

Comentario sobre “Melodrama moderno, con la dimensión de la tragedia”

La Nación, jueves 8 de octubre de 1998

Principio y fin. El film y sus múltiples miradas

Ana Laura Lusnich

En su comentario de *Principio y fin* (Arturo Ripstein, 1993), publicado el 8 de octubre de 1998, Claudio España abarca dos perspectivas de análisis. Una estaba destinada a comprender la herencia de la tradición cinematográfica en la filmografía del realizador mexicano; la segunda se concentraba en los diferentes niveles del texto fílmico, con especial atención en la narración, la puesta en escena, la interpretación de los actores y la enunciación. La primera permitía descubrir al lector el horizonte de expectativas de Ripstein, su inmersión en las estéticas realistas y su afinidad con algunos géneros fructíferos en México, como ser el melodrama. La segunda definía el dispositivo narrativo-enunciativo del film, la forma en que emergía el autor por sobre el director. Estos dos enfoques manifestaban, por parte de quien escribía la crítica, un profundo conocimiento sobre la historia del cine y los procesos que abarca la realización de una película. Para quien asistió a las clases de Claudio España en la Universidad de Buenos Aires y tuvo el privilegio de conversar detenidamente con él sobre temas de cine argentino y latinoamericano, el texto dedicado a *Principio y fin* develaba,

de forma palpable, esas otras preocupaciones y oficios que supo desarrollar por más de veinte años en la universidad: la docencia y la investigación.

El título dado a la crítica, “Melodrama moderno, con la dimensión de la tragedia”, situaba de forma directa al lector en el contexto cinematográfico en el que fue realizada la película, aunque inmediatamente una serie de referencias puntuales marcaban los lazos que esta trazaba con el universo literario del cual procede el guión cinematográfico y con la escuela neorrealista italiana, construyéndose de esa manera una interpretación compleja y profunda sobre la obra dada a conocer por Ripstein. Esquivando todo tipo de distancia geográfica y cultural, la novela *Principio y fin* del escritor egipcio Naguib Mahfuz se constituyó como base del guión cinematográfico y aportó toda una serie de características afines a la idiosincrasia y al estilo del director mexicano: una escritura realista, centrada en la vida de los sectores populares y medios de la población; la localización de las situaciones dramáticas en urbes (El Cairo, luego México DF) que presentaban condiciones poblacionales y sanitarias equivalentes; la conformación de una estructura coral y polifónica que permitía la expresión de diversos puntos de vista, y la emergencia de conflictos familiares y sociales vinculados a la dicotomía tradición/modernidad. Esta relación de afinidad entre el cine mexicano y la escritura del “multipremiado” y polémico escritor egipcio pudo constatarse unos años después, en el momento en que otro destacado realizador mexicano, Jorge Fons, adaptaba la novela de Mahfuz de 1947, *El callejón de los deseos*. En esa ocasión, las historias de un conjunto de hombres y mujeres que habitaban un mismo barrio y unas pocas calles compartían con el film de Ripstein de 1993 el afán por la supervivencia y la necesidad de escapar del tiempo pasado.

España sostiene, asimismo, que *Principio y fin* de Ripstein es el *Rocco y sus hermanos* de América Latina, afirmación que reenfoca los principios realistas mencionados en función de una escuela cinematográfica potente que, con origen en la Italia de la segunda posguerra, alcanzó una gran productividad en América Latina, en Argentina (Fernando Birri), Brasil (con algunos de los films del Cinema Novo) y México (Buñuel, Ripstein), especialmente. La mención del film de Luchino Visconti de 1960 refiere a su vez a la modernidad cinematográfica, siendo Arturo Ripstein (junto con otros realizadores mexicanos de los años sesenta y setenta: Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons) uno de los directores que impulsaron la renovación del lenguaje cinematográfico y de las modalidades de producción en su país. Partícipe del Nuevo cine latinoamericano, inscripto en las tendencias realistas y/o neorrealistas que procuraban en ese contexto elaborar una crónica de los sectores populares y medios de la sociedad mexicana, Ripstein eligió el prisma del melodrama para sus historias y personajes. Este género, prolífico en el cine latinoamericano desde sus fases tempranas, significó en Ripstein la posibilidad de ahondar en una serie de conflictos familiares y sociales que abarcaban la soledad, el confinamiento de las personas y la imposibilidad de un cambio real, en tanto los niveles expresivos incluían una carga emocional y moral potente. Fundamentalmente, este género se sustentaba en la exposición de figuras femeninas y masculinas adultas cargadas de mezquindad y frustración. Doña Ignacia Botero, personaje de la madre en *Principio y fin*, reúne en un solo sujeto dramático un sinnúmero de connotaciones que expresan la tensión existente entre el tiempo pasado y el presente histórico. Claudio España reconoce en la figura de esta madre la metáfora del país, quizás de la región, y aun de los países entonces en vías de desarrollo, dado que en ella se conjugan prácticas

anquilosadas como son el matriarcado, el ocultamiento y la negación, en tanto a su vez brega, al menos, por el progreso de uno de sus cuatro hijos, fomentando sus estudios y el esfuerzo mancomunado a esos fines de toda la familia. La articulación entre pasado/presente y el devenir dramático, que implica el martirio de los tres hermanos mayores, determina, según palabras de España, el tránsito del melodrama a la tragedia, la posibilidad de comprender en ese microcosmos familiar problemas universales que atañen a la pequeña burguesía en su esfuerzo por no quedar en un espacio marginal de la sociedad.

De acuerdo con estos parámetros, es posible comprobar que las aproximaciones realistas y/o neorrealistas de Ripstein en *Principio y fin* desplazan del plano expresivo-dramático cualquier vestigio de candidez para sumirse, como explica Claudio España, en un clima de claustrofobia expreso. En esa construcción de la claustrofobia, más allá del devenir dramático que va especificando el sacrificio y la caída de cada uno de los hermanos, interviene un tipo de escritura personal y recurrente en el director. En el reconocimiento de este tipo de escritura autoral, es muy valioso el análisis que aporta España en torno al dispositivo narrativo-enunciativo que se monta en el film. Claudio España sostiene que Arturo Ripstein, enclavado en una etapa de modernidad, abandona la economía de la significación del texto clásico a favor del funcionamiento propio del arte barroco y manierista. En esta dirección, el empleo recurrente del plano secuencia juega un doble papel en la organización del relato. Por un lado, se constituye en un recurso que define la planificación de la puesta en escena y del montaje, en tanto la cámara, en sus planos largos, recorre las habitaciones y recovecos de la vivienda familiar, plagadas de objetos inútiles y de una gran cantidad de espejos que aportan una simbología asociada al encierro físico y mental. Por otro lado,

el plano secuencia construye y visibiliza la enunciación, al delatar la presencia constante del narrador implícito, un testigo silencioso de los acontecimientos. La introducción de estos conceptos en el comentario del film hacen referencia a la capacidad teórica y reflexiva de Claudio España, en tanto fue uno de los primeros profesores universitarios (y críticos periodísticos de la Argentina) que dio a conocer en nuestro medio las ideas de Roland Barthes y Jesús González Requena, dos de los autores que en los años ochenta y noventa expusieron sus teorías en torno al grado cero de la escritura (Barthes) y su problematización en estilos vinculados al barroco y el manierismo (González Requena).

Más allá de realizar un análisis del diseño narrativo y del sistema enunciativo, y de hacer énfasis en el rol que cumple la puesta en escena en la construcción de un relato en abismo, España se detiene en otros niveles del texto fílmico, elaborando, a partir de estos múltiples intereses, la definición de un objeto cultural abigarrado y que apunta a una polisemia de sentidos. Como ejemplos de contraste, la alusión al vocabulario “alunfardado” y a una banda musical que incluye obras sinfónicas de Giuseppe Verdi, Franz Schubert y Gustav Mahler, refrenda la idea de la complejidad que asume el texto fílmico, así como la voluntad de apelar a los espectadores en sus planos emotivo e intelectual. Las expresiones verbales que caracterizan a los segmentos bajos y medios bajos de la sociedad mexicana se traducen en una jerga de carácter popular, que se exhibe en las frases, refranes y canciones que van enunciado los diferentes personajes, las intenciones costumbristas que ha acentuado la guionista del film, Alicia Garcíadiego. A primera vista, pareciera que el mosaico de expresiones populares formula una antítesis al acompañamiento orquestado de los compositores convocados. Sin embargo, como observa Claudio España, la correspondencia de estos músicos

a los períodos renacentista y renacentista-tardío se relaciona con los propósitos morales del film. Se trata, en suma, retomando las palabras de España, de “una gigantesca obra sobre la culpa, la ‘autopunición’ (...) y el arrepentimiento cuando ya es tarde”.