

Arturo Ripstein: “O sea, he vivido toda mi vida”

Carlos Belmonte Grey

Universidad de Evry-Paris Saclay -Francia- /

Universidad de Guadalajara -México

carlos.belmontegrey@univ-evry.fr

Transcripción: Mitzi Alejandra Baltazar Alvarado¹

Resumen:

En esta entrevista, realizada en el marco de un proyecto sobre la historia del cine popular latinoamericano, el director cinematográfico Arturo Ripstein explica qué considera cine popular y cuál es uno de los vicios más explotados por la industria para crear películas comerciales: la cursilería. Cuenta, también, cuál fue una de sus películas más censuradas (*La viuda negra*) y cuál una de la escenas de película (*El lugar sin límites*) más comentadas. Así mismo, da su opinión de los creadores que él considera fueron su camada creativa (Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, Felipe Cazals, Jorge Fons).

Abstract:

In this interview, conducted as part of a project on the history of popular Latin American cinema, film director Arturo Ripstein explains what he considers popular cinema and what is one of the vices most exploited by the industry to create commercial films: cheesiness. He also tells which was one of his most censored films (*La viuda negra*) and which was one of the most talked about scenes in a film (*El lugar sin límites*). He also gives his opinion of the creators who he considers to have been his creative brood (Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, Felipe Cazals, Jorge Fons).

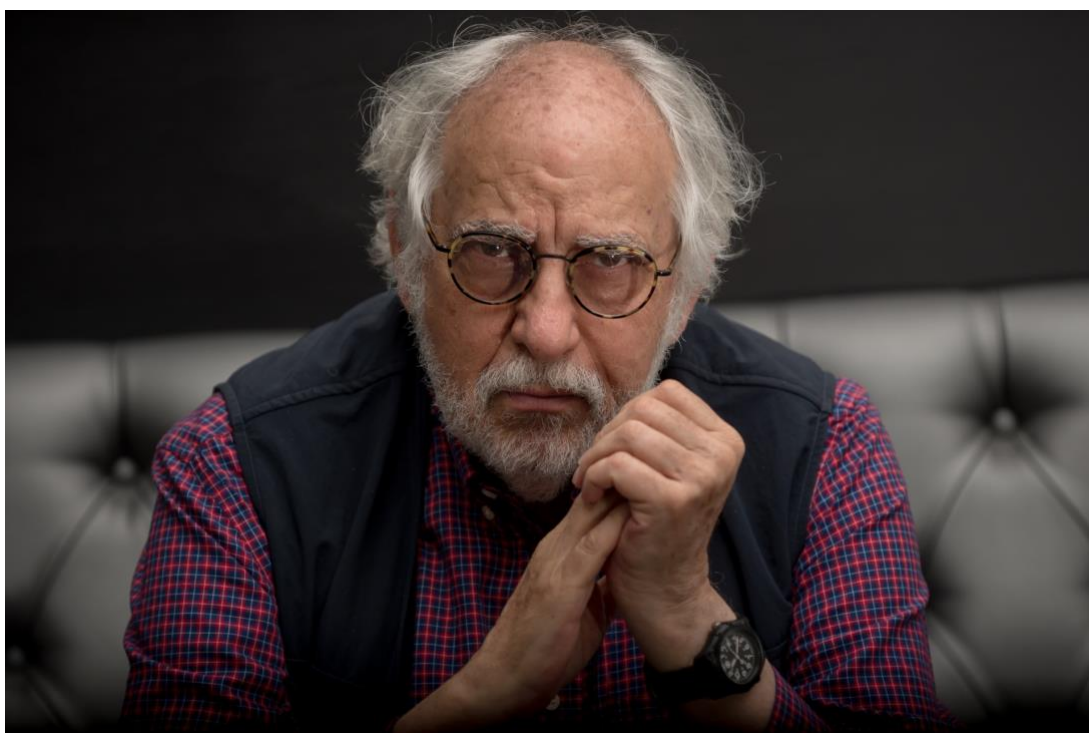
Palabras clave:

Arturo Ripstein; cine popular; censura; cine de autor; cine culto.

Keywords:

Arturo Ripstein; popular cinema; censorship; auteur cinema; cult cinema.

¹ Estudiante de la licenciatura de Antropología, Universidad de Guadalajara (México).



Arturo Ripstein, Ciudad de México, 2024. Fotografía de A. Ripstein ©.

1. Presentación²

Para el proyecto “historia del cine popular lationamericano” nos hemos dado a la tarea de hacer una serie de entrevistas a los creadores del cine de las décadas de 1960 a 1980. Hemos entrevistado a directores, actores, productores, técnicos cinematográficos, guionistas y críticos de cine. Bien que nos hemos centrado en los personajes que crearon películas calificadas de populares, comerciales, *de exploitation* o fríjol, también hemos buscado la contracara, es decir, los considerados autores desde la definición del hacedor artista, del intelectual al formato de la *nouvelle vague* francesa.

Un creador imprescindible es Arturo Ripstein: uno de los más polémicos, prolíficos y creativos cineastas mexicanos del siglo XX. El extracto de la entrevista aquí transcrita se centra en cuatro temas: su visión de algunos de los que hicieron cine durante estos años; su visión de su cine y de su llegada a la industria; su visión de la censura durante los años de Rodolfo Echverría al

² La entrevista se realizó en la Ciudad de México el 2 de julio, 2024.

frente del Banco Nacional Cinematográfico (1970-1976)³, el sexenio considerado de ruptura temática, narrativa e industrial; y su visión de sí mismo.

Ripstein explica qué considera cine popular y cuál es uno de los vicios más explotados por la industria para crear películas comerciales: la cursilería. Cuenta, también, cuál fue una de sus películas más censuradas (*La viuda negra*) y cuál una de las escenas de película (*El lugar sin límites*) más comentadas. Así mismo, da su opinión de los creadores que él considera fueron su camada creativa (Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, Felipe Cazals, Jorge Fons).

El texto aquí presentado es, entonces, una transcripción literal de la entrevista aunque hemos, para evitar la dispersión y facilitar la lectura, reorganizado ciertos pasajes de manera temática.

AR=Arturo Ripstein

CBG= Carlos Belmonte Grey

2. Su generación

CBG: De su camada, por ejemplo, estaba Francisco del Villar. Usted hizo con Isela Vega *La viuda negra* (1977) y Paco hizo con ella...

AR: *El monasterio de los buitres* (1973), él era más directo. Era más zoólogo que director, le gustaba ponerles animales a las películas. Eran muy flojas. Muy muy flojas. Paco del Villar era un hombre encantador. Muy buena persona.

CBG: Y filmó poco.

AR: Filmó poco, por fortuna. Luego se volvió productor.

CBG: Estuvo con Conacine y Conacite II

³ Hermano del presidente de la República Mexicana, Luis Echeverría. El Banco era la institución gubernamental encargada de gestionar y financiar la industria cinematográfica mexicana.

AR: Yo con Paco hice *El lugar sin límites* (1977), hice *Cadena Perpetua* (1978), y él insistía en llevar sus repartos y a mí me dejaba poco tránsito para las cosas. Para *Cadena Perpetua* quería a otros actores y él creía en esta estupidez de que los actores llevan a la gente al cine. Eso ocurría cuando no había la competencia feroz del cine de la hegemonía. Había María Félix y Dolores del Río, dos de los ejemplos de las peores actrices de la historia del cine. Y había Pedro Almendariz y Alfonso Bedoya. Ahí, iba el público a ver a los actores. Después no, no ha habido una sola película que haya tenido éxito por los actores, salvo las comedias románticas o el cine de las vedettes.

CBG: ¿A usted no le gustaba Jorge Rivero, Andrés García?

AR: Yo pagaba por no verlos. Poco, pero pagaba una lana por no tener que verlos. A mí me querían poner en el *Lugares sin límites* a Andrés García, y les dije: si me ponen a Andrés García no la hago.

CBG: ¿Ah, sí? Es que eran los que jalaban, se suponía. Y no lo quiso, prefirió a Gonzalo Vega.

AR: Sí. Y lo logré.

CBG: Claro, pero se agarró a Roberto Cobo que ya era de los actores que sufrían mucho por su homosexualidad pero era de los mejores.

AR: La gozaba indistintamente. Un compañero de trabajo lamentable en las dos películas que hicimos juntos, en la *Cadena perpetua* hace un papel pequeñito entonces fue más llevadero. Pero era un dolor de cabeza.

CBG: ¿Por qué? Era de los que andaban siempre en el mundo artístico, ¿no?

AR: Como había estado, había hecho como 100 películas. Y al final de cuentas solo se le recuerda por dos que son: *Los olvidados* y *El lugar sin límites*. Son la gloria de Cobo, las demás eran payasadas y bufonadas. Con Arau trabajó en *El águila descalza*.

CBG: Pero Arau es diferente de lo que hizo usted.

AR: Pero es más cercano que muchos otros.

CBG: ¿Usted considera que Arau se podría acercar a lo que hizo usted?

AR: Él tenía grandes ambiciones, era un hombre muy ambicioso y lo lograba, era un tipo absolutamente encantador y lo lograba más que nada gracias a su encanto personal, entonces tenía una serie de ambiciones. Él no quería meterse a hacer cualquier basura, era como muy selectivo.

CBG: Él me dijo que su cine era una un cine popular de arte.

AR: Sí, claro, era un cine con ambiciones y se volvió popular porque eran populares las cosas en las que se basaba. En *Calzonzín Inspector* (1974) con Eduardo del Río "Rius" era enorme, muy calculador; "Rius" era como la cabeza de la narrativa histórica o ideológica de este país.

CBG: ¿Usted, por ejemplo, se ubicaría más en la línea de Alfonso Arau que en la de Paco del Villar?

AR: No, con la de Paco no tengo, absolutamente, maldita sea la cosa que ver.

CBG: ¿Y con la del "Indio" Fernández?

AR: No, mi cine es la antípoda de Fernández. Yo no soy grandilocuente, nacionalista sino todo lo contrario. Eso siempre me pareció bonito pero despreciable.

CBG: ¿Y a Alberto Isaac tampoco le gustaba?

AR: No, le interesaba muy poco dirigir, solo le hacía gracia, pero el cine no lo conoció nunca. El manejo de cierto lenguaje cinematográfico sin distensiones, sin exclusiones, cierto rigor, no lo manejaba, hacía como si fuera por gracia.

CBG: ¿Y usted quería filmar con Isela? ¿Le gustaba? Porque Isela Vega ya era como sex-symbol.

AR: Isela era estrellísima. No era difícil trabajar con ella, era muy disciplinada, salvo cuando se tenía que desnudar. Se ponía nerviosísima.

CBG: ¿En serio?

AR: Sí, Isela enseñaba las chichis en todas las películas: "¿Qué más te da?", le decía. Se ponía fatal. Luego, ya después, se recomponía la cosa y entonces ya se trabajaba con Isela. Porque era una buena compañera de trabajo.

CBG: Y era la sensualidad junto con Sasha. Era la mujer sensual de la época, junto con Sasha Montenegro.

AR: Sí, sí, ellas y Maura Monti.

CBG: Pero era diferente. Maura Monti era más fresona...

AR: Sí, no tenía el desparpajo de Isela.

CBG: ¿De Meche Carreño?

AR: Meche Carreño tuvo una carrera muy rara porque empezó su carrera con una foto en una revista inventando el monokini. Se puso unos calzones y unos tirantitos, enseñaba las tetas y ahí se volvió estrella, con una carrera rarísima. Con su marido, uno muy ricachón.

CBG: Que le pagaba las primeras películas...

AR: Sí, y hacían películas. Ahí demostraba su incapacidad Julio Bracho, son unas cosas inconcebibles. Se fue a vivir con un director de nuestra camada que era Juan Manuel Torres.

CBG: Hicieron *La otra virginidad* (Juan Manuel Torres, 1975).

AR: *La otra virginidad* y una más, *Damiana y los hombres* (1967) de Julio Bracho. Era lamentable, era una película espantosa.

CBG: Pero también filmó con "el Indio" Fernández en la época, *La Choca* (1972).

AR: Era cuando "el Indio" Fernández ya había muerto y seguía dirigiendo.

CBG: Bueno, era mucho mayor que usted.

AR: Mucho mayor que yo, sí, por supuesto. Ya hacía cine desde los años 30. Digo, de actor.

CBG: Pero seguía haciendo películas.

AR: Seguía haciendo películas, pero eso no eran películas, eso eran abominaciones. En las primeras era un patriotero, un nacionalista y un cursi irremediable. Incluso se inventaban los cielos y el nacionalismo desquiciado. Digo, era cuando Diego Rivera y los pintores de esa época marcaban la ruta y

decían no hay más camino que el nuestro. Diego Rivera era muy cercano al "Indio" Fernández en la grandilocuencia y en la cursilería. La cursilería es una de las emociones más profundas que puede haber y es la que une a todos los pueblos del mundo. La cursilería es un fenómeno notable de unión, digo uno ve entre las familias coreanas con florecitas e inmediatamente ve a las oaxaqueñas.

CBG: Antonio Aguilar filmó mucho en el STIC.

AR: Pues gracias...

CBG: Tampoco le gustaba el nacionalismo charrero de Antonio Aguilar

AR: No, en absoluto... Era un cantante, también un cantante megalómano y un narcisista, hacia sus películas para gustarse él y para gustarle al público, era muy popular.

CBG: Y se produjo, actuó y todo.

AR: Todo, todo, pero terminó sin hacer ni una sola película. Hacia "cinito"

CBG: Pero hizo la película de Zapata con Cazals

AR: Sí, "cinote" pero "cinito"

CBG: ¿Entonces su cine, el que usted hizo, reconoce que era bueno?

AR: No es que lo reconozca, es que era mejor que las otras basuras, no es difícilísimo entender.

CBG: Por ejemplo, Jaime Humberto Hermosillo también estaba en la época haciendo películas potentes.

AR: Pues éramos como cinco, sin contar a Alberto Isaac... éramos Leduc, Cazals, Hermosillo, Fons y ya, nada más quedo yo. Todos los demás ya murieron, yo era el más joven de todos.

CBG: Y usted fue el que empezó primero.

AR: Yo debuté antes gracias al buen oficio de convencimiento que tuve yo con mi papá que no quería que fuera cineasta.

CBG: ¿No quería que fuera cineasta?

AR: Era muy raro porque me llevó toda la vida a ver las filmaciones y estaba ahí, en un punto donde yo dije que quería ser director. Le pareció muy mal pero insistí, y mi contumacia lo convenció.

3. Hacer su cine, popular de arte

CBG: Las películas de usted no eran cursis.

AR: No. Yo soy malo, pero no soy cursi.

CBG: Usted era malo, ¿Malo de qué?

AR: No malo de maldad, malo de calidad.

CBG: No.

AR: Nosotros somos el tercer mundo. Por más que se medite que no. Entonces tenemos poca importancia.

CBG: Pero usted tuvo mucha importancia durante mucho tiempo. *El Santo Oficio* (1974), por ejemplo.

AR: Yo digo que nada fue tan bien. Digo, estaba bien comparativamente. Relativamente.

CBG: Y cuando usted empezó a hacer cine se dijo : A mí me gusta...

AR: A mí me gustaban otras cosas, a mí me gustaba Fellini y no me gustaba Ismael Rodríguez,

CBG: Le gustaba Pasolini y no le gustaba "el Indio" Fernández, por ejemplo.

AR: Sí

CBG: Entonces cuando hizo *Recuerdos del porvenir* usted ya tenía una idea de por dónde iba.

AR: Desde que tenía 15 años yo ya tenía una idea muy clara de por dónde iba a caminar y de por dónde no. No lo cumplí cabalmente, yo también tengo mis caídas

CBG: ¿Cuáles son esas caídas?

AR: Pues algunas, yo no voy más que a filmar lo que me sale del corazón, eso ocurre en otros países desarrollados como en Francia, en Italia y ni siquiera es todo...

CBG: Todos tienen que mojarse...

AR: Todos tenemos que agachar la cabeza en algún momento.

CBG: Para comer bien.

AR: Para comer no necesariamente bien, hay que ganarse la vida.

CBG: Cuando Miguel Delgado hizo *Bellas de Noche* (1974) y usted estaba haciendo sus películas, le tocó ver y decriste: ahí viene una cosa que se va a llamar la sexicomedia.

AR: Pues estaba claro, siempre había algo así, el cine vulgar y barato siempre existió. La única diferencia entre los dos es que el cine vulgar y barato de antes de Delgado era muy censurado y después de Delgado ya se podía ver lo que fuera, y por supuesto hundió el cine mexicano.

CBG: ¿Y Víctor Manuel "el Güero" Castro?

AR: Todas esas cosas hundieron el cine y por supuesto, son películas que ya no quedan más que para el estudio antropológico.

CBG: ¿Y el cine clásico?

AR: El cine clásico es otra cosa, el cine clásico es cuando se podía ver a Rosellini, a Walsh, el cine comercial menguó el cine formidable y John Ford era un director de grandes masas, era un director de arrastre, de las mejores películas del mundo.

CBG: Y él es del cine de autor.

AR: John Ford nunca se enteró de que era cine de autor hasta que se lo comentaron, el cine tenía definiciones distintas dependiendo del país.

CBG: ¿Usted considera que hacía cine popular?

AR: Yo nunca he sabido cómo se hace cine popular. Yo he intentado siempre con mis películas llegar al público, simplemente haciéndome una serie de preguntas ¿Está claro esto? ¿No estoy engañando? ¿No estoy buscando

reacciones fáciles?, Pero fuera de eso yo nunca he sabido cómo se hace cine popular.

CBG: A ver, por ejemplo, cuando usted hizo alguna escena, se me ocurre, de *La viuda negra* esa escena donde Isela Vega está seduciendo a Mario Almada, usted se dice: Aquí esto va a molestar a la gente o esto le va a gustar.

AR: Yo nunca pensaba en eso.

CBG: ¿Nunca pensaba en eso?

AR: Nunca pensaba en qué reacción iban a tener, primero que nada porque no tenía la menor idea y después porque alguna vez en mi juventud cortuda y prejuiciosa pensaba: no hay nadie que vaya a ver mis películas más que yo.

CBG: ¡Cómo es modesto! Otro ejemplo, en *El lugar sin límites*, el beso, el famosísimo beso de Gonzalo con Cobo, ha vuelto a la película cine de culto.

AR: Sí, sí... es la primera película que trató la homosexualidad con cierto rigor. El cine de mariquitas existía en el cine mexicano, pero eran *fairies*, siempre los papeles de homosexuales lo hacían heterocómicos heterosexuales con una mirada muy poco seria y burlándose. Hay películas anteriores donde el tema era homosexual, por ejemplo, en algunas películas de Hermosillo, pero no se le entendía, era cómo: ino, es que eran mariquitas!

CBG: ¿*El cumpleaños del perro* (1975)?

AR: *El cumpleaños del perro* es exactamente eso, relaciones homosexuales, pero le tenían que explicar a uno dónde, cómo y por qué...Y yo decía: ¿Qué es esto? Y entonces esta es la primera abiertamente gay no dudosa.

CBG: Con ese famoso beso y cachoneándose a Gonzalo Vega

AR: Sí

CBG: ¿Y entonces el cine del Hermosillo sí lo consideraba bueno?

AR: Sí, el cine de todos estos, tenían una cierta relevancia y tenían una obra encomiable.

4. La censura

CBG: Luis Echeverría, por populismo, corrió a los productores del Banco Nacional Cinematográfico.

AR: Sí, de pronto decidió que ya no funcionaba, que se iba a encargar el Estado de hacer las cosas, y las hizo. El hermano era el jefe de la institución cinematográfica entonces, Rodolfo, que había sido actor y dirigente sindical, se asumió como el todopoderoso.

CBG: A mí lo que me causa mucha curiosidad es que sus películas de la época eran polémicas, ¿no?

AR: Espero que sí.

CBG: ¿Todavía?

AR: Sí, sí.

CBG: ¿Cómo hacía, entonces, para pasar la censura?

