete décadas de cine mexicano, De la Vega Alfaro, Eduardo, Filmoteca de la UNAM, MÉXICO, 1976

Historia del cine mundial, Sadoul, Georges, Ed. Siglo XXI, 2ª ED., México, 1976.

Albores del cine mexicano, Dávalos Orozco, Federico, Ed. Clío Libros y Video S.A. de C.V., 1ª Ed., México, 1996

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula2.html>

<http://cinematerapia.blogspot.com/2011/04/breve-cronologia-del-cine-mexicano.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_mexicano

http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=104

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/rumbarr.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/William_O._Jenkins

http://cinemexicano.mty.itesm.mx/estrellas/el_santo.html#www

http://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_mexicana

<http://hyperlab.politicas.unam.mx/cc/proyecciones/Ciclo2003-1/cinta8.htm>

PERÍODO PREINDUSTRIAL | PERÍODO SONORO

Cine Mexicano – HAMAL Apunte de Cátedra – Adriana Carrión

Albores del cine mexicano, Dávalos Orozco, Federico, Ed. Clío Libros y Video S.A. de C.V., 1ª Ed., México, 1996

ARTURO RIPSTEIN, Paranagua, Pablo Antonio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997

Buñuel y sus Discípulos, Augusto M. Torres, Huerga Y Fierro Editores, 2005

<http://sitioexpresodemedianoche.blogspot.com/2011/09/las-100-mejores-peliculas-del-cine.html>

<http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/10651.el-cine-mexicano-y-su-epoca-de-oro.html>

<http://2neweb.com/gazete/?p=44719>

<http://www.mexartes-berlin.de/esp/film/arsenal.html>

<http://www.80cinesonoromexico.com.mx/category/textos-cine-sonoro/>

<http://www.80cinesonoromexico.com.mx/category/galeria/>

<http://www.80cinesonoromexico.com.mx>

<http://www.fonotecanacional.gob.mx/canales/>

www.80cinesonoromexico.com.mx

Arturo Ripstein y su cine surrealista

<http://minutoretorico.wordpress.com/2008/09/08/arturo-ripstein-y-su-cine-surrealista/>

Quizá haya el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es de mayor interés captar estas fuerzas, captarlas sobretudo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente.

André Breton: "Manifiestos del surrealismo"

El presente ensayo pretende conocer más de cerca la filmografía de Arturo Ripstein, para determinar por qué su cine es surrealista, por ello, me interesa estudiar a los personajes ripstenianos desde el ámbito del inconsciente psicológico y sentimental, además de ubicar las características que los asemejan, ya que a pesar que atraviesan historias distintas, comparten situaciones que les obligan a actuar impulsados por sentimientos reprimidos u ocultos, haciendo que los personajes destaquen elementos propios que les permiten diferenciarse de personajes de otros autores.

Conocida es la amplia trayectoria de este cineasta mexicano, por lo que me he permitido hacer una selección de las películas que serán motivo de trabajo del escrito, basándome en las expuestas en el ramo de Cine Latinoamericano y Contemporáneo, por ser éstas las más emblemáticas y mentadas en el mundo del cine, sobretudo del cine de Latinoamérica.

"El Castillo de la Pureza, EL Lugar sin Límites, El Coronel no tiene quien le Escriba, Profundo Carmesí", servirán de base para el desarrollo del ensayo, Claro que no sin antes reconocer los legados que Luis Buñuel, -quien trabajó el surrealismo desde otra mirada- dejó en Arturo Ripstein. Como el cine ripsteniano ha tenido grandes aportes literarios, será preciso el empleo de textos de: Octavio Paz con "Laberinto de la soledad", por ser éste un libro que destaca las costumbres y características del mexicano, lo que facilita la ubicación de las películas en un contexto geográfico y fílmico. José Donoso que aportó en el cine mexicano desde "El lugar sin límites" será mentado para relacionar la película con su obra literaria que lleva su mismo nombre, a lo que también se citaran libros como: "Las películas de Luis Buñuel, la subjetividad y el deseo" del autor William Evans; "Manifiestos del Surrealismo" de André Bretón; "Las poéticas del espacio" de Bachelard y artículos de la revista "Dirigidos por", cuyo uso será como notas referenciales de las películas.

El sentido del presente escrito no es profundizar de forma estricta en la carrera del cineasta mexicano porque su estudio sería muy minucioso y delicado, lo que significa un trabajo de una amplia investigación, que no da lugar al tener que finalizar esta corta instancia. Sin embargo se desarrollan aspectos del encierro de sí mismos en que viven los personajes más que el encierro de espacios físicos, el intercambio de roles de lo masculino y femenino, y el sentido transfigurado de lo sexual.

A qué llamamos cine surrealista.

Bretón se refiere en sus *Manifiestos del surrealismo* a este como: "automatismo psíquico puro, por el cual se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón fuera de cualquier preocupación estética o moral, terminando con lo convencional, y buscando la libertad, como respuesta al inconsciente de la imaginación y el sueño". Pues bien, manteniendo en cierta manera este concepto, surgen los primeros cineastas surrealistas, entre ellos, Luis Buñuel, quién seduce con su cine extraño, producto del inconsciente de sus sueños e imaginación, nos dio la oportunidad de ver las cosas de una manera diferente, con una coherencia diferente, con cierto estilo de agresividad trata el azar del destino, la reclusión o encierro de las personas, el deseo, familias obsesionadas, complejas e iconoclastas, muestra lo sexual, el feminismo y el gran azote hacia la burguesía, incluso en sus filmes más pequeños,^[1] Sin duda la película más

recocida por el surrealismo es la creada bajo la influencia de Salvador Dalí en; *Un perro andaluz*, la historia de un hombre cortando el ojo de una joven, un ciclista accidentado en la calle, luego aparece la joven con un compañero desterrada en la arena, devorados por los insectos, la interpretación de su película se torna un poco incomprensible debido a que es el resultado del sueño de Buñuel, para quien la imaginación es libre, el hombre no, aspecto que se ve reflejado en *El ángel exterminador*, donde ejemplifica una parábola de la fragmentación de una clase social encerrada en sí misma. Se hace mención da estas dos películas porque son las más denunciante, y que mayoritariamente han contribuido al cine.

Ahora bien, reconozcamos que el cine surrealista de Buñuel, es más fuerte y comprometido con el mundo de su inconsciente y sus raros y estremecedores sueños que ha influenciando de forma directa en cineastas como Arturo Ripstein, quien cambia brevemente el enfoque del surrealismo, caracterizándolo por deseos pasionales ocultos en el inconsciente de los personajes, haciendo que estos afecten la forma "racional" de los mismos, presionándolos a actuar de forma instintiva, hasta el punto de llegar a tener un choque personal al querer reconocer lo que esta bien de lo que esta mal, lo "debido" o "permitido" en la sociedad, presenta personalidades agresivas que afloran como consecuencia de la hostilidad hacia las normas sociales como el travestismo y prostitución, el deseo de lo prohibido, a parece evidente en humor irónico de *profundo carmesí*, es una manifestación de instintos reprimidos en el mundo vinculados al odio, dolor, venganza e incluso miedo. Vemos, que al igual que Buñuel, trabaja el tema de la disuasión familiar, de la feminidad, el encierro de las personas, pero su enfoque tiene carácter denunciante en el sentido que hace un estudio de la sociedad en la que él se encuentra inmerso, para expresar la necesidad de que el individuo tiene que ser lo que quiere ser, sin miedo a la burla por normas sociales que van en contra de la libertad de asumir una postura sexual o de feminidad. Nos presenta entonces, la soledad de las almas y la imposibilidad de cambiar su naturaleza en un sistema social, su ironía va contra la vida, porque parte de historias reales que las convierte en películas que al ser vistas, cierto público rechazan las situaciones como reales y hasta agresivas, haciendo que ahora la sociedad oculte esos problemas en el inconsciente y pretenda vivir como si esas situaciones no pertenecieran a la realidad, pretende vivir de ensoñaciones, he ahí el enfoque surreal, que es acogido por la audiencia que goza del humor negro o melodramático.

El entorno mexicano de manifiesto en el cine

El cine mexicano en los 60s, atraviesa una grave crisis intelectual tanto de guionistas, directores y actores, los que para el entonces hacían cine, daban por cerradas las puertas de sus industrias, así, el aporte que Ripstein hace al cine es innegable, buscando formas distintas de contar sus historias, parte primero de hacer lo que le gusta, segundo construye personajes que si bien interpretan historias hechas por novelistas, -como el *Lugar sin límites* o *El coronel no tiene quien le escriba*- los personajes que aparecen en las historias guardan estrecha relación con la vida del mexicano, porque han sido adaptadas a este entorno, se diría entonces que al igual que Octavio Paz señala que el mexicano muestran máscaras en el rostro y máscaras en la sonrisa, que el lenguaje que usan está lleno de reticencias, de alusiones y repliegues, usan palabras de sospecha que pueden herir, y que no permiten que el mundo exterior penetre en su interior, por lo que están siempre a la defensiva, su relación con los otros esta teñida en el recelo, además temen el desprecio, por lo que se encierran en sí mismo, como si se estuvieran guardando, viven temerosos, recelosos con su intimidad, se muestran amables y corteses al inicio, para no desprevenir su soledad, así se diría que en los personajes e Ripstein se van descubriendo cada una de estas características manifestadas de formas distintas a los largo de las diversas historias que nos presentan, los personajes muestran una muralla infranqueable para unos^[2], para otros su trato es dulce y simpático, pero no sabemos si es sincero, o llevan sentimientos ocultos. Estas característica personales de los mexicanos atienden a que viven en una continua amenaza por la llegada de lo extranjero, los europeos y norteamericanos (que también repercute en el cine). Algo que tuvo muy en cuenta Ripstein para connotar cualidades a sus personaje, partiendo de que en cine, la imagen o historia no puede separarse del entorno que lo rodea, transcribe estas semejanzas que tienen cierta índole patriarcal, pasiva, receptora, negativa ante lo cerrado e inalterable en que vive cada personaje y en vive cada mexicano.

Hay algo más del entorno mexicano que guarda cierta relación con su cine, y es está clara escasez económica, recordemos que un factor que influyo en el alcance de Buñuel, fue la gran inversión que hizo en cada película, y el alcance que tiene Ripstein se debe a las grandes historias que presenta, y a su interés de hacer lo que le gusta, mantiene cierto recelo por el cine comercial, el apoyo financiero no es muy grande, quizá sea está también una razón para entender porque su cine ha tenido mayor éxito en el exterior, que en el entorno mexicano, su escasez de material en el contexto Latinoamericano, ha contribuido para que su material esté al alcance de un grupo social, comparte así, los problemas económicos de su país. Algo más que hay que denotar en el cine de Arturo Ripstein es que trabaja al cine como una poesía, y que el estilo que usa para expresarse no pone en peligro su lengua natal sino más bien es la fuerza de un eco para expresar dramas íntimos, de una parte natural del ser humano, ligado por lo psicológico-sentimental.

Los personajes: víctimas del encierro

El círculo que rodea al cine mexicano es visto como un límite, es ambivalente, en ese círculo o espiral no se está seguro si se corre hacia el centro o si se evade de él, o si se llegará en algún momento a su centro, este círculo tiene límites en la imaginación, donde el ser humano o los personajes en este caso aparecen como desdijados, porque necesitan otra expresión, talvez por eso el continuo uso de los espejos, nos este anticipando una mirada de la mirada de "otra" mirada, que no tiene un punto fijo que nos ayude a llegar al centro de la imagen, volviéndose por tanto esta utópica, desdibujada, bordeada por la nada. ¿No son estas características las que diferencia a los personajes de Ripstein de los de otros autores? Encontramos que Ripstein presenta personajes atrapados primero en la imagen, la que ellos mismo tienen de "sí mismos" que cansados de cierta claustrofobia, agorafobia y exasperación personal rompen las fronteras existentes entre su parte racional con su parte inconsciente. El sentido que se da para explicar los espacios de lo de lo de adentro y de lo de afuera se centra en tomar al individuo-personaje, como límite y sendero por estar entreabierto, disponible a experimentar sus deseos, pero cercado por lo racional, por esa conducta de lo social.

Por eso al decir que los personajes son víctimas del encierro, estamos señalando con son víctimas de su propio encierro, en primera instancia, como bien lo supo explicar en "*El Castillo de la pureza*". El encierro que se vive aquí es doble, primero aparece una vieja casona como espacio físico, que funciona como fábrica, donde Gabriel Lima (Claudio Brook) se dedica a realizar raticida con ayuda de su esposa Beatriz (Rita Macedo) y de sus hijos, los adolescentes Utopía y Porvenir y la niña Voluntad. Gabriel ha impedido que su familia salga de la casa desde hacia 18 años, justificado en el deseo de que no quiere que se contaminen con el mundo exterior, considerándolo como incitador de la perdición de los hombres, a ello le suma una severa disciplina, prohibiéndoles el consumo de carne y encargándose él mismo de la educación de sus hijos, haciendo que conozcan el mundo exterior únicamente por libros y anécdotas de su madre, si cometían un error eran castigados severamente, y castiga "encerrándolos" en una celda. Hasta aquí advertimos claramente que su espacio físico tiene límites bien marcados, la propia casa y las reglas de su padre, espacio asfixiante ya, para asumir el otro encierro en que viven los personajes, ese encierro de sí mismo, al no haber salido nunca de la casa, no conocen el mundo, por lo tanto no se conocen a ellos mismos que también son del mundo, tienen ilusiones, deseos, esperanzas, anhelos que están muy ocultos dentro de sí por respeto y obediencia a su padre, "inocentemente" comenten incesto, algo que se anuncia desde el inicio de la película, sufre a raíz de esto Gabriel, un choque personal con su interior, marcado por la desconfianza hacia el pasado oculto de su esposa, y al verse fracasado en la enseñanza de sus hijos, deja ver su otra personalidad, la agresiva que nada tiene que ver con el hombre cariñoso que es para su mujer, que ahora está en una posición amenazante, corroído por su inconsciente quiere matar a su familia, encuentran impuros a sus hijos y traicionera a su mujer. Usa la familia Ripstein, como manifiesto de fragmentación del ser humano, ya que a veces pareciese una institución que de tanta organización desorganiza la vida del individuo, la confunde, la reprime.

