

LUGARES, RELATO E IMÁGENES: DIÁLOGO CON RAÚL RUIZ

José Román Ramírez

Instituto de Estética

Facultad de Filosofía

Pontificia Universidad Católica de Chile

En medio del rodaje de su filme inspirado en dos relatos de Federico Gana: “La Señora” y “Paulita”, logramos concertar una entrevista¹ con Raúl Ruiz. Esta opción por un escritor chileno algo olvidado demuestra una vez más la diversidad de intereses que movilizan el impulso creativo del cineasta, más aún si consideramos que este proyecto ha sido financiado en gran parte por él mismo. Es la última jornada de rodaje, ya que al día siguiente parte a Austria a afinar la preproducción de un filme sobre Gustav Klimt, que será protagonizado por John Malkovitch. Mientras espera la llegada de los actores, miramos un gráfico con el decorado de su próxima película, un relato que se desarrolla en Chile, pero que será filmado en Rumania: “para abaratar costos”, según nos explica, ya que en Chile estos se han elevado debido a las tarifas del cine publicitario. A partir de ahí, la entrevista se transforma en la continuación de un diálogo informal sostenido a través de los años.

R. R²: *Aquí tenemos Coquimbo, que será reconstruido en Rumania. Todo este decorado se hace en el Mar Negro. Lo demás será hecho en Bucarest, en un estudio.*

J. R.: Entonces el Mar Negro se transformará en el Pacífico, de ahí para adelante en la película. En uno de los coloquios en que participaste hace un tiempo se hablaba de los espacios en tu cine, de los lugares y de qué manera del tratamiento de ellos se podía inferir la idea metafísica de que cada lugar puede ser todos los lugares y que cada lugar puede representar a otro o de alguna manera reemplazarlo. Eso ya estaba en **Las tres coronas del marinero**, donde veíamos un Valparaíso hecho en Lisboa. Cuando tú enfrentas este tema del lugar, de los lugares, ¿estás pensando realmente en el lugar concreto o en la visión que tú tienes del lugar, tu recuerdo del lugar o más bien el lugar imaginario?

R. R.: *Tú no has visto una de mis películas que se llama **Un lugar entre los muertos** donde reconstituí París de los años cincuenta en Bucarest. No traté justamente de reconstituir sino que de hacer entender directa e indirectamente que esto pasaba en París, pero estábamos viendo Bucarest e incluso a veces jugando con las incoherencias espaciales. Siempre pienso en cosas que hemos hablado algunas veces, como una película de Juan Orol, ese español que trabajaba en México e hizo como doscientas películas y que hacía tres películas al mismo tiempo. Hay una película que comienza con el lugar más conocido de México, que es El Ángel, una plaza (es como si en una película chilena comenzara con La Moneda o el monumento a Balmaceda), entonces aparece El Ángel con un subtítulo que dice: “Chicago 1930” Y no es que se acepte como verosímil. Está calculado incluso el efecto cómico. Si tú recuerdas, en **Las***

¹ Se realizó a fines de mayo de 2004.

² R. R., corresponde a la voz de Raúl Ruiz., mientras que J. R., a la palabra de José Román.

tres coronas del marinero, los personajes se pagaban con moneda portuguesa y eso se veía. Aparecía el almirante Coutinho y la oficina de correos decía “Correio”. Aparecían también los tranvías de Lisboa, aunque era Valparaíso. Se produce un efecto muy curioso. Para mí, “era Valparaíso” es una impresión que ya me produjo **El camino del gaucho**, donde aparecía Valparaíso lleno de palmeras y de hecho está lleno de palmeras, salvo que nosotros no las vemos porque se supone que no son de ahí. Pero esas palmeras del filme de Tourneur deben haber sido filmadas en Los Ángeles.

J. R: En un ensayo de Peter Wollen sobre cine y arquitectura se sostiene que hay un París que es el de **Sin aliento**, pero también hay un París de **Un americano en París**, de Minelli, que fue hecho enteramente en Hollywood; sin embargo sigue siendo un París reconocible. Igual ocurre con la Viena de **El Tercer hombre** y la del cine de Max Ophüls.

R. R: *La de El tercer hombre es la verdadera Viena, se hizo allí y la de Ophüls se hizo en Hollywood.*

J. R: Pero parece más verdadera la de Ophüls.

R. R: *Ophüls tiene la ventaja de ser vienés, puede inventarse una Viena y permitirse todas las incoherencias que él quiera, porque sabe que hay ciertos aspectos que darán la imagen que todo el mundo tiene de Viena o la imagen que él quiere transmitir de Viena, que no es lo mismo.*

J. R: Sucede a veces que cuando uno visita más tarde los lugares, los reconoce porque los ha visto en las películas, pero a menudo ese lugar había sido hecho en Hollywood o en un estudio de otra parte.

R. R: *Cozarinsky escribió algún artículo sobre los que llamaba “cineastas de las fronteras”, que eran los judíos de Viena o de Alemania, como Billy Wilder o Fritz Lang o los ingleses como Hitchcock o un francés como Renoir, que son gente que de alguna manera no se siente bien en su propio país o le tiene distancia —lo quiere y le tiene distancia— y eso crea un espacio ficcional o una ficción de espacio, que es un país que puede ser soñado o detestado, pero que a la vez es extraño y familiar.*

J. R: Es un país que se conoce también en la literatura.

R. R: *Hay un caso extremo —desgraciadamente no hay grandes cineastas, salvo Siodmak— que es el cine yidish en Nueva York, donde hicieron una cantidad impresionante de películas yidish, cuya acción transcurría en Polonia, películas costumbristas (casi comparables a la obra de Mariano Latorre en Chile), que se filmaban en Nueva York.*

J. R: Similar a lo que ha hecho Isaac Bashevis Singer en literatura.

R. R: *Y también comparable a los cineastas chilenos que filmaron Chile en los países más raros. Hay también un caso extremo que es el de un cineasta vietnamita que hizo **Encuentro de las nubes con el dragón**, que reconstituyó los arrabales de Vietnam en los arrabales de París y resulta muy creíble.*

J. R: También Stanley Kubrick recreó Vietnam en Londres.

R. R: *Sí, en su casa. (risas)*

J. R: Hay un tema que hemos abordado en varias conversaciones, que es el tema del relato. Leía hace poco un artículo de Vargas Llosa sobre Flaubert, donde separa al que escribe del narrador, dándole una cierta autonomía a la voz narradora, por lo tanto esa voz narradora puede ser creíble o no. Nada nuevo, por cierto.

R. R: *No sé por qué él habla tanto de Flaubert, a propósito de eso, cuando hay otros donde ese juego es mucho más evidente, como en Stevenson. En él, el narrador no es necesariamente creíble. Tiene a veces menos puntos de vista que el lector, tiene menos conciencia de lo que pasa con el lector. Pensaba en **El señor de Ballantrae**, en la cual, el narrador, siendo un criado de la casa tiene pudor de contar ciertas cosas y el respeto no le permite ver ciertas*

otras. El narrador es también un personaje que cuenta o no esas cosas. Pero ya en el primer capítulo uno toma distancia respecto del narrador, porque es una persona llena de prejuicios y de líos con la historia que narra, ya que es alguien que se ha criado en la casa y porque es un criado sobre todo.

J. R.: El narrador omnisciente que nos impuso durante mucho tiempo el cine tradicional, de alguna manera está vinculado con el teatro, debido a la característica mimética que tiene el cine, de imponernos como verdades los hechos que vemos en la “escena”, sin ponerlos en duda. Tal vez desde Pirandello se empezó a relativizar esto, pero el cine y el teatro en general mantenían esa tendencia. Y de pronto, en tu cine, se produce una transgresión total de este principio, en la medida en que aparecen los narradores múltiples o sucesivos narradores delegados. Algunos incluso mienten, como ese personaje de **Las tres coronas del marinero**, que es un mentiroso profesional.

R. R.: Es una ilustración, de alguna manera, de la paradoja del mentiroso: “no creas hoy lo que te diré mañana”, por ejemplo. La paradoja del mentiroso plantea que lo que estoy diciendo es mentira. Se entrega un papel y en éste está escrito: “lo que está escrito al otro lado es verdad” y al otro lado dice: “lo que está escrito al otro lado es mentira”. Es una paradoja que tiene mucho pedigrí porque llevó a un teorema muy importante que es el teorema de Goedell. Esa película tiene una lectura que es un poco accidental. Mientras escribía el guión, el que corregía las faltas de ortografía y de sintaxis era Emilio del Solar, que es un matemático y al comienzo, para que no se aburriera con el trabajo que estaba haciendo, empecé a ponerle problemas de lógica, para que se entretuviera. La película se empezó a transformar poco a poco casi en una versión de **Alicia en el país de las maravillas**: está llena de problemas de lógica. Aparecen problemas tan curiosos como el del capitán de barco que teje —cosa que conocí porque al capitán Arriagada, colega de mi padre, le daba por tejer alfombras y estaba siempre en eso— pero lo que el personaje teje es un esquema formal, una formalización de la eternidad. Una eternidad según Whitehead. Eso no cumple ninguna función narrativa en la película, sólo produce una sensación, pero no puede ir muy lejos porque ni siquiera un matemático tendría tiempo de descifrarlo, salvo que viera la película en un DVD, que le permite detener la imagen. Ahí se daría cuenta que el esquema es consistente. Es una película que admite la lectura de una serie de problemas de lógica, está llena de paradojas lógicas. Es una película llena de citas, pero en el fondo es una metáfora del exilio. Recuerdo que el punto de partida lo tomé de un cuento de Dylan Thomas titulado “¿Quién te gustaría que estuviera con nosotros?” Toda persona que practique el exilio —y yo a estas alturas ya soy un profesional del exilio— experimenta, por ejemplo si está en Singapur y tiene tres amigos simpáticos y piensa que hace falta otro amigo, que es chileno. Eso haría perfecta la reunión. O estás en Chile y te hacen falta dos chinos y un árabe, para que sea perfecta. Siempre falta alguien de alguna otra parte del mundo. No hay una verdadera felicidad sin que estén todos juntos, por lo tanto el ausente te crea una especie de fantasma,



Foto de Mónica Le Mai Viscaya

un fantasma del elemento ausente que falta para que las cosas sean perfectas. Eso estaba en Las tres coronas, el personaje se había encontrado un padre, una madre nueva, una novia y una amante, sus hermanos. En la película hay una escena que falta, ya que no tuve ni tiempo ni plata para filmarla, pero está dicho: el personaje los juntó a todos, pareció que las cosas iban a andar bien, pero después como que se pelearon, como que no se pusieron de acuerdo.

J. R: Ahora, esa bifurcación de los personajes, ese desdoblamiento de los personajes que son una cosa y son otra a la vez está presente también en varias películas.

R. R: *Los personajes están a menudo desdoblados. Ian Christie, hace un par de meses atrás en Rotterdam, me decía, “el problema de tus películas es que no se puede hablar de construcción de personajes porque todos los personajes son uno o un personaje son diez”. Es constantemente proliferación en una dirección y en otra y es algo que me sale naturalmente, tal vez porque me cuesta construir personajes. Un personaje implica demasiadas cosas que a mí no me gustan: tener un objetivo, un contexto, una voluntad precisa. En toda la gente que conozco y en mí mismo, hay un elemento de disgregación, de atmósfera, que hace imposible eso.*

J. R: Eso viene a romper con la estructura dramática convencional que siempre está exigiéndole al personaje una cierta coherencia de acuerdo a su historia, a sus características psicológicas, etcétera. Las famosas tres P de Sid Field: Personal, Privado y Profesional.

R. R: *En los chilenos esas tres P se transforman más bien en malas palabras (risas).*

J. R: En tus películas hay una conquista permanente de algo que puede parecer un eslogan político: una conquista de la libertad. Por una parte, se trata de liberar al personaje de condicionamientos psicológicos, de todas estas convenciones, del realismo psicológico como mecanismo dramático, por otra, respecto del relato, se percibe en tus películas más acuerdo con lo que podríamos llamar el “relato de la realidad”, que es múltiple, imprevista, diversa.

R. R: *De repente se puede hablar de cubista por la proliferación de puntos de vista que coinciden y divergen, cosa que practiqué de manera más consciente, porque en general los mecanismos los descubro cuando la película ya está hecha. Es algo sonambúlico. Aunque siempre tengo estructuras, pero no es esa estructura la que va necesariamente hasta el final de la película. Eso fue más racional en Tres vidas y una sola muerte. Allí se trata de cuatro personajes que son uno mismo. Admite muchas lecturas. Empecé jugando con los Jinetes del Apocalipsis. Eso es completamente tácito y creo que es la primera vez que lo digo a alguien. Hay uno que es comerciante de armas en África, hay otro que es fabricante de hambrunas, hay uno que practica la “antropología negativa”...y el quinto jinete es el miedo.*

J. R: Son personajes que se liberan de este condicionamiento psicológico y permiten hablar de una multiplicidad. Hay un acuerdo con el relato, éste se abre, se bifurca hacia distintas posibilidades también.

R. R: *Hay un detalle para mí importante que es la idea de hacer siempre muchos relatos, hacerlos proliferar, de romperlos, de construirlos, como se dijo durante un tiempo. Eso no implica una actitud crítica, llamémosla racional o intelectual. Es más bien una manera de escaparse alegremente del relato, por lo tanto es la búsqueda de un efecto poético más que otra cosa.*

J. R: Es muy importante ahora, que domina la tendencia de los relatos únicos en política, en religión, en economía.

R. R: *Siempre leo textos que aparentemente no tienen mucho que ver con el cine y de repente descubro que están muy ligados, como esa distinción que hace un médico, biólogo cuando inventa la llamada “sistémica”, simplemente para mejorar la clínica de detectar enfermedades, hacer diagnósticos. Empieza por distinguir entre sistemas abiertos y sistemas cerrados. Un sistema cerrado es una silla o una botella, que están muy contentas o no de ser sillas o*

botellas, pero insisten en serlo y no se van a mover porque no hay comercio con el resto del mundo, en el sentido de que no entran ni salen de su "sillidad" o su "boteillidad". En cambio un ser humano, un perro o un gato a la inversa, come, duerme, caga, se reconstituyen todas sus células, por el proceso de autopoiesis están constantemente reconstruyéndose. Ahora, comparando literatura y cine, la literatura en un cierto sentido es un sistema cerrado. Es abierto en el sentido en que está la poesía o la novela por sus maneras de jugar con el relato y la impresión de relato. Pero existe la gramática y existen una serie de reglas que hacen que el lenguaje tienda a ser una estructura cerrada. El cine no puede serlo porque cada imagen a cada persona le va a despertar asociaciones diferentes. Para conseguir que estas imágenes se plieguen a un sólo relato hay que forzar las imágenes, hay que empobrecerlas, hay que atontarlas, hay que apalearlas como a los locos y resulta una pérdida. Yo creo que la idea de estructura hay que enriquecerla y hay que buscar muchas estructuras nuevas, pero la idea de estructura es indispensable, la estructura tiene que tomar en cuenta este aspecto de la imagen cinematográfica, que es una imagen en movimiento y que despierta necesariamente en cada persona asociaciones diferentes. Hay que aprovechar ese aspecto proteico del cine, que debería ser acentuado, y para eso hay que tener y practicar una gran libertad estructural. Pero esa estructura tiene que existir. El cine no es al lote. Las imágenes no se pueden poner una al lado de otra porque sí.

J. R: Tú hablaste en una oportunidad de pensamiento en imagen, una idea muy interesante: se piensa en imágenes más que en palabras.

R. R: Hay cerebros preferencialmente visuales y cerebros preferencialmente auditivos, a menudo están mezclados, pero uno difícilmente piensa en lenguaje. El lenguaje es, por así decirlo, un aeropuerto, uno necesita del lenguaje para pensar, porque llega un cierto momento en que hay que fijar y aunque ese lenguaje sea un lenguaje matemático, que es un lenguaje muy abstracto, muy formalizado, los pensamientos se mueven a gran velocidad. Uno no podría tener pensamiento creador sino fuera rápido. Eso se produce por cadenas de ideogramas que atacan de manera ortogonal al lenguaje. Lo atraviesan, pasan de un lado a otro. El pensamiento va mucho más rápido. Ciertas civilizaciones, como la francesa, tienden a creer que ese lenguaje es una cosa que se llama monólogo interior y que Vigortsky llama el lenguaje egocéntrico, en que uno se habla de manera encantatoria a sí mismo, formula y reformula palabras. Juega con ellas, como en el lenguaje de los viejos, que se hablan a sí mismos, pero en el de los niños también. Los niños que todavía no han aprendido a hablar hacen ruidos y hablan con las manos, tienen un lenguaje gestual. Ahora, el cine tiene la capacidad de jugar con la velocidad del pensamiento, cosa que la literatura no tiene. No quiero hacer una competencia entre cine y literatura. La poesía lo tiene de otra manera, pero el cine puede mimar la velocidad del pensamiento. Puede mimar los modos de pensar.

J. R: Además, la imagen cinematográfica entrega una cantidad de información que es irreductible al lenguaje.

R. R: Eso es seguro. Ayer empecé a hacer una película documental sobre los coya, estas etnias en proceso de reconstitución. Un especialista me decía que un coya de repente está mirando el paisaje y uno no ve nada. El coya dice: "ahí hay cuarenta guanacos, son hembras, son jóvenes, porque los guanacos machos se escondieron", pero el especialista sólo veía un paisaje pelado. Cuando uno ve una imagen cinematográfica, alguien que está atrapado por el sistema narrativo y que se ha vuelto ciego, porque lo que quiere es saber la continuidad de los hechos, no se da cuenta de la cantidad de imágenes que le están mostrando. Si el cineasta le da la oportunidad de hacer entrar todos esos elementos que son más que información, son estados de cosas capaces de crear tensiones poéticas, el cine se enriquece enormemente. Salvo que hay

que pasar por un hecho: va a parecer más lento, va a parecer más inconexo y deshilvanado al comienzo, pero en la medida en que detrás de ello hayan estructuras latentes, habrá muchas posibilidades de lectura estructural, que es lo que llama Antonio D'Amasio estructuras de imagen. Una imagen es, antes que nada, una estructura latente, que no alcanzas a descifrar y que no tienes que descifrar. El desciframiento es posterior y de una manera inconsciente.

J. R: Esto nos permite relacionarlo con la percepción infantil que es mucho más libre y abierta que la percepción del adulto. Recuerdo las primeras películas que vi en mi infancia, en algunas de las cuales no entendía la trama, pero sus imágenes se fijaron de manera inolvidable.

R. R: *No tiene ninguna importancia y eso es casi mejor, porque en esas películas de la infancia la trama solía ser muy imbécil.*

J. R: Eran las imágenes las que prevalecían. Pienso que el espectador que considera que tu cine es “difícil” y le pone esas etiquetas y que rechaza sistemáticamente todo cine que vaya más allá de las convenciones a las que está acostumbrado. Ese espectador vive voluntariamente empobrecido, encerrado en un sistema de percepción.

R. R: *Un sistema de percepción en que hay narraciones rígidas, mimadas, copiadas del deporte. Se trata de saber si se va a ganar o se va a perder, de cuantos minutos faltan para el final, salvo que el final ya está decidido, lo que lo hace más aburrido que el deporte. Predominan las reglas narrativas. En un curioso ensayo de Ortega y Gasset que se llama “El origen deportivo del Estado”, sostiene que el Estado se forma cuando la guerra y la caza pierden importancia, pero queda la energía y la gente empieza a enfrentarse en acontecimientos de tipo deportivo. Inventan juegos. Lo importante de la invención de juegos es que esos juegos necesitan reglas que no son las de la caza ni las de la guerra. En estas últimas no hay reglas, en realidad, sino que es un sistema abierto. Sólo hay ciertas cosas que hay que aprender, hay una “tecné”, un saber hacer. En cambio en el deporte sí hay que ponerse de acuerdo. Llegado un momento, los deportes empiezan a desaparecer y eso sería el fundamento jurídico del Estado. Eso tiene que ver con un sistema narrativo en que las reglas predominan y se aplican después a cualquier evento. Curiosamente en el cine norteamericano actual —porque ese cine no siempre fue así— debido tal vez a la enseñanza universitaria, al marketing y a una forma de modelo político el sistema narrativo se ha transformado en algo muy semejante al sistema normativo de la sociedad que impone reglas y modelos de comportamiento, una normatividad que constriñe.*

J. R: Hay programas de computación para hacer guiones.

R. R: *Y para hacer canciones también.*

J. R: Por ejemplo ante cada situación dramática proponen varias soluciones alternativas. Y eso ya se ve en las películas.

R. R: *Hablábamos de Vladimir Propp, que es un antecesor de todo esto, que estableció las treinta y una funciones del cuento. Pero se sirvió como modelo de Afanasiev que había escrito “El cuento popular ruso” para lo cual tuvo un solo informante que era algo así como el hombrecito que le encerraba la casa, que sabía un cierto tipo de cuentos. A Afanasiev le daba lata ir a recopilar cuentos al campo. De ahí infirió Propp sus treinta y una funciones del cuento (risas).*

J. R: Respecto de los mecanismos de ruptura y transgresión en tu cine, hay dos cosas más que me parecen interesantes. Una es la función de la cámara, que en tus películas se libera como narrador. Es un narrador autónomo que de pronto abandona el centro narrativo. Se va hacia otro lado. O bien ejecuta movimientos innecesarios o que se considerarían innecesarios desde el punto de vista de la ortodoxia cinematográfica. Por ejemplo, movimientos envolventes en torno a los personajes.

R. R: *Está también la multiplicidad de ejes.*

J. R: Lo otro está referido a los encabalgamientos que han establecido los códigos del montaje y que han constituido prácticamente una especie de gramática. En cambio, en uno de los coloquios tú hablabas de que el plano tenía un grado de autonomía mucho mayor que eso y que cada plano no debiera estar necesariamente vinculado al que lo sigue o al que lo precede.

R. R: *Lo está también, pero hay otras funciones aparte de esa.*

J. R: Entonces tú estarías de acuerdo con esa recuperación del plano que se planteaba desde Bazin, ese plano autónomo en que el montaje aparece prácticamente como un artificio o una retórica.

R. R: *Fíjate que si tomas algunas reflexiones de Eisenstein, encontramos eso también. Él, a propósito de pensamiento y lenguaje trabajó con Vigorstky. Eso yo no lo sabía, me lo dijo hace dos meses Ian Christie. Al parecer Eisenstein participaba y formaba parte de lo que llamaban la troika, de los neurólogos, que eran Leontiev, Vigortsky, Luria y otros. Eisenstein asistía a las operaciones al cerebro, a los test de Vigorstky con la luz. Hay que recordar que no tenían electroencefalograma ni instrumentos y lograron cosas que ahora se saben que son ciertas. El único que tendría un pensamiento moderno en neurología, ligado a la percepción y al lenguaje, sería Eisenstein. Él participaba de una estética, que no es la de nuestros días, pero su fundamento teórico es más sólido. En ese fundamento teórico está también la idea de la independencia y del aspecto abstracto de la imagen como estructura y las múltiples posibilidades de encadenamientos de los ideogramas, que serían esas imágenes fijas. Él tanto insistió en trabajar con imágenes fijas que no le gustaba mover la cámara por eso, para acercarla lo más posible al ideograma chino.*



Foto de Mónica Le Mai Viscaya

*

El diálogo se interrumpe. Han llegado los actores y el rodaje se reiniciará de inmediato. Tal si se tratara de un filme más de Ruiz, no hay conclusiones ni clausuras de las ideas puestas en juego. Como en sus textos que postulan una poética, se trata de proposiciones que progresan, cambian, se enriquecen con la praxis y van configurando un mundo creativo variado y como sus relatos, proliferante.