AR: No, no la pasaba. Uno tenía una serie de maneras laterales de trabajar las cosas y que el resultado fuera más duro y más difícil que cuando se presentaban originalmente. La censura tiene un transfondo muy interesante porque me dice a mí, al Estado o a quién produce, qué debo o no debo contar. Entonces hay que buscarle salidas y vericuetos para terminar haciendo lo que uno quiere.

CBG: ¿Y cómo hacía para pasarla? Porque se supone que Echeverría decía: Somos abiertos, no habrá censura.

AR: No, no es cierto. Hubo censura. Había muchísimos obstáculos. Me acuerdo que me dio Vargas Llosa, un amigo, *La ciudad y los perros*, para adaptarla y filmarla. Y llegué y la presenté y me dijeron: "No te metas con el ejército; - No es con él, es un colegio militarizado. Está lejos de ser ejército; - No te metas con el ejército; -No es...; -No te metas con el ejército". Entonces, es uno de los proyectos que no se pudo hacer.

CBG: ¿Y las otras? ¿Le preocupaba al Gobierno más meterse más con el ejército?

AR: No meterse con todo, era una moralina delirante. En eso apenas, en los setentas, empezó a despejarse un poco el panorama. No podía uno decir palabrotas, no podía haber desnudos. Una censura moral muy extraña. De qué debíamos ver y qué no, y por qué. Entonces, había que buscarle chichis a las serpientes.

CBG: Y sin embargo, pasaron sus películas, pasó la censura.

AR: Sí, bueno, pero no nada más era la censura lo que había que pasar. La censura peor de todas es la económica. Porque ahí sí no hay discusión. La censura moral, sí, uno puede refugiarse, darle la vuelta, modificar, etc.

CBG: ¿Y con los dineros cómo le hacía para que le dieran los billetes. Cómo hacía para que el Banco dijera: Ahí va el dinero?

AR: En base a la buena suerte que tenía uno, había una discusión muy profunda. Se hacían pocas películas.

CBG: ¿Antes se hacían menos películas que ahora?

AR: No, a veces había muchas más. Todo más o menos se seguía. Poco a poco se quedaban en el archivo. Y ahora hay muchísimas, hay una cantidad increíble de películas que no salen. Las que salen son atroces.

CBG: A usted le tocó la época en que venían las del Güero Castro y al tiempo las de Cazals, las de Leduc...

AR: Sí. Y Ahorita es igual, las comedias románticas son lo que determina, no hay un cine útil. Muy adaptable. Se puede hablar de otros temas, de asuntos de mujeres empoderadas. De lo inmediato. No hay un cine útil.

CBG: Y entre el cambio del presidente Díaz Ordaz a Luis Echeverría, ¿usted sintió que algo cambió?

AR: No tengo idea. Eso es de historiadores.

CBG: No, de usted, de sus películas; de *Recuerdos del Porvenir* a cuando hizo esta película con Isela Vega y Mario Almada (*La viuda negra*). No sentía que era más fácil pasar el desnudo, por ejemplo, cuando estaba Echeverría.

AR: Sí, pero eso no era lo fundamental. Era el espíritu de las películas, las diferencias no eran nada más sacar desnudos o decir palabrotas.

CBG: Cuando usted hacía esas películas, leía el guión y el argumento, pensaba: ¿esto al público le va a gustar y va a pasar la censura?

AR: Había dos censuras. La primera era la de la Comisión Cinematográfica que terminó siendo RTC. En Cinematografía había una oficina a la que se le sometían los guiones y ellos hacían los cambios que a ellos se les daba la gana. Decían que si no se aceptaban esos cambios no se hacía la película. Entonces había que buscar en los guiones, hacer trapaserías y torcerías para que lo quitaran. Pero eso era lo que se buscaba, lo que uno calculaba. Esto no lo van a quitar, entonces lo pongo para que me dejen esto.

CBG: ¿Y después, lo filmaban o no lo filmaban?

AR: Filmábamos el guion como lo habían aprobado. Y la aprobación del guión decía: la película se exhibirá con una clasificación oficial y sino, no se exhibe. Si no es lo que nosotros queremos, no ocurre. Realmente era destructivo el sistema.

CBG: A pesar del discurso de Echeverría...

AR: Sí, todos los populistas dicen mentiras. En eso basan su popularidad. Las promesas no empobrecen, el dar es lo que aniquila. Entonces prometían el paraíso.

CBG: Él decía que el único límite era respetar al presidente.

AR: Eso nunca se podía tocar. Había los símbolos patrios, no se podían tocar. No podía haber una sola película donde se mencionara al PRI. No se podía. No se podía hablar del presidente, no se podía hablar de la bandera, del himno. No lo permitían. Los símbolos patrios eran intocables. Y hasta la fecha...

CBG: ¿Y la religión?

AR: No, eso contaba poco. En México ha sido de poca monta. Había la censura moral, que tiene mucho que ver con las ideas religiosas. Pero no intervenía, siempre hay una separación muy clara entre lo que la oficialidad

determinaba y lo que la iglesia determinaba. Pero la iglesia, lo que hacía era unos edictos en donde decía que no se permitían ver ciertas películas bajo pena de excomunión. Pero esto funcionaba mucho ahí en Tecolutla y en Hostotipaquillo. Por aquí no.

CBG: Aquí la capital era modernilla.

AR: Sí, siempre ha sido muy laica. Y con una religiosidad no marcada por lo que decía la tutela.

CBG: Dirigió *La Viuda Negra*. Esa película fue complicada. Con Isela Vega y con Mario Almada. Había cosas ahí de la mujer medio ninfómana que seduce a un sacerdote.

AR: Prepararla fue una pesadilla. Fue divertidísimo hacerla. La iba a filmar Cazals, originalmente. Y Cazals renunció porque no le permitieron modificar el final. Entonces, fueron a buscarme. Y decían, es un regalo de Margarita López Portillo a los trabajadores, porque era fin de año y para que los trabajadores tengan un salario, hagan la película. Entonces me llamaron a mí. Y me dijeron, era un jueves: empezas el lunes. Yo leí el guion en la carretera a San Miguel Allende. Me puse a llorar cuando lo leí. Era lo más espantoso posible. De la obra de teatro "Debiera haber obispas" de Rafel Solana, que era un latazo. Y me puse a llorar. Iba con mis dos asistentes, Félix Martín y Jose Luis García Agraz, que me decían: no se preocupe mi patrón. Les decía: yo voy a filmar lo que se me dé mi gana. Y empezamos a escribir guiones durante las noches.

CBG: Ahí mismo, casi sobre la marcha...

AR: Sobre la marcha, todos los días sacábamos una nueva cosa. La productora se volvía loca. Incluso no me permitió filmar el último día de rodaje.

CBG: ¿Por qué?

AR: Porque decía que estaba yo borracho en el set. No, no estaba yo borracho, estaba yo concentrado. Y no me permitió filmar el último día. Cosa que no le perdonaré nunca, jamás.

CBG: ¿Pero luego que hizo? ¿Filmó el asistente?

AR: Lo filmé yo. Todo lo escribíamos en la noche y en la mañana llegábamos con los papeles, con la productora que se le paraban los pelos de punta porque inventábamos cualquier cosa. Es una película demecial y con comedia.

CBG: Muy negra. ¿Y pudo elegir a Isela Vega o se la pusieron?

AR: Me pusieron a todos.

CBG: ¿A todos los actores?

AR: Sí, era un jueves, empezamos el lunes.

CBG: ¿Todo el equipo listo?

AR: Todo estaba listo. Renunciaron tres o cuatro cuando salió Cazals : el fotógrafo, salió Alex Phillips Jr. y entró Jorge Stahl Jr., que yo llevé. Y dos o tres actores que dijeron, esto no va y este rol no me va. Entonces así la hicimos, casi de improvisación.

CBG: ¿Y Margarita López Portillo?

AR: Tenía un sujeto que se llamaba Carles. Le aconsejaba y le decía qué hacer y qué no hacer y por qué. Yo de Margarita escuché lo que nunca pensé escuchar en mi vida con *La viuda negra*, me dijo: el pueblo mexicano no está preparado para eso. Nunca pensé escuchar esa frase tan castrante. Y después, a mí me estuvo guardando un rato largo hasta cuando llegó Alberto Isaac a Cinematografía, con la idea del cine global. Yo lo primero que le dije a Alberto Isaac: tú estás de este lado del escritorio, no estás del otro lado, pero no me permitió exhibirla completa.

CBG: ¿Alberto Isaac tampoco le permitió exhibirla?

AR: Completa no. Mi versión no se vio nunca.

5. Seguir haciendo cine

CBG: A usted se le ve muy bien.

AR: Hombre le agradezco esa mirada.

CBG: Pues yo lo veo muy bien. Y tiene la cabeza y se acuerda de todo, aunque dice que no.

AR: Bueno, pues no.

CBG: Se acuerda de muchas cosas.

AR: De muchas cosas, sí. De otras no. O sea, he vivido toda mi vida.

CBG: ¿Y por qué no me quiere hablar con calma de todo eso?

AR: Porque no. No es mi papel.

CBG: Pero si no me lo cuenta usted entonces me lo invento yo, ¿no?

AR: Mejor.

CBG: Va a ser muy aburrido el cuento.

AR: Puede ser infinitamente más interesante. Las conclusiones que se tienen a partir de cierto tipo de cine y por qué se hizo ese cierto tipo de cine en esa época, políticamente hablando, qué había, quién producía ese tipo de películas. México ha estado muy determinado por los poderes políticos, por los poderes fácticos.

CBG: Entonces, ve como sí era bien consciente de lo que estaba filmando en cada momento.

AR: No, no era bien consciente. Alguien tendría que hacerlo históricamente, con un rigor histórico y antropológico. ¿Qué pasaba en México en el año 72 que se hizo el Castillo de la Pureza? ¿Y por qué el Castillo de la Pureza tiene ese significado? ¿Cuál es el entramado de nuestra realidad, con el reflejo del reflejo de la realidad que es el cine?

CBG: ¿Y usted veía cada encuadre?

AR: Claro, pues mis películas estaban más planeadas, mis películas están planeadas, está escrito, están los guiones y están todas mis referencias.

CBG: ¿Y usted tiene sus guiones?

AR: No, ni uno solo.

CBG: No me diga.

AR: Están todos en Harvard.

CBG: ¿En Harvard?

AR: Me compraron mis papeles.

CBG: ¿En serio? Y para consultarlos hay que ir hasta Boston.

AR: Hay que ir a Boston. Las carreras en el cine encuentran todo el talento, todos los virtuosismos, toda la inteligencia. Si no hay buena suerte, no hay nada. La buena suerte es el factor básico.

CBG: Usted tenía suerte.

AR: Yo tenía suerte, pero no la que yo quería. Yo quería otra.

CBG: Digo que no hay ningún director de los setenta que haya filmado tanto con esa libertad como usted.

AR: Yo nunca tenía tanta libertad, siempre sabía darle vuelta.

CBG: A su suerte nadie le pillaba el truquillo

AR: Había que saber por dónde caminaba, caminaba así.

CBG: Sin embargo, usted, por ejemplo, nunca tuvo que hacer *Rigo es amor* (Felipe Cazals, 1980).

AR: No, pero hice *La ilegal* (1979).

CBG: Bueno, hizo *La ilegal*, es cierto, pero no *Rigo es amor*.

AR: Claro, *La ilegal* al lado de *Rigo es amor* que es como de Visconti. Pero, nuestra esperanza es siempre que nos juzguen por lo mejor que hemos hecho y no por lo peor, todos tenemos nuestros derrapones pero quisiéramos que no se recordaran fueran los aciertos. Quiero decir que mi furia en esos caso es una mera frivolidad.

CBG: Tuvo suerte...

AR: Sí, pero no la que yo quería. Que mi carrera ha sido afortunada, no me cabe la menor duda, que le agradezco a la buena suerte de haber podido tenerla sin la menor duda, pero que es la que quería, no.

CBG: Hubiera querido más.

AR: No, hubiera querido otra.

CBG: ¿Otra?

AR: Sí, sí, yo siempre he querido ser otro.

CBG: Nunca está contento, hombre.

AR: Me he resignado casi, no del todo, a ser yo.

CBG: A ser Arturo Ripstein.