El castillo de la pureza muestra un enfoque especial, que no sólo está dado por un ritmo circular sino que está marcado por esa muralla de silencio que busca necesariamente el habla en los espacios, insita a los diálogos, que se intencionan en prevenir la gran tragedia suscitada, puesto que si el habla estuviera más presente ese enorme silencio no hubiera sido el aliado del pecado.

Otra película que se refiere al encierro y a la familia es *Principio y Fin*, una historia donde existen un descenso de la familia Botero provocada por decisión de la madre, Ignacia, tras quedarse viuda confía su familia a Gabriel, el más guapo y benjamín de la familia, para dar más oportunidades a sus hermanos pequeños, los sacrificios a que obliga a los demás son pocos, aquí se evidencia como una familia acaba en la destrucción, como resultado de la ambición de la madre por costear lo mejor a sus hijos.^[3]

Este ir y venir de los hijos, en las historias de Ripstein, toma otro matiz en *El coronel no tiene quien le escriba*, película basada en la obra y guión de Gabriel García Márquez, tiene una doble historia la del fondo familiar y la de un personaje encerrado en las memoria del coronel, en sus recuerdos, su hijo; el coronel, personaje que lucha por sus ideales y sueños ha esperado durante muchos años recibir una pensión que nunca llega, vive en un raro encierro, el que se alberga en un esperanza utópica, de recibir el dinero, lo único que lo impulsa es el amor hacia su esposa, lo que hace que se desprenda del gallo por ser lo único que les queda de valor económico y que les permite solventar sus necesidades, el gallo es también el motivo de discordia con Lola, su esposa, quien encuentra que es el culpable de que su hijo este muerto. Lo que se denuncia en este filme es una costumbre pueblerina que muchas veces termina con la vida del hombre, -la pelea de gallos- las costumbres también son motivo de encierro del hombre, porque no le permiten ver más allá de sus propios límites, es decir, los cerca, esta vez por normas sociales, además deja ver un hombre optimista –el coronel- ante su situación de pobreza, optimista desde la esperanza guardada durante mucho tiempo por cobrar una pensión, pero que refleja la situación que viven aún en México, el encierro está dado en este caso, por la escasez del dinero que no les permite salir de donde están, al contrario los aprisionan contra algo, contra un muro, contra la nada.

Los espejos nos anticipan las varias miradas, que incluye la película. En esta ocasión me he quedado con la que está al descubrimiento de personajes encerrados en sus recuerdos y encerrados por sus limitaciones económicas que le juegan una mala pasada. Así no solamente traducimos lo que creemos razonable de la historia del coronel en la espera de una pensión y que tiene gran afecto por el gallo, sino que traducimos en encierro en que se encuentra un hijo frecuentemente mentado pero que no ocupa lugar físico dentro de la trama, -su silla vacía es la evidencia- y que al final termina encerrando a los personajes en el dolor. En *El coronel no tiene quien el escriba*, evidenciamos el juego de los espacios físicos, ese exceso de espacio que asfixia mucho más que la escasez existente de condiciones de vida.

Del amor pasional al intercambio de roles.

Habíamos mencionado que una de las característica de los personajes ripstenianos es que son producto primero; de una temática universal, como vimos en el inocente incesto cometido por los hermanos Lima en *El castillo de la pureza*, la fragmentación de la familia que apenas fue nombrada como referente mínimo en *Principio y Fin*, los recuerdos no olvidados y las necesidades económicas en que se ve inmerso el coronel y su esposa en *El coronel no tiene quien le escriba*, y segundo de los deseos o sentimientos vinculados con lo inconsciente y psicológico, se ha evidenciado entonces que tanto en la historia de los hermanos Lima, de la familia Botero y del coronel no tiene quien le escriba, los personajes se rigen porque dan rienda suelta a ese “otro” que habita dentro de “ellos”, que cansado de las restricciones, sacan a la luz a esa persona que se presenta como luchadora hasta el final, cuando, Utopía creyó que al avisar a la policía iba a solucionar su caso, estaba dando de manifiesto ese espíritu inquietante que se ve corroído por el encierro interior, el coronel, se ve encerrado en el tiempo porque lleva años esperando una pensión que lo sigue encerrando en esa misma espera, con la que encierra el recuerdo de su hijo en su espacio interior, volvemos entonces a que aunque todo este disperso, ese todo fluye a su espacio interior. Esas personalidades traspasan sus límites, pero no los límites sociales, donde son nuevamente encerrados, bajo este enfoque se han trabajado las historias mentadas.

Ahora bien, para hablar del amor pasional tomaremos como referencia *Profundo carmesí* basada en una historia real de Norteamérica, servirá de constatación de que el cine surreal de Ripstein parte de un hecho real convertido en humor negro, eso es lo que nos muestra en esta ocasión, con una historia escalofriante impulsada por el deseo.

El hecho de que el personaje real fuese español facilita el entendimiento del juego de un hombre seductor que tiene un problema de calvicie, pero que sin embargo hace de su órgano viril un instrumento de trabajo, a primera instancia se muestra como un hombre serio, decidido, fuerte, y audaz, pero al conocer a Coral, admiradora de Charles Boyer, y fanática a las historietas de amor, cambia su rumbo, la historia comienza con los audaces encuadres que Ripstein hace cuando presenta sus películas, enfocando un escenario lúgubre que nos llega primera en la imagen de la imagen proyectada por los espejos, para introducirnos en la narrativa cinematográfica, que en esta ocasión nos muestra que será un cruce de historias, así pueden ser entendidas las varias fotografías que aparecen alrededor de Nico, acostumbrado a engañar a viudas ricachonas, se disfraza no sólo en personalidad sino también con un peluquín, para cambiar de apariencia, y aparecerse ante sus próximas víctimas, conoce a Coral, una mujer con problemas de mal aliento y de aspecto físico voluptuoso, cuyas protuberancias denotan ya lo pasional, se convertirá en la pareja de Nico, al sentir el rechazo de él hacia ella, es impulsada por el amor idealizado que siente hacia él, decide abandonar a sus hijos, todo por seguirlo, al enterarse que Nico es un estafador de viudas, utiliza esta excusa como estrategia para quedarse junto a él, se une a su trabajo pero ahora ella, es quien selecciona a la viudas, que poco ella mismo las va eliminando. Dan vuelta en su camino y llegan hasta la casa de Irene (Marisa Paredes), donde se hacen pasar por hermanos para conseguir lo que buscan, Nico e Irene terminan casándose, en una ceremonia inusual, Ripstein recurre al cementerio para realizar la escena, este lugar lleno de heterotopías advierte, un ligero desvío y desapego hacia las normas de la religión, incitada por los celos nuevamente Coral mata de forma brutal a Irene, Nico, ha dejado de ser el protagonista fuerte para esconderse en las faldas de su amante, ellos derribando todo tipo de obstáculos sociales y límites impuestos por la realidad, se entrelazan más al traspasar las fronteras de la muerte, su amor se consagra en eterno siempre y cuando desaparezcan las mujeres que rodean a Nico. Al matar a su última víctima estos dos personajes se liberan de esas pasiones desastrosas que los impulsan al asesinato, y los unifican cada vez más, claro que antes de marcharse Coral recuerda a sus hijos y le regresa el amor maternal que como en primera infancia fue un obstáculo para ella, ahora lo recuerda y dolida acaba con la vida de la niña de la última víctima ahogándola en la bañera.

Se destaca en esta historia a través de Coral, el cuerpo asexuado de la estética de lo grotesco, la figura dominante de la mujer frente al hombre, con tintes un poco oscuros, que también son advertidos en la esposa del coronel, y en Beatriz de Lima, se evidencia que la mujer toma un papel preponderante, y se dice que traspasan los roles de los masculino y femenino por dos razones: la primera la mujer no solo es el punto de inflexión de la historias, sino el centro de la mismas porque es la que le da el sentido al hilo narrativo. Mientras que los hombres se muestran inseguros y dependientes de la mujer. Vemos que la mujer deja ese reflejo de voluntad pasiva, convirtiéndose en la amada, la mentada y respetada por su hombre.

La narrativa de enfoque sexual.

Presenta la imagen de lo sexual a través del travestismo y la prostitución, nos muestra en *El lugar sin límites* una historia basada en la novela de José Donoso, la Manuela, que en la película es identificada desde el inicio como él/ella, muestra lo desgarrador que tiene que sufrir un Travestis en un contexto social, sin embargo en el relato de Donoso no se reconoce sino entrada la historia la verdadera identidad de Manuela, lo que Arturo Ripstein, señala principalmente es como los personajes travestidos o prostitutas se abren hacia el mundo sin importarles las consecuencias que esto les pueda ocasionar, su única intención es no acallar más a sus deseos.

Se podría descubrir en los personajes del cineasta mexicano aquella frase mencionada de “soy aquel que ocupa el mismo lugar que yo”, para denotar el desdoblamiento que tienen en el hilo narrativo, impulsado por el deseo de no acallar más su otro yo, el que los termina ensimismando y encerrando.

Además que muestra los papales invertidos de lo femenino y masculino, donde la mujer es un símbolo que representa la estabilidad y continuidad de la raza, como ocurre comúnmente en México. En las obras de Ripstein la mujer ocupa el papel de la señora, de la respeta, mientras que como vimos en Nico, el hombre adquiere características femeninas, impulsadas por el amor maternal y tal vez la debilidad.

Inclusive la muestra de la gran fuerza que ha adquirido la mujer en el cine, es el propio Arturo Ripstein, quien estrechamente vinculado con su esposa Paz Alicia Garciadiego, ha encontrado otras formas de hacer cine, de contar historias en el cine, quien le ha llevado a conformar sus historias en grandes dentro del cine latinoamericano.

Cabe destacar el tratamiento que se ha hecho de los personajes de Ripstein está inspirado en dar un enfoque variado al lugar que ocupa el interior de los individuos, vinculándolos con los espacios de dentro y fuera, que los encierran que los envuelven de forma circular despertando sus instintos, juega con los personajes desde su inconsciente tanto sentimental como síquico, haciendo que estos aspectos los dominen y despierten actitudes antagónica frente a ellos mismos, conjugado con otro aspecto de lo surreal.

Bibliografía citada:

. Octavio Paz *El laberinto de la soledad*
José Donoso *Lugar sin Límites*.
Bachelard *Poéticas del espacio*
Peter William Evans *las películas de Buñuel. La subjetividad y el deseo*
Revista *Dirigidos por*.

Filmografía

Luis Buñuel. *Un perro andaluz*
Arturo Ripstein:
El castillo de la pureza
El coronel no tiene quien le escriba
Profundo carmesí
El lugar sin límites.

-
- [1] Peter William Evans *las películas de Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Pag: 18-19
 - [2] Octavio Paz *El laberinto de la soledad./vuelta al laberinto de la soledad* pag:33
 - [3] Revista de cine *Dirigidos por*



Direccionario sobre la estética de Ripstein

“Técnicamente hablando, de los últimos años para acá lo que he hecho son planos muy largos. Evito los cortes en las escenas o sea, en mis películas en un solo plano no hay más entonces, sí es fácilmente reconocible. Además, los temas que toco son semejantes, hablo más o menos del lado oscuro de los personajes. Vivo en un país de sobre-vivientes, hablo de ellos, me importan mucho, me conmueven; hablo de personajes en el final de su cuerda, en la entrada de las últimas consecuencias y me gustan los melodramas que de alguna manera brincan el género y llegan a la tragedia. Es como sacarse un guante usando las reglas precisas del melodrama, o sea, aparece un guante y verlo del otro lado es lo que me nutrió, es lo que me gusta y es lo que he tratado de hacer. Entonces todas esas cosas juntas, pues sí, se parecen a lo que hago”.

ARTURO RIPSTEIN

El Cine de Arturo Ripstein: La Sordidez y el Plano Secuencia como Arte Cinematográfico.

<http://armandoasis.wordpress.com/2011/07/20/el-cine-de-arturo-ripstein-la-sordidez-y-el-plano-secuencia-como-arte-cinematografico/>

BAÑO:

El baño representa la modernidad en el hogar: el confort se mide por las instalaciones sanitarias de la vivienda. El culto de la limpieza es uno de los aspectos de la cultura de la modernidad. Al mismo tiempo el hedonismo contemporáneo ha transformado la belleza física y la salud corporal en ideales religiosos

e imperativos categóricos, con la consiguiente condena a las figuras que se apartan de las normas establecidas.

En **Principio y fin**, tenemos el baño privado de los Botero y los baños públicos del doble suicidio. La elección de ese ambiente está mas allá de la elección entre lo público y lo privado.

...el baño encierra todavía otro aspecto de la intimidad, el representado por la dualidad higiene y defecación, limpieza y eliminación.

...el baño es el refugio de una última soledad, acosada por todas partes.

...en el baño, el agua y la deyección, tan indispensables la una como la otra, la intimidad de lo líquido como lo sólido, nos recuerda imperceptiblemente nuestra naturaleza animal, nuestra condición

mortal...en el cuarto de baño, la religión contemporánea de la salud y la higiene se enfrenta diariamente a la angustia de la declinación física, destino innato, pecado original de la humanidad.

Profundo carmesí, asfixian un bebé en la bañera, hacen un aborto a una mujer y después la matan a puñaladas delante de su pequeña hija.

DORMITORIO:

La habitación, la cama, ha dejado de ser hace mucho un ámbito puramente íntimo. Las opciones afectivas y sexuales han pasado a discutirse en la esfera pública, en la calle, en la televisión.

ESPEJOS:

En la desnudez de esos espejos, se reflejan las implacables marcas físicas del tiempo, justo en el momento en el que respondemos a los requerimientos del cuerpo.

Para revelar lo que hay a través del espejo, Ripstein no se vale de los recursos narrativos de antaño.

Fiel a la búsqueda de un lenguaje moderno, el director no desdeña el clímax, pero lo va articulando a través de una utilización cada vez más frecuente del plano-secuencia, dilatando así el tiempo dramático, a la vez que introduce un desdoblamiento de la mirada, ya sea a través del punto de vista de un personaje narrador u observador, ya sea a través de una cámara activa que solicita de la inteligencia y la sensibilidad del espectador.

Si bien García Márquez, destaca en el texto de **El Coronel no tiene quien le escriba**, la falta de espejos en la casa del Coronel, Ripstein prefiere todo lo contrario y coloca varios espejos que operan en la puesta en escena como espías, observadores que reflejan a los personajes e instauran un fuera de campo. Ingresamos al relato fílmico a través del reflejo de un viejo y corroído espejo que nos presenta el rostro abatido del Coronel y en segundo plano a su mujer, otro es el espejo en el cual entrenan al gallo o el espejo en el bar que une en el plano a Julia, el Coronel y Nogales... y nosotros que participamos de la escena a través de nuestra mirada en el reflejo. Estos espejos nos permiten ver sin ser vistos, acercarnos, meternos en su intimidad, ver aún más que ellos mismos y estar presentes en ese espacio. Nos dan también la idea de que todo lo que se nos muestra es un reflejo, un juego de luces, un punto de vista opacado, una posibilidad de vislumbrarnos.

MELODRAMA:

Ninguna película de Ripstein se ajusta a los parámetros del melodrama (salvo la desechable **La ilegal** -1979-) Pero en lugar de la fórmula "anti-melodrama" utilizada por Paz Alicia Garcíadiego para definir la clase de tratamiento reservado a la tradición, quizás sea preferibles las palabras de Ripstein cuando dice que él presenta *"el otro lado de la moneda, el lado oscuro del melodrama"*. Suponiendo que el melodrama refleje algo del alma humana, es como si Ripstein atravesara el espejo y descubriera lo que está mas allá: *"la reevaluación del melodrama a mi me parece importante porque determina la sangre y la carne de las personas con las que yo me topo cotidianamente. El Melodrama es una especie de "destino manifiesto" nacional, el gusto por el melodrama es ancestral, prácticamente inevitable.*

LA FAMILIA:

Las familias son difícilísimas. En sociedades latinas se deposita todo el amor y toda la esperanza en estos vínculos que uno no eligió y la esperanza es devastadora porque no se cumple jamás. En otras culturas donde la familia no es el núcleo central, la cosa es peor. Prefiero odiar locamente alguien que quiero o quise mucho que ser indiferente. En el cine mexicano aprendí mucho del melodrama que se da intramuros, como la familia, y asfixia

Arturo Ripstein Entrevista en Clarín Espectáculos 1/8/06

Las familias son difíciles. La familia tan ponderada por el cine mexicano, yo la trato exactamente igual pero del otro lado, yo veo el otro lado de la moneda, el lado difícil de las relaciones entre las familias.

http://www.babab.com/no05/arturo_ripstein.htm

PATERNIDAD:

El padre en México tradicionalmente es una figura ausente, entonces la imagen del padre es en *Principio y fin* lo que es el proveedor que deja de existir y acontece el drama trágico. En *La mujer del puerto* exactamente lo asesinan por equivocación. No sé, yo a mi papá lo quiero mucho a pesar de que él dice que se irá a la tumba sabiendo que nunca lo quise, pero tengo que decirlo públicamente. Es dramáticamente apto para la narración, no es un problema personal.

La paternidad no es algo sublime, es algo terreno, terrible y lleno de temores, es donde más errores se cometen.

http://www.babab.com/no05/arturo_ripstein.htm

Distintas representaciones de la **paternidad** han acompañado la indagación acerca de las **masculinidades**, presente a lo largo de las películas de Arturo Ripstein:

La hora de los niños (1969), el padre se ausenta y deja en su lugar al payaso que asusta e ignora al hijo.

El naufragio de la calle Providencia (1971) es un reconocimiento de paternidad intelectual de Luis Buñuel.

El castillo de la pureza (1972) muestra al primer padre realmente presente, es el patriarca severo.

El Santo Oficio (1973) empieza con el entierro del padre y propone como figura de sustitución al médico y rabino.

El lugar sin límite (1977) presenta un patriarca envejecido, pero que actúa como figura paterna de sustitución, junto a un padre biológico que es una figura paterna problemática, no asumida, débil.

La viuda negra (1977) el padre es un sacerdote, o sea, una figura simbólica.

Cadena perpetua (1978) presenta dos figuras paternas de sustitución, el bueno (el empresario, el Padre/Patrón) y el malo (el policía, el Padrino/Padrote).

La tía Alejandra (1979) domina y destruye al *paterfamilias*, con la complicidad de un médico diabólico.

La ilegal (1979), el padre es un cobarde manipulado por la esposa, que le quita el hijo a la amante.

La seducción (1980) el padre ausente ha sido reemplazado por un sanguinario jefe cristero (La *Guerra de los Cristeros* o *Cristiana*, en México fue un conflicto armado que se prolongó desde 1926 a 1929 entre el gobierno de Plutarco Elías Calles y milicias de laicos, presbíteros y religiosos católicos que resistían la aplicación de legislación y políticas públicas orientadas a restringir la autonomía de la Iglesia católica.)

Rastro de muerte (1981) el padre es un oligarca decadente.

El otro (1984) un padre lejano, incapaz de entenderse con su hijo, busca un intermediario.

La perdición de los hombres (2000) es una comedia con tres escenarios: el de un crimen, el de un velatorio y el de un partido de béisbol. En este largometraje, dos hombres esperan en el camino a otro para darle una paliza hasta matarlo y dos mujeres se pelean por la propiedad del muerto.

El Imperio de la fortuna (1985) el padre ausente del gallero lo lleva a adoptar como figura de sustitución a uno de los dueños de los palenques, luego resulta ser un padre ausente, carente en relación a la hija.

Mentiras Piadosas (1988) ni la encarnación de la paternidad irresponsable ni el buen padre logran sortear el desafío de la felicidad conyugal.

La mujer del puerto (1991) el parricidio es inducido por la madre; el padre asesinado tiene dos figuras de sustitución, el pianista y el Eneas.

Principio y fin (1993) el padre es un cadáver o un idiota, o un impotente mudo en una silla de ruedas, mantenido con respiración artificial; como figura paterna de sustitución tenemos un tío amante de la ópera, con influencias en las delegaciones de policía y universidades.

La reina de la noche (1994) el padre de Lucha está ausente, si es que alguna vez existió, Pedro, padre muy a pesar suyo, se ausenta a su vez.

Profundo Carmesí (1996) los hijos de Coral no tienen padre y la niña del final tiene un padre muerto y una figura paterna de sustitución que le resultará fatal.

El evangelio de las maravillas (1998) la elección de un homosexual como verdadero padre de la nueva encarnación de Jesucristo, y él mismo como mártir en una escena con claras reminiscencias a la condena de Jesús.

El Carnaval de Sodoma (2006) desfilan sus frustraciones un poeta que nunca ha publicado, un revolucionario que llegó tarde a la historia, un ángel provocador, un burócrata con delirios de bailarín, un chico avaricioso y su timorata esposa, una prostituta con baja estima profesional, y por último, un cura con hedor a santidad.

MATERNIDAD:

La madre es el indiscutible guardián de la moral del cine mexicano, modelo del comportamiento apropiado y aprobado de la mujer como registro visual y oral de una moral conservadora y estrictamente homogeneizante de roles. Como una virgen, la imagen de la madre se emplaza asexualada, sin más deseo que el deseo de sacrificio y perdón dirigido al amor a sus hijos, el cual se define como ilimitado e incondicional. La frase: "La madre que abandona a un hijo no es madre, ni siquiera mujer", en boca de alguna protagonista de manera explícita o sugerida en cualquiera de los films, porta una idea axial que define al rol que personifica la madre del melodrama. Una valoración donde prevalece el hecho de ser madre antes que ser mujer, en detrimento de la carga sexual correspondiente y definida su identidad en función de éste sólo vínculo. Una carga muy profunda en la asignación de estereotipos femeninos construidos en el apogeo del cine mexicano y también en el argentino.

El director Arturo Ripstein y la guionista Paz Alicia Garcíadiego no sólo se atrevieron a torcer este icono sino que también lo han transformado en la punta de lanza de un proyecto cinematográfico hace más de dos décadas.

El desmantelamiento de la imagen de la madre, incluye negarse a la posición sumisa, cuestionar la maternidad como deber femenino y poner en jaque al instinto de madre como explicación asociada a cualquier acto.

Antes de Garcíadiego, Ripstein se ocupaba más de la figura del padre, – "El castillo de la pureza" o "El lugar sin límites", por nombrar algunas obras. Con la letra de la guionista, a mediados de los años 80 se disloca la figura de la madre, allí en el corazón de las clases populares o no tanto y se convierte uno de los tópicos principales de la dupla. Los puntos más altos fueron: "La mujer del puerto" (1991), "Principio y fin" (1993), "La reina de la noche" (1994) y "Profundo carmesí" (1996), la primera que resonó con cierta fuerza cuando se exhibió en Argentina permitiendo el estreno de las demás, en retrospectiva. Con

Garcíadiego, el cine de Ripstein, se torna un cine oscuro, sofocante, algo deprimente, guardando una cuota de humor al destino fatalista y una mirada trágica sobre las relaciones familiares.

Años antes, como hito desmitificante del perfil de madre, merece un párrafo aparte Luis Buñuel que en la etapa mexicana filma “Los olvidados” en 1950. ¿Cómo recordar a esa madre que se rehúsa a dar de comer a su hijo? Buñuel fue repudiado por esa escena, expulsado – incluso-, de los círculos artísticos, cinematográficos y de otros. La conexión Ripstein-Buñuel, va más allá de relación de estilos y de escenas controvertidas ya que el mexicano tuvo relación directa con el director y fue su asistente en “El ángel exterminador”.

Pero las madres de Ripstein-Garcíadiego van mucho más allá. La madre de “Principio y fin” es terriblemente manipuladora utilizando el sentimiento de culpa y el discurso moral para mantener el control de la familia. En su meticulosa planificación familiar, reproduce a rajatabla el modelo machista: la hija debe postergarse a merced de que los varones triunfen profesionalmente y puedan ser el sostén económico de la familia. El plan fracasa y termina en suicidios. En “La reina de la noche”, la cantante Lucha Reyes recibe un edificante consejo de su madre: “Lo mejor es suicidarse ya que no has sido buena para nada”. En “Profundo Carmesí”, la personal protagonista, abandona a sus dos pequeños hijos – que se los vea tan indefensos funciona como un elemento nuevo de ruptura -, para ir en búsqueda de un improbable amante que mantiene por correspondencia.

Pero es en “La mujer del puerto”, la película de iniciación de la pareja, donde los límites del melodrama se extreman hasta la perturbación.

Basada en un cuento de Maupassant, trata la historia de una mujer que se hace prostituta en el puerto de Veracruz y luego de acostarse con un marinero, ambos se dan cuenta que son hermanos. Ella, en lugar de suicidarse como en el cuento, no se inmuta y le propone a su hermano vivir el amor plenamente (“un pecado más, qué más da” –dirá). En cambio, él es el que se horroriza y violento, la abandona. Ella ahora sí, reacciona cortándose las venas con una latita oxidada de sardinas. Se salva y descubre que está embarazada. Aborta. Al tiempo, vuelve el hermano para que juntos formen una familia. Final feliz. La atrayente complejidad de la película es la estructura narrativa, contada tres veces desde el punto de vista de tres personajes diferentes donde cada historia no sólo se complementa sino que también se contradice, combinando flashback que van haciendo avanzar la historia. Y ahí descolla la figura de la madre de ambos atacando de lleno las premisas constitutivas del melodrama. Esta madre encarna la fusión de dos personajes claves: la puta y la madre, una mujer que se la pasa maldiciendo, entre otras cosas, el hecho de ser madre, le propina una terrible golpiza a su hija y la prostituye desde casi niña. Pero adquiere una profundidad especial cuando en el tercer acto, se cuenta la historia desde su perspectiva y se descubre que fue ella quien hace que regrese su hijo en lo que resulta un inmenso acto de amor hacia su hija. Lo mismo sucede en la escena del aborto, filmada en los típicos planos secuencia de Ripstein, que en versión de la madre se torna turbulenta pero también muy afectuosa. Este film, contiene todos los elementos del melodrama pero desentendiéndose adrede del requisito moral. La pareja de hermanos, dichosa en el final, corona la idea.

20 años después, en el 2011, esta vez con la adaptación de Madame Bovary de Gustave Flaubert, Ripstein, una vez más, retrata la sordidez, el dolor y la podredumbre en un aplastante blanco y negro. Con “**Las razones del corazón**” vuelve al melodrama, a los personajes asfixiantes y asfixiados, al deseo, al amor y a los roles trastocado. La protagonista, encerrada en un edificio, entre el llanto y los dilemas existenciales, sufre por el desdén de su amante. Al igual que en “La mujer del puerto” Garcíadiego se atreve a deshacer los parámetros morales que sostienen a la sociedad, esta vez haciendo foco en la el adulterio, en el pecado, en las acciones de una mujer no sabe bien qué quiere, que está detesta su vida y que no tiene freno.

La inconformidad constitutiva de la protagonista – que podría recordar al mismo Flaubert en su interminable búsqueda de “la palabra exacta” -, la hace girar en temas como la prisión perpetua del amor prohibido, el rol de madre mal llevada como un nuevo vacío y por el angustiante peso de los días siempre iguales.

Desilusionada con la mediocridad de su vida, abandonada por su amante, embargada por el banco y ante la relación con su hija de 11 años que no levanta, decide suicidarse. Este trágico suceso acercará a los dos hombres que le acompañaron en vida: su marido cornudo y el amante esquivo.

Pero si bien Garcíadiego dice que quiso escribir una historia sobre el adulterio femenino e indudablemente lo es, el otro elemento interesante del filme es **la relación familiar entre la madre y la hija que nunca encuentra el punto de inflexión** y resulta una carga adicional, lenta pero precisa del film. La densidad llega al punto máximo al insistirle a la niña que por favor “*no me perdones nunca* todo lo que te estoy haciendo”, dejando relucir el envés tierno de esta madre fatalista que no tiene mejor idea que dejarle como madre sustituta, la suya propia, madre a quién detesta y la maldice en varios pasajes, como parte activa del resultado de su infelicidad e incluso, hasta de la decisión de quitarse la vida. En este sentido, **el cineasta le hace un guiño a “El castillo de la pureza” por la presencia de un matarratas caducado elegido como veneno letal y una vez más, produciendo un clima sórdido, y un ambiente con espejos rotos, bañera repleta de agua y un sensual vestido negro que habla plenamente de la muerte.**

Finalmente, la guionista mexicana humaniza al personaje para trasladarlo a tiempos modernos en una época en la que el adulterio ha dejado de tener el peso moral que tenía antes, mientras Ripstein, despliega una minuciosa y raramente luminosa puesta en escena, un exquisito uso del encuadre, suaves movimientos de cámara y una gran dirección de actores, lo que compone un coro de mustios personajes que aportan peso a este duro pero atractivo drama.

<http://tierraentrance.miradas.net/2012/02/ensayos/madre-no-hay-una-sola-a-proposito-del-cine-de-ripstein-garciadiego-y-el-film-%E2%80%99Clas-razones-del-corazon%E2%80%99D.html>

Tiempo de morir (1965) la viuda es una mujer fuerte.

La hora de los niños (1969) es tan ausente como el marido.

El naufragio de la calle de la Providencia (1971) la madre está acostumbrada a vivir a la sombra de Buñuel.

El castillo de la pureza (1972) la madre es sometida, ociosa, débil y al final perpleja.

El santo oficio (1973) la madre judía de la historia, asume la conducción de las ceremonias religiosas, aunque haya cedido ante la tortura de la Inquisición.

Foxtrot (1975) la maternidad tampoco existe.

El lugar sin límites (1977) la regenta del burdel es la Japonesa, pero la esposa del patriarca es una pobre alienada.

La viuda negra (1977) la huerfanita criada por las monjas se vuelve una viuda severa, que pretende imponer una especie de matriarcado a la parroquia.

Cadena perpetua (1978) la esposa del patrón es una distraída.

La tía Alejandra (1979) la madre de la historia tarda en anteponer la lucidez al interés, pero tiene la fuerza para derrotar a la bruja.

La ilegal (1979) la madre se deja engañar, pero tiene el tesón para recuperar al bebé.

La seducción (1980) la madre es una mujer sin piedad, manipuladora de la vida de su hija y de la muerte de los demás.

En **Rastro de muerte** (1981) y **El otro** (1984) son madres que apenas aparecen.

El imperio de la fortuna (1985) la primera madre muere en la miseria y la segunda muere de inanición.

Mentiras piadosas (1988) presenta dos caras opuestas de la maternidad, así como de la paternidad: una madre que deja a los hijos, otra que se desvela por ellos.

Las madres protagonistas de **La mujer del puerto** (1991) y **Principio y fin** (1993) son dos manipuladoras de las vidas de los hijos.

La reina de la noche (1994) presenta una madre dictatorial y la maternidad posesiva de Lucha: la primera manipula no solo la vida sino la muerte de la segunda.

Profundo carmesí (1996) tiene dos imágenes maternas opuestas: el abandono de Coral y la viudez voluntariosa del final.

El evangelio de las maravillas (1998) estructura matriarcal del bizarro pueblo, la comunicación de Dios a través de juegos electrónicos, la elección de la virgen enviada mediante un tatuaje autoadhesivo, la misión de esta virgen de tener relaciones con todos los hombres del pueblo para engendrar al hijo de Dios, y el sexo anal como opción de ésta para mantener su estado.

El coronel no tiene quien le escriba (1999). Es significativo el tratamiento de lo femenino, ya que en la novela, todo el relato se centra en el coronel, mientras que en el film es también conducido por su esposa y por Julia como contrapartida. Nos muestra estos dos mundos de la feminidad: la mujer de hogar, y el otro, el de Julia, la prostituta, es la única que va a tener su propio nombre, su identidad.

La perdición de los hombres (2000) Cuenta un famoso corrido mexicano que "la perdición de los hombres son las malditas mujeres..."

Así es la vida (2000) Julia, la protagonista, quien representa a Medea en la versión de Ripstein y a quien podría acusarse de múltiples asesinatos, dos de ellos gravísimos pues recaen sobre sus hijos, realizados con premeditación y alevosía - una asesina cuyo delito queda agravado por el vínculo, genere en el público sentimientos ambiguos, ambivalentes, incluso tiernos e identificatorios. Y su madrina *Adela*, un símil del personaje de *Circe* y que representará la inducción a lo prohibido de la protagonista.

La virgen de la lujuria (2002) Ignacio Jurado "El Mikado" es un camarero callado y solitario, será capaz de cualquier cosa por hacerse merecedor del amor de Lola. Cualquier cosa, incluso matar a Francisco Franco. Ripstein comenta: "si pensamos en términos de Adán y Eva, el hombre se vuelve hombre cuando peca. A partir de ahí es que me interesa, antes no".

Las razones del corazón (2011) Madame Bovary una de las novelas de adulterio más conocidas se convertía en el punto de partida perfecto para la producción que ahora lleva por nombre Las razones del corazón. Emilia, un ama de casa agobiada por la medianía de su vida, por su marido fracasado, y por su maternidad agobiante y mal llevada, siente que se le derrama el vaso de la vida. El mismo día, el mismo maldito día que la abandona el amante distante, la tarjeta de crédito, con la que ha jugado al gato y al ratón por meses, la embarga. Ante su departamento vacío y desolado, la mujer decide tomar aquella decisión tan largamente acariciada, el suicidio. Curiosamente su muerte acerca al marido cornudo y al amante esquivo. La vida, qué duda cabe, es una paradoja constante

SEXO Y MORAL SOCIAL:

El coronel no tiene quien le escriba (1999), se centra en el enfrentamiento entre la moral dominante y el deseo sexual, especialmente el femenino. Hay en Ripstein una voluntad de evidenciar la falsedad de los supuestos morales y los prejuicios sexuales. La necesidad constante de saber y de juzgar la conducta ajena,

Este enfrentamiento entre la esposa del Coronel y Julia nos muestra estos dos mundos de la feminidad: uno, el de la mujer de hogar, regido por la falsa moral católica que intenta rehacer los harapos con tal de que no se note, rígido, que se ahoga en sí mismo y el otro, el de Julia, libre de prejuicios, pero con una fuerte censura social, que soporta y afronta la mirada moral, al que también las palabras se le

atragantan antes de decirlas. Estas son las dos caras de una historia en la que cada una sufre a su manera.

El Carnaval de Sodoma (2006) Los carnavales surgieron en la edad media, su objeto era disfrutar de la carne antes de iniciar una cuaresma o ayuno (en el filme esto se puede aplicar al deseo sexual), Sodoma fue una de las ciudades castigadas por Dios (el de los cristianos), junto con Gomorra, por ser excesivamente pecadores. Una historia que mira hacia abajo, a donde se encuentra el mundo de la perdición, ese en el que se bebe en exceso, en fin, un lugar para satisfacer los deseos de la carne, del cuerpo. La película es una sátira sobre ese tipo de vida, de personas. Ripstein nos lleva de nuevo a esos espacios, esas realidades, ciertamente deprimentes, pero que, para sus protagonistas, es la única forma de sobrevivir.

Las razones del corazón (2011) “El adulterio es un tema que me interesa mucho y tenía ganas de darle la vuelta a Madame Bovary, una de las novelas de adulterio más conocidas. Madame Bovary es una mujer muy antipática, una trepadora social, una frívola. Me dije, ‘a ver, cómo se puede hacer para humanizar a este personaje y trasladarlo a tiempos modernos en una época en la que el adulterio ha dejado de tener el peso dignified que tenía”.

No obstante, consideró que “si el peso dignified es distinto, el peso de la culpa es idéntico, entonces me interesaba guardarla a ella, la culpa y su relación con la maternidad, la culpa y su relación con la fantasía”.

LOS FETICHES:

Los fetiches pueden tomar variedades tan distintas como las personalidades de quienes los cobijan.

La virgen de la lujuria (2002) el objeto del placer llega desde el otro lado del Atlántico.

La mayor parte del día para "Nacho" transcurre en el Café Ofelia, donde acepta sumisamente las vejaciones de su patrón, don Lázaro, fantasea con mejores tiempos y logra el sustento para unos breves y nocturnos ratos íntimos frente a unas imágenes eróticas. De un masoquismo fetichista que lo lleva hacia la pérdida de la razón.

EL PLANO SECUENCIA:

El plano secuencia se ha convertido en el sello distintivo de Ripstein, quien lo utiliza para darle el dramatismo necesario a sus cintas, creando secuencias memorables por su fuerza y su coordinación, apoyándose siempre en actores eficientes, creando con esto una puesta en escena envidiable y de marcada influencia en cineastas jóvenes y otros no tanto, como Alfonso Cuarón, quien ha desarrollado un gusto constante y efectivo en el manejo de esta herramienta cinematográfica.

El plano secuencia se convirtió en un arma constante y contundente en las historias de Arturo Ripstein, quien explica: ““El primer momento en el que lo utilizo fue en la cinta **Tiempo de morir** en donde recurro a esta propuesta con tres o cuatro tomas. Mi ilusión siempre fue que existiera una cámara con alas, que pudiera seguir las tomas de manera inclusiva. El plano secuencia es un seguimiento con cámara en movimiento que se realiza en una sola toma y que está más cercano, por ejemplo, a la visión del teatro en donde todo está en un primer plano”.

ESTRUCTURA CIRCULAR DEL RELATO:

El coronel no tiene quien le escriba (1999) Mientras que la obra literaria comienza con el Coronel preparando café y concluye con éste cuando acorralo por su mujer, exclama entre sueños, con su mayor dignidad “Mierda”.

Ripstein elige una forma poética de demostrar un ciclo: abriendo el relato en un amanecer con un travelling que se detiene en el primer plano de dos floreros, iguales, compañeros, cada uno simétrico al otro, con una música suave y dulce de fondo; para concluir su relato retomando el mismo motivo, para cerrar con la misma imagen, la de estos dos floreros, ahora con sus hojas ya marchitas en medio de una noche donde el cielo llora sin consuelo mientras la banda de sonido nos ofrece una nostálgica música de piano y bandoneón, leitmotiv que acompañó al Coronel en cada una de sus tardes angustiosas

camino a la lancha y luego al correo, en donde cada vez re confirmó que "... el coronel no tiene quien le escriba".

El Carnaval de Sodoma (2006) que narra los mismos hechos desde los puntos de vista de la mayoría de sus personajes.

Literatura sobre Arturo Ripstein:

UNA PASIÓN LATINOAMERICANA por SERGIO WOLF crítico y realizador cinematográfico
<http://www.revistatodavia.com.ar/todavia13/notas/wolf/txtwolf.html>

- ARTURO RIPSTEIN**, Paranagua, Pablo Antonio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997
- CIUK, Perla. (2000). Diccionario de directores del cine mexicano . México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y Cineteca Nacional. ISBN: 970-18-5590-6
- GARCIADIEGO, Paz Alicia (1997). Profundo carmesí. México: Ediciones El Milagro/IMCINE. ISBN: 968-6773-31-2
- GARCÍA Riera, Emilio (1988). Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera. México: Universidad de Guadalajara (CIEC).
- GARCÍA Tsao, Leonardo(1995). *One Generation - Four Film-makers: Cazals, Hermosillo, Leduc and Ripstein*. En Paranaguá, Paulo Antonio [Ed.], Mexican Cinema . London: British Film Institute (BFI) Publishing in association with IMCINE and CONACULTA. ISBN: 0-85170-516-2
- LÓPEZ Aranda, Susana (1994). Filmar el tiempo: entrevista con Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego. México: DICINE, No. 58/59, pp. 13-17/9-13.
- LÓPEZ Aranda, Susana (1994). Principio y fin. México: DICINE, No. 58, pp. 18-20.
- LÓPEZ Aranda, Susana (1996). La reina de la noche. México: DICINE, No. 65, p. 29.
- MÁRQUEZ, Eréndira (1991). Mentiras piadosas. México: DICINE, No. 39, p. 17.
- OREJEL, Alfonso (1990). Mentiras piadosas. México: DICINE, No. 32, p. 22.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1997). Arturo Ripstein . Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. ISBN: 84-376-1598-4
- VEGA Alfaro, Eduardo de la (1987). Fichero de cineastas nacionales. México: DICINE, No. 22, p. 19.
- Aumont J.: Análisis del film, Editorial Paidos , España, 1993.
- Gaudreault A. Y Jost F: El relato cinematográfico, Editorial Paidos, España 1995.

Artículos periodísticos

- Diario Clarín, 22 de noviembre de 1999, suplemento cultural.
- Diario Clarín, 1 de enero de 2002, suplemento cultural.
- Diario Clarín, suplemento Ñ, 1 de noviembre de 2003.