

Cine latinoamericano

Veinte años de festival, muchas penurias
y Arturo Ripstein, "gracias a Dios"

María Lourdes Cortés*

*"Teniendo en cuenta
el desamparo de los creadores,
los costos siderales,
la ausencia del dinero,
la desalentadora experiencia,
la falta de medios técnicos,
la indiferencia oficial,
el exterminio de las salas,
la alienación del público,
la mala leche de los críticos
y la hostilidad de los demás,
el cine latinoamericano es, hoy por hoy, la
única prueba irrefutable de la existencia de Dios."
Eduardo Galeano*

Pronto cumplirá veinte años el Festival de cine latinoamericano de La Habana, sin duda el espacio privilegiado de encuentro del cine continental de hoy. Creado en 1979, fue el origen de la Escuela de Cine de Tres Mundos, de San Antonio de los Baños y de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, que también ha sido clave para la consecución de fondos de apoyo a la imagen en movimiento del tercer mundo y cuyo presidente es Gabriel García Márquez.

Muchas veces nos hemos preguntado por qué el cine latinoamericano no ha tenido el mismo impacto internacional que tuvo la literatura del continente, especialmente con el

boom de la narrativa. Pensemos que hoy el Nobel colombiano es considerado el escritor vivo más importante del mundo¹, y son internacionalmente valorados otros autores como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Álvaro Mutis, y muchos más, sin pensar en clásicos como Borge, Paz, y Neruda. Por el contrario, ninguno de los directores latinoamericanos ha llegado a situarse en un puesto de renombre mundial, salvo, quizá en una menor proporción, el brasileño Glauber Rocha en los años sesenta. Últimamente, el nombre del mexicano Arturo Ripstein², ha venido sonando en las pantallas de Europa y de América Latina y es hoy consi-

* Profesora Escuela Estudios Generales, U.C.R.

derado en Francia como uno de los quince cineastas vivos más interesantes y originales de la actualidad. De esta "excepción"³ llamada Ripstein hablaremos más adelante pero, sin duda, el camino ha sido arduo y difícil para la mayor parte de los realizadores latinoamericanos. ¿Por qué?

La respuesta, esbozada poéticamente por Eduardo Galeano en el texto que nos sirve de epígrafe, es de algún modo sencilla. El cine, como forma industrial y tecnológica, está más condicionado por las leyes del mercado que la industria cultural del libro. La competencia que ha tenido que librar el cine latinoamericano frente a otras cinematografías -en especial frente a la norteamericana- no es la de un cine frente a otro, sino la de circunstancias históricas con mayor o menor poder para imponerse la una frente a la otra⁴.

En primera instancia, el cine latinoamericano ha competido en términos desiguales con los avances tecnológicos de la industria cinematográfica. Como señala John King:

*"...muchas industrias tardaron años, por ejemplo, para llegar al cine sonoro, y muchas de estas industrias locales trabajan en la actualidad con fondos anuales equivalentes al presupuesto de una película argumental de Hollywood. El modelo dominante de Hollywood también se universalizó como un modo correcto de filmar, como un modo correcto de ver. Los cinematografistas insistirían en trabajar contra este conjunto de valores en un mercado equipado para la producción, distribución y exhibición del producto de Hollywood."*⁵

Los cineastas de la primera mitad del siglo de las dos industrias hispanoparlantes más fuertes del continente -México y Argentina- encontraron un espacio en el mercado -sobre todo con el advenimiento del sonoro-

con melodramas⁶ y películas musicales en la que canciones y danza se combinaban, reproduciendo de alguna manera los gustos impuestos por Hollywood, pero mostrando espacios y personajes del continente y demostrando que el cine latinoamericano podía vivir de su propio mercado.

Sí, de su propio mercado, pero siempre teniendo como referencia -para bien o para mal- el cine de Hollywood, como si ese fuera el "destino natural" de América Latina. Entonces, por un lado el cine continental se desarrolla de manera industrial al mejor estilo norteamericano, en aspectos como la producción en serie, la utilización de estudios o el privilegio de los géneros clásicos pero, por otra parte, los recursos y la estructura de la producción se mantienen artesanalmente, oscilando entre el "mimetismo y el proteccionismo", entre un seguir los modelos de Hollywood y una demanda de protección estatal⁷, con vistas a consolidar una industria nacional.

La Segunda Guerra Mundial -y la posición de los Estados Unidos y Latinoamérica en el conflicto- fueron claves en el desarrollo de las principales cinematografías del continente. Mientras la mexicana se consolida definitivamente con el apoyo del "hermano mayor", la argentina -que hasta el momento era considerada la principal productora cinematográfica en lengua española- fue boicoteada por los Estados Unidos, al considerar que su posición "neutral" ante el conflicto era peligrosa⁸.

La influencia, el poder y los modelos de Hollywood son hasta entonces determinantes en el desarrollo de la producción cinematográfica latinoamericana. No obstante, a finales de los años cincuenta se produce una ruptura con estos modelos y la cinematografía



del continente intenta hacer de su arte un arma de cambio social, de despertar de conciencias o de búsqueda de caminos propios. La Revolución cubana fue decisiva, en estos movimientos, de lo que se ha llamado Nuevo Cine Latinoamericano. Se produce así una renovación del cine continental casi simultáneamente en Argentina, Brasil y México.

Los diferentes manifiestos de los cineastas de la década de los años sesenta marcan claramente su interés por resaltar la ruptura con el pasado, así como la propuesta de un cine crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario, que rompiera con las prácticas monopólicas del cine de Hollywood⁹. A este cine que surge en los sesenta se le da diversos nombres, siempre apuntando a su carácter de cine popular, revolucionario y latinoamericano: "cine de la pobreza" o "estética del hambre" según Glauber Ro-

cha¹⁰, "cine imperfecto" para Julio García Espinoza¹¹, y "tercer cine" para Octavio Getino y Fernando Solanas¹². Reinaba en el continente un ambiente de idealismo y esperanza y el cine parecía ser el arma fundamental en la transformación de la sociedad. En palabras de Julio García Espinoza¹³:

"Parecía, de pronto, que el mundo se volvía joven. El colonialismo se desplomaba, la revolución era posible, trabajadores y estudiantes de países desarrollados desempolvaban sus inercias, las minorías de todas las tristezas al fin sonreían, las costumbres y el arte se transformaban y nos transformaban. Y luego, la utopía mayor: creíamos poder ser felices sin necesidad de ser egoístas."

La influencia de los novelistas del boom -produciendo, con su prestigio internacional

y con sus renovaciones formales, una esperanza general de cambio en el continente¹⁴ fue determinante en la creación de esta efervescencia cultural. Sin embargo, este cine no tenía canales de desarrollo entre los propios países del continente, salvo vías comerciales desarrolladas por las grandes industrias de México y Argentina. El Festival de Cine que organizó el chileno Aldo Francia en Viña del Mar ofreció contactos entre los cineastas y fue una esperanza de solidaridad continental. No obstante, dicho encuentro, que es señalado por estudiosos y cineastas como fundamental en el desarrollo del movimiento en Latinoamérica, no tuvo seguimiento sino hasta 1979, con la creación del Festival de Cine de La Habana.

Continuar con el desarrollo de un movimiento cinematográfico continental se imposibilitó debido a la ola de dictaduras y golpes militares que sacudió el continente durante la década de los años setenta y buena parte de los ochenta. Los intelectuales, en su mayoría, tuvieron que exilarse o sufrieron encarcelamiento, tortura, represión y censura. El único cine que logra un desarrollo en el exilio es el chileno -unos cuarenta realizadores chilenos dirigen su primera película en los años setenta fuera del país- el resto de las cinematografías asumen diversas formas de desarrollo más o menos lento. Como señala Paulo Antonio Paranagua¹⁵:

"La renovación del cine prosigue en América Latina durante la década de los setenta, pero asume formas muy distintas a las del Cinema Novo brasileño, el cine revolucionario cubano y el Nuevo Cine Argentino de los años 60. El relevo de generaciones se extiende a otros países venciendo obstáculos tan infranqueables como la resistencia de una industria esclerotizada pero recalcitrante (México), el exilio involuntario (Chile) o la casi abso-

luta falta de tradición (Venezuela, Colombia, Perú, Centroamérica y Caribe)."

Las películas en América Latina ya no circulan masivamente, como lo hacían antes las mexicanas y argentinas, y la participación del Estado varía de un país a otro: Cuba recibe ayuda estatal completa mientras que México y Brasil sólo reciben subvenciones parciales. La mayor parte de las grandes industrias se anclaron, y las casi inexistentes, como la colombiana y venezolana, surgieron gracias a diversas legalizaciones.

El cine posterior a los años ochenta diferirá sustancialmente de este cine "revolucionario" de la década de los sesenta¹⁶:

"En lugar de ser más cohesionado que en las pasadas tres décadas, el cine latinoamericano se ha hecho más difuso (...) Lo que aspiró a ser un movimiento único parece, hoy más que nunca, un grupo amorfo de individuos que se apoyan mutuamente, unidos por dificultades económicas y políticas comunes."

Este cine reciente busca un público amplio y, en lo estético, retorna al clasicismo, lo que implica muchas veces un acercamiento a lo literario. Apunta King¹⁷:

"Al distanciamiento, la estilización y la desestructuración de la fase de vanguardia, sucede una rehabilitación del espectáculo popular, los géneros tradicionales, la fluidez narrativa, el naturalismo y la identificación con el espectador. Mientras en el período anterior la narrativa contemporánea era una fuente de inspiración para toda clase de búsquedas e innovaciones, la multiplicación de las adaptaciones revela el recurso a la coartada literaria (Nelson Rodríguez y Jorge Amado en Brasil y Gabriel García Márquez en varios países)."



Los años noventa están marcados por el libre mercado, la globalización, el surgimiento de las nuevas tecnologías con sus diversas maneras de exhibición -vídeo, *cd-rom*, disco láser, etc-, la falta de financiamiento público y privado, la caída en la asistencia a salas -o el cierre de éstas- y la desprotección legislativa frente al avance de los productos externos. El cierre de salas de cine, frente al auge de la televisión y del vídeo, por ejemplo, parece ser el signo del próximo milenio. Como apunta el realizador argentino Fernando (Pino) Solanas¹⁸:

“Por televisión abierta y por cable se exhiben anualmente 15000 y 16000 largometrajes contra 300 en las salas de cine. A esto hay que sumarle 2000 ó 3000 títulos que se editan en vídeo.”

No obstante, al igual que Eduardo Galeano, no perdemos la esperanza en torno al futuro del cine latinoamericano y cada año, el Festival de La Habana sirve de ventana a una muestra importante de nuestra riqueza y diversidad en el campo de la cinematografía. La obra de Arturo Ripstein, Eliseo Subiela, Tomás Gutiérrez Alea y Román Chalbaud, entre otros, o éxitos como *La estrategia del caracol*, de Sergio Cabrera, *Como agua para chocolate*, de Alfonso Arau o *Un lugar en el mundo* y *Martín (Hache)*, de Adolfo Aristarain están ahí para probarlo. Sin duda, podemos hablar de un renacimiento del cine continental y entre sus figuras más destacadas, como decíamos, está Arturo Ripstein.

Arturo Ripstein y la pasión de filmar

El día que Arturo Ripstein ganaba el Sol de Oro del Festival de Biarritz, en Francia, por su película *Profundo carmesí*, agradecía al jurado y al público presente, y bromeaba diciendo que los festivales le permiten a los "cineastas invisibles" tener esos "15 minutos de gloria de los que hablaba Andy Warhol. Claro, pero como estamos en una economía devaluada, son como seis minutos y medio"¹⁹. En los cinco minutos que a mí me toco en gracia conversar con él, le rechacé su argumento: Arturo Ripstein es el único cineasta latinoamericano que pasa en salas comerciales en Francia, y es un éxito de público, no a lo Spielberg evidentemente, pero reconocido como uno de los realizadores más interesantes de la actualidad. Como decíamos, la revista POSITIF lo clasifica entre los 15 cineastas cultos más importantes del mundo.

Ripstein aceptó mis argumentos y dijo que, en efecto, no debía quejarse, porque en los últimos años había tenido mucha suerte.

Y la sigue teniendo. Acaba de iniciar el rodaje de *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez, en un adaptación de Paz Alicia Garcíadiego, la esposa de "Rip", como cariñosamente ella llama al realizador mexicano.

Y es que en Paz Alicia, Ripstein encontró la esencia de su voz y juntos han dado fuerza dramática a sus obsesiones comunes. Judio él y católica ella confiesan, con una carcajada cómplice, llevar a la pantalla los fantasmas y deseos que no pueden ejecutar en la vida real y, en el caso de *Profundo carmesí*, el amor loco de la pareja del filme, dobla el del realizador y la guionista, aunque hasta ahora, estos últimos no hayan asesinado a nadie.

Arturo Ripstein llegó al mundo del cine con buena estrella. Su padre fue el mítico productor de cine mexicano, Alfredo Ripstein. Esto, obviamente, abrió las puertas a uno de los realizadores más precoces. "Rip" se inició a los 21 años, nada menos que con un guión de García Márquez: *Tiempo de morir*. Y como él mismo dice:

"Yo soy uno de los pocos cineastas en el mundo que pueden jactarse de tener entre sus colaboradores a dos Premios Nobel".

refiriéndose al colombiano y a Naghib Mahfuz, premio Nobel egipcio, de quien Ripstein adaptó la novela *Principio y fin*, siempre con guión de Paz Alicia Garcíadiego.

Pero no se crea que Ripstein debe su lugar a su padre. El joven realizador no quiso integrarse al medio de la producción comercial de la cual su padre era "dueño y señor", y prefirió caminos más tortuosos. Se convirtió en asistente de Luis Buñuel, en su etapa en México, y de allí, con altos y bajos en sus inicios, ha filmado una obra personal que, hoy por hoy, lo ubican como uno de los realizadores más sólidos y personales del momento, con más de veinte filmes.

Entre ellos destaca la adaptación que hiciera, en 1977, de la novela del chileno José Donoso, *El lugar sin límites*, con guión de Manuel Puig y en la que ya descubrimos sus obsesiones de siempre -los marginales, los infiernos-, y la presentación constante de la inversión de los órdenes, de la parodia de los valores claves de la sociedad, en una visión grotesca y descarnada de la realidad latinoamericana, que hoy podríamos llamar "estilo ripstein" por su originalidad. La esencia de su obra es el melodrama... sí, pero el melodrama al revés. Como señala en una entrevista

ta realizada a propósito de su filme *La reina de la noche* (1994)²⁰:

"Pertenezco (...) a una cierta tradición del melodrama que está muy enraizada en el cine mexicano de ficción. En el melodrama mexicano, las madres son semipiternamente buenas y admirables, la familia es el nudo de la felicidad y del bien, la religión es la verdad absoluta y el campo tiene valores ilimitados. Yo cuento exactamente la misma cosa pero desde la vertiente opuesta. Por lo tanto, yo hago melodrama, pero un melodrama explosivo. Pertenezco a esta tradición esforzándome en destrozarla, filme tras filme."
(traducción nuestra)

En efecto, casi toda la filmografía del realizador mexicano propone esta inversión del melodrama, esta parodia de los valores

tradicionales, de las ideas de familia y de pareja. En sus obras recientes, realizadas en equipo con Garcíadiego, como la "trilogía de la fatalidad" -*El imperio de la fortuna* (1986), *Mentiras piadosas* (1988) y *La mujer del puerto* (1991)²¹-, se mezcla la idea del destino, de la fatalidad, con esa inversión y desarticulación del melodrama, en lo que Garcíadiego llama un "melodrama totalizador, post-moderno, crepuscular"²², heredero del melodrama que encuentra su culminación en el siglo XIX y que tiene como alimento la célula familiar. Señala la guionista:

"Debido a la ausencia de vida pública, la vida privada tiene una gran importancia; el 'en casa', lo que es familiar, se convierte en un factor de cohesión social. Es en este espacio que nosotros, mexicanos,



podemos dar cuenta de nosotros mismos. Es aquí donde hablamos, donde gritamos, donde protestamos. Porque 'en casa' destrozamos la imagen de la madre, es destrozamos la autoridad, dar un golpe a la familia, es romper el orden establecido y, por lo tanto, comenzar a construir un mundo nuevo." (traducción nuestra)

En el melodrama tradicional, después de la violencia y los golpes al núcleo familiar, el eje que mantiene los valores tradicionales, conservadores, católicos y armónicos de la familia, se restituye al final y el orden vuelve a imperar sobre el caos. En Ripstein este orden estalla y las situaciones se vuelven excesivas, grotescas. El melodrama no cierra con la promesa de salvación, sino con la continuidad del infierno. No en vano nuestro director ha sido llamado: "cineasta del infierno"²³.

Esta sensación de infierno se genera también por la frialdad en la mirada de Ripstein. Arturo Ripstein "mira" las escenas con distancia y frialdad, mediante planos fijos o con movimientos muy sobrios, generales o medios. Nunca un primer plano, un "zoom" o un seguimiento excesivo al personaje. Todo lo contrario: las escenas son presentadas desde una observación casi documental. La emoción no está entonces en la mirada del lente. La explosión de emociones se ubica más bien del lado de la estética con la que Ripstein presenta estas atmósferas confinadas y de la música que las acompaña.

Porque una de las características fundamentales de la filmografía de Arturo Ripstein es su predilección por los espacios cerrados, las atmósferas cargadas, los ambientes en clara decadencia. Desde una de sus primeras obras, *El castillo de la pureza* (1972), en la que un padre encierra a su familia para preservarla de las "impurezas" de la sociedad,

hasta los cabarés de mala muerte de *La reina de la noche* (1994), la historia de Lucha Reyes, una cantante de los años treinta, encontramos en Ripstein espacios clausurados y decadentes. Cabarés, burdeles, casas de apuesta, cantinas de baja categoría, ferias populares son espacios (parodias de hogar) de *El lugar sin límites*, *El imperio de la fortuna*, *Mentiras piadosas*, *La mujer del puerto*, *Principio y fin*, *La reina de la noche* y *Profundo carmesí*. Lugares siempre abigarrados, a media luz; escenografías de cartón, de colores fuertes, chillantes, estridentes. Ripstein es constante en describir el submundo de nuestra sociedad: el infierno.

Y para contar el infierno, el rojo se convierte en el *leitmotiv* visual de la obra filmica. Porque el rojo del infierno -el fuego- es también el rojo de los labios de la Manuela, de *El lugar sin límites*, o de Lucha Reyes, en la *Reina de la noche*. El de la sangre del gallo del *Imperio de la fortuna*, o de *La mujer del puerto* y *Principio y fin*. Rojo que llega a su punto máximo en *Profundo carmesí*. Ya desde el mismo título el director rinde homenaje a su color fetiche.

Rojo encarnado escarlata bermejo colorado granate púrpura rubí carmesí bermellón corinto... el rojo de Arturo Ripstein siempre es rojo.

Veinte años antes, ese mismo rojo -el del vestido, el de la sangre- son centrales en *El lugar sin límites*. La ficción pareciera tejida con el hilo rojo que la Manuela -el personaje principal, un viejo travesti- necesita para arreglar su vestido rojo de bailarina de flamenco. Aún más, el filme inicia con la imagen del camión rojo de Pancho, que al igual que el vestido de la Manuela, es la protección del "macho", su traje.

Ripstein sabe la fuerza de su rojo y en *El lugar sin límites* todo se tiñe de rojo. Rojo es

el camión, el vestido y los labios de la Manuela. El hilo que busca el travesti, pero también la casa, las sillas, la barra del salón de baile, las paredes. Todo el cuarto de la Japonesa -símbolo ella misma de la pasión desbordada, de la lujuria, de la carne- todo está en rojo: colcha, paredes, catre; ella misma está enfundada en una bata roja. Y rojas son las flores que lleva la Manuela en su vestido; sus argollas y sus zapatos.

Como decíamos, es el rojo-pasión de los labios de la Manuela, su beso, el centro del filme, y la perdición del viejo travesti. Es la vida que pide más vida, pero que conduce a la muerte, a otro rojo, el de la sangre. Porque el rojo es también peligro, transgresión y muerte. Y con su vestido rojo, la Manuela, como un fuego ambulante, es la tentación que lleva al pecado y a la muerte. Porque el deseo expreso del macho por el homosexual sólo se reprime con más rojo, con sangre, con el sacrificio del pobre viejo maricón que termina en un charco de sangre. Rojo también. Porque no en vano estamos en el infierno, y el infierno de Ripstein tiene color de fuego.

Este rojo, como decíamos, llega a su punto máximo en la obra cumbre del realizador: *Profundo carmesí* (1996). La película fue ganadora de tres premios en la Mostra de Venecia -mejor guión, mejor decorado y mejor música; del Sol de oro del Festival de Biarritz, en Francia y del primer Premio Coral del Festival de La Habana, del Coral al mejor director y a la mejor banda sonora y del premio de la prensa extranjera, entre otros reconocimientos.

Profundo carmesí cuenta la historia de Coral Fabre y Nicolás Estrella. El es calvo y ella es gorda. Ella está loca por el actor francés Charles Boyer y él se le parece. El seduce a las mujeres solas y ella muere de sole-

dad. Parecieran hechos el uno para el otro. Coral encuentra a Nicolás mediante el correo sentimental de un periódico de pueblo y se enamora locamente de él. Nico acabará en su cama y huirá con sus ahorros. Pero Coral es un tractor de fuerza y hará todo lo posible para conquistarlo, incluso abandonar a sus propios hijos. Descubre la culpabilidad de Nicolás en la muerte de su esposa, y en la estafa sistemática a mujeres solas. Aprovecha la información para acapararlo y decide convertirse en su socia. Continuarán el trabajo de Nico con las mujeres para robarlas y Coral irá hasta matar para salvar su amor.

El argumento de la película de Ripstein está basado en una historia real, sucedida hace casi cincuenta años: la de Ramón Fernández y Martha Beck, mejor conocidos como "los asesinos de corazones"²⁴.

El 8 de marzo de 1951, entre las 11:00 pm y la medianoche, Ramón Fernández y Martha Beck pasaban sucesivamente a la silla eléctrica, dando fin a una historia de amor y crímenes de casi una década. Ripstein conoce la historia a finales de los años sesenta, se apasiona por ella y comienza a trabajarla. Al mismo tiempo, en los Estados Unidos, un productor de televisión pide a Leonard Kastle investigar la historia. Kastle, que hasta ese entonces era compositor de óperas y no tenía ninguna experiencia en cine, estudia el informe del crimen: más de 45000 páginas de investigación. Por esos azares de la industria del séptimo arte, termina siendo el guionista y el director de un filme -que será el único en su carrera: *Honeymoon killers*, considerado un filme culto, una obra de arte en el género del "cine negro". En la época, la obra de Kastle no tiene prácticamente resonancia, pero Arturo Ripstein la descubre y abandona su proyecto.

Muchos años después, en una playa de California en la que el cineasta mexicano se encontraba con su esposa, cruzan a una enfermera gorda y Ripstein recuerda la historia. Se la cuenta a Paz Alicia, quien se entusiasma y la adapta a México. Nace, entonces, *Profundo carmesí*.

Después de haber presentado en Cannes *El evangelio de las maravillas* (1998), también basada en un hecho real, Arturo Ripstein vuelve, de la mano de Paz Alicia Garcíadiego, a su primer inspirador: Gabriel García Márquez. En este momento, ha iniciado el rodaje de *El coronel no tiene quien le escriba*.

Cuenta Garcíadiego que Ripstein quería adaptarla desde la época de *Tiempo de morir*, cuando tenía apenas 21 años. Parece que Gabo le respondió:

"Eres un chamaco. Cuando aprendas, ya hablaremos."

Y continúa Paz Alicia:

"Hace tres años Gabo vio La reina de la noche en el Festival de Cartagena de Indias. Entonces le dijo a Arturo: 'Bueno, es una película maravillosa. Veo que ya aprendiste. El coronel está en tus manos'."

Treinta y ocho años después de *Tiempo de morir*, Arturo Ripstein vuelve a García Márquez, pero sin García Márquez. Y Paz Alicia Garcíadiego, como buena adaptadora, se ha "*desembarazado respetuosamente de la sombra de Gabo*"²⁵ para crear una vez más, una obra personal, de este dúo de enamorados de la pantalla, uno de los más prolíficos y originales del continente.

NOTAS

- 1 En una encuesta realizada por la revista suiza L'HEBDO entre los críticos de veinte países, que debían citar a los 10 novelistas vivos más importantes del mundo, el elegido indiscutible fue Gabriel García Márquez. Cfr. Miguel García-Posada "Los mejores ovelistas vivos", en EL PAÍS, 25 de mayo de 1996, "Babelia", p. 8. Asimismo, THE NEW YORK TIMES, eligió los 100 libros "imprescindibles" del siglo, y de su selección, la única obra en castellano que se cita es la novela cumbre del autor colombiano. Cfr. "Cien libros para un siglo", en EL MUNDO, 13 de octubre de 1996. p. 55.
- 2 Salvo Glauber Rocha, se puede decir que ningún director latinoamericano ha entrado en una selección de los mejores del mundo. Para ejemplificar esto basta observar que sólo el realizador brasileño aparece en la selección de José María Caparrós Lera, 100 GRANDES DIRECTORES DE CINE, Madrid, Alianza Editorial, 1994. Las publicaciones fuera de serie que lanzaron para el centenario del cine tanto las revistas TELERAMA como TELEK7, y que seleccionan el centenar de filmes más importantes del siglo, tampoco distinguen ningún filme latinoamericano. Cfr. TELERAMA, Hors serie, "Les meilleurs films du siècle. Cent ans de cinéma.", 1995, et TeleK7, Hors serie, "100 ans de cinéma. 100 films, 100 jours", 1995. De igual manera, en el libro *Textos y manifiestos del cine*, que recoge textos de los movimientos cinematográficos más importantes del siglo, el único movimiento latinoamericano recogido es el del "documental cubano", ya que ni siquiera el *Cinema novo* aparece reseñado. Cfr. Joaquín Romaguera I Ramio y Homero Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993.
- 3 "Excepción" en la mirada europea a nuestro cine, ya que nosotros consideramos, que si bien Ripstein es una figura mayor, directores menos conocidos son también destacables dentro de la cinematografía mundial. Es el caso de Adolfo Aristarain y Eliseo Subela, de Argentina, Tomás Gutiérrez Alea de Cuba, Román Chalbaud de Venezuela, entre otros.

- 4 Octavio Getino. Cine latinoamericano. Editorial Trillas: México. 1990, p.144.
- 5 John King. El carrito mágico. Tercer Mundo editores: Bogotá. 1994, p.344.
- 6 Carlos Monsivais considera que el melodrama es el género que más ha influido en el público latinoamericano, y que su abandono ha conllevado la pérdida de fuerza del cine latinoamericano: "Del melodrama casi nadie se escapa. Es la oportunidad del frenesí y de la sinrazón y de la locura emotiva que arranca aplausos. Al deshacerse la "base social" del melodrama (la creencia en el pecado y la fe en el enfrentamiento del bien y el mal), el cine latinoamericano pierde su plaza fuerte, y abandona su fe en la eficacia previa de los géneros. Ahora cada película se justifica por sí misma o se pierde en la sala de espera de las programaciones de televisión." Cfr. Carlos Monsivais, "La épica involuntaria", en *Academia, Revista de cine español*, #10, abril 1995, p. 39.
- 7 Cfr. Paulo Antonio Paranagua. "América Latina busca su imagen". En: *Historia general del cine. Volumen X, Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Cátedra: Madrid. 1996, p. 233.
- 8 Cfr. Peter B. Schuman. *Historia del cine latinoamericano*. Editorial Legasa: Buenos Aires. 1987, p. 21.
- 9 Cfr. King. *Op.cit.*, p. 101-102.
- 10 Cfr. José Carlos Avellar. "Le Cinéma Novo: les années soixante". En: Paulo Antonio Paranagua, *Le cinéma brésilien*, Paris, Centre Georges Pompidou. 1987, p. 92.
- 11 Cfr. Julio García Espinosa. "Por un cine imperfecto (Veinticinco años después)", en *Academia*, *Op.cit.*, p. 49-54 y García Espinosa, "Le cinéma populaire donne parfois signe de vie" en Paulo Antonio Paranagua, *Le cinéma cubain*, Paris, Centre Georges Pompidou. 1990, p. 113.
- 12 Cfr. Guy Hennebelle et Alfonso Gumucio-Dagron. *Les cinémas de l'Amérique Latine*. Paris, Lherminier. 1981, p. 44-47.
- 13 Cfr. Julio García Espinosa. *Academia*. *Op.cit.*, p. 49.
- 14 John King. *Op.cit.*, p.104.
- 15 Cfr. Paulo Antonio Paranagua. *Op.cit.*, p. 347.
- 16 Cfr. Julianne Burton, citada por King. *Op.cit.*, p. 115.
- 17 *Ibid.*, p. 348.
- 18 Citado por Diego Batlle. "La pasión de filmar". En: *Academia*. *Op.cit.*, p. 22.
- 19 Cfr. Carlos Cortés. "Festival de Biarritz. Los 6 1/2 minutos de Arturo Ripstein". En: *La Nación*, (suplemento Ancora). San José, 3 de noviembre de 1996, p. 4-5.
- 20 Entrevista realizada por Dominique Borde y Sandrine Phillipetti, en Cannes 1994, y aparecida en el programa de mano de *La reina de la noche*, documento editado por el Groupe National del Cinémas de Recherche con el apoyo del Centre National de la Cinématographie.
- 21 Los tres filmes de la "trilogía de la fatalidad" son precisamente adaptaciones. *El imperio de la fortuna* adapta un relato de Juan Rulfo, *El gallo de oro*, que ya había sido rodado en 1964 por Roberto Gavaldón; *Mentiras piadosas* adapta una novela del Premio Nobel egipcio, Naghib Mahfuz, y *La mujer del puerto*, adapta un relato clásico de Guy de Maupassant, que había sido llevado a la pantalla por Arcady Boytler y Rafael J. Sevilla, en 1933.
- 22 Cfr. Paz Alicia Garcíadiego. "A propos du mélodrame, quelques réflexions dans le désordre", en *Cinemas d'Amérique latine*, #4, Presses Universitaires du Mirail. 1996.
- 23 Cfr. Jean-Pierre Jeancolas. "Carmin profond. Trois cercles de l'enfer.", en *Positif*, Revue mensuelle de cinéma, Paris. Mars, 1997, p. 27.
- 24 Cfr. Elena Valor. "Los asesinos de corazones", en *El País*, domingo 20 de octubre de 1996, pág. 14.
- 25 Cfr. Javier Espinosa. "Marisa Paredes comienza el rodaje *El coronel no tiene quien le escriba*", en *El Mundo*, lunes 6 de julio de 1998. (Internet)