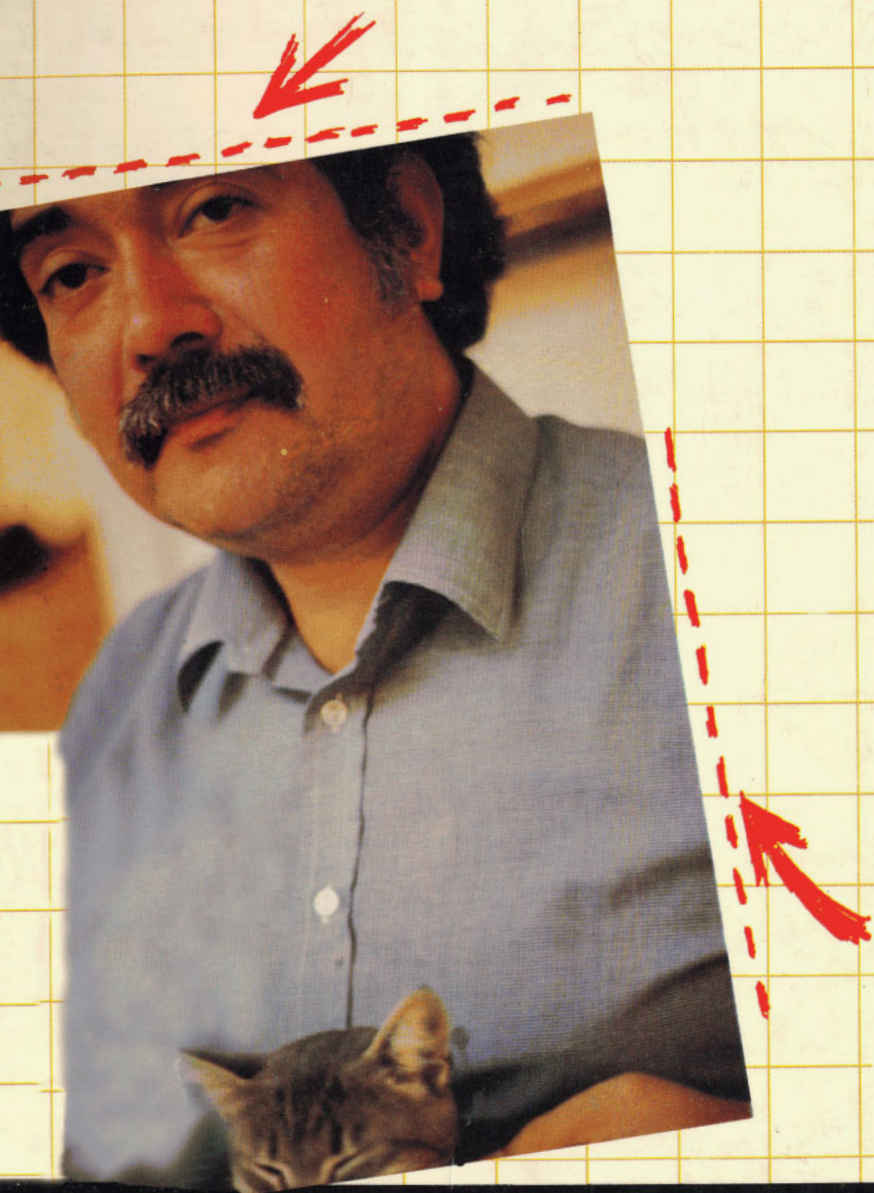


RAUL RUIZ



FILMOTECA ESPAÑOLA / FESTIVAL DE CINE
ALCALA DE HENARES

HACIA UNA FILMOGRAFIA DE RAUL RUIZ

C.—Entre «*La hipótesis del cuadro robado*» y «*Las tres coronas del marino*», ¿cuántas películas has hecho?

R.—No lo sé bien, porque he hecho bastantes películas más o menos inacabadas, algunos encargos más o menos desviados y algunos films excomulgados.

C.—*Se podrían ordenar según esta clasificación.*

R.—Tres «*La Hypothèse*», prácticamente al día siguiente, comencé un film sobre las elecciones legislativas de 1978: «*Des grands événements et des gens ordinaires*», que debía formar parte de una serie de films sobre las elecciones, rodados por diferentes realizadores. Finalmente ninguno fue hecho, excepto el mío. Además, se esperaba un cambio violento de los elementos, si la izquierda llegaba al poder, lo que no ocurrió. Rodé en un barrio de París, en el distrito 11, que siempre refleja la media electoral francesa, y se vio que la cosa no se movía con mucha precisión. El film no denunciaba nada y no anunciaba ningún acontecimiento. Aproximadamente el ochenta por ciento de la gente que quería interrogar no quería participar y eso me ha empujado también a trabajar sobre el documental y el hecho de rodar un documental en Francia. Por lo tanto, eso fue, más bien, un film teórico sobre el documental. Yo hubiera deseado que hubiese sido más delirante. El comienzo del film era de hecho un comienzo de ficción montado como un diario de una semana de rodaje. Hay un asunto central: las elecciones en un barrio de París vistas por un refugiado chileno, etc... Después hay ciertos temas que hay que ilustrar y se recurre a otros documentos, y los mismos documentos hablan de otra cosa. Por lo tanto, las gentes que son entrevistadas hablan de una cosa que no concierne al tema central. A mí me había gustado una entrevista que había visto en la televisión italiana. Era el único testigo de un terrible accidente de tren donde hubo cerca de doscientos muertos. El testigo hablaba de su mujer, de su familia, de los huevos que ellos estaban cociendo y, al fondo, se veía el tren aplastado, el humo, las ambulancias. El hablaba constantemente de otra cosa. Es un documento que me impresionó mucho. Yo no lo vi, pero se ha hablado mucho de ese otro documento en el que Lenin asiste al entierro de su hermana. Lenin llora, todo el mundo tiene aire de circunstancias y un niño pequeño viene del fondo y avanza lentamente hacia la cámara. En un momento determi-

nado pasa al lado de Lenin, recogido y entristecido, el cual coge al niño, le saca del cuadro y retoma su pose. Yo contaba con utilizar esos dos aspectos visuales. Así el tema del film comienza a desplazarse suavemente. Al mismo tiempo se supone que todo eso son trailers de un film a montar y se percibe que el film montado sólo es la reducción mecánica de ese film al diez por ciento. Es el mismo film más corto.

C.—*¿Hay una segunda parte que es el mismo film, pero completamente reducido?*

R.—Exactamente. Salvo que en ese film hay unas entrevistas que no están en el primer film, ya que el primero se supone un trailer del segundo. Además esta versión reducida fue mostrada una nueva vez, más corta todavía: sólo tiene un minuto. Es la tercera parte. Había hecho una cuarta parte que he cortado porque ahí el film jugaba más como una verdadera ficción de documento. Finalmente el film no se pasó nunca en la televisión, pero pienso que es debido a que el comentario estaba dicho con acento español. Tras ese film me encargaron «L'Histoire de France», que se pasó en FR3, creo yo, un domingo. Aquella noche el film competía con Bourvil.

C.—*Y te ganó.*

R.—Sí.

C.—*Sin embargo, se hizo con la ayuda de espacios dramáticos que habían tenido mucho éxito.*

R.—Sí, era una idea muy simple que consistía en poner en orden todos los espacios dramáticos de la escuela de Buttes-Chaumont y algunos seriales históricos. Ponerlos en orden cronológico guardando las proporciones. Es decir, es cuestión de mucha Revolución Francesa, San Luis no existe, Luis XI es importante, etc... He utilizado también los manuales de escuela que leen los niños, conservando dudas. Todo iba en el mismo sentido: los dramáticos, los manuales... Había un aspecto gracioso, pero que no siempre era cómico.

C.—*Pero lo era a menudo. No siempre por tu culpa.*

R.—Había cosas raras, como la multiplicación de Juana de Arco y Napoleón. A la vez curiosas y graciosas.

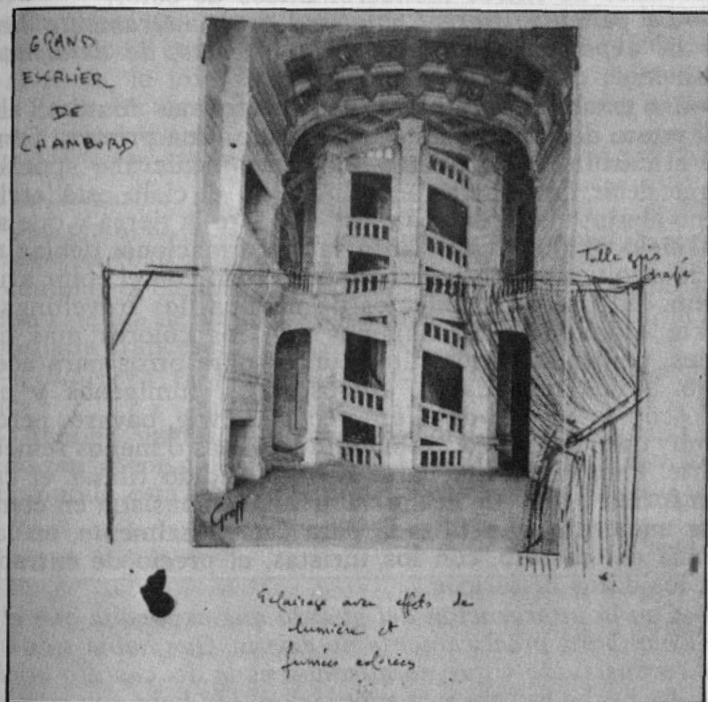
C.—*¿Puedes caracterizar esta escuela de Buttes-Chaumont en unas palabras?*

R.—Ideológicamente sigue las grandes líneas de los manuales de escuela, sus fuentes son la nación francesa inventada durante el siglo XIX por Michelet, Hugo. Formalmente es muy fiel a ese espíritu. Es la dictadura del primer plano (el personaje principal en primer plano, los personajes secundarios detrás) y también una estética muy próxima a los films soviéticos y una ética jacobina. En esta misma época yo hice «Les Divisions de la Nature», que era un film de encargo sobre el castillo de Chambord. Formaba parte de una serie que se llamaba «El hombre, un castillo»; había que tomar un personaje histórico en el contexto de un castillo que le representara. Y ahí ocurrió una cosa rara. Era un encargo clásico de televisión. El autor de la idea había sido enviado antes al INA y ellos querían una idea más original. Yo había intentado ver el castillo de Chambord bajo diferentes pers-

pectivas ideológicas: visto por un filósofo tomista, por un romántico, o por alguien como Baudrillard... Por lo tanto, hice pastiches. Así correspondía exactamente al encargo de la INA, pero no al de Antena 2. Hice, pues, otro montaje para corresponder a lo que quería Antena 2.

C.—*Hiciste, pues, dos films.*

R.—Sí, y fue el encargo de la INA el que ganó.



Croquis de Henri Alekan sobre la escalera del castillo de Chambord

ENCUENTRO CON HENRI ALEKAN

C.—*¿Es entonces cuando recurres por primera vez a Henri Alekan?*

R.—Sí. Estábamos preparando «La Vocation suspendue», mi ayudante y yo, y nos propusieron un director de fotografía que no estaba disponible. En aquel momento no había disponible ningún director de fotografía, y François Ede (mi ayudante) dijo: Vamos a ojear la historia del cine; y encontramos a Sacha Vierny. Por lo tanto, hice con él la película y luego continué con «L'Hypothèse du tableau volé». Para «Chambord» yo quería un tipo de luz que recordara «La bella y la bestia» y Sacha me dijo que si él no podía hacer la película que recurriera a Alekan. Su estilo de trabajo era completamente diferente. Yo no estaba acostumbrado a alguien que comienza por medir la luz del sol, ni a tener que levantarme todos los días a las cinco de la mañana

para localizar el punto por donde sale el sol. Era una disciplina que yo no conocía. Se medían los puntos por donde sale el sol y se calculaba su desplazamiento días tras día. El busca ante todo la parte teórica de su luz: hace dibujos con todas la posiciones de la iluminación. Es así como se decidió hacer un tipo de luz y es él quien me ha enseñado a trabajar con filtros y a no tener miedo de que eso pudiera recordar la publicidad. Por lo tanto, nos servimos de filtros monocromáticos de color.

C.—*La película sobre Chambord está enteramente hecha a partir de experiencias ópticas y de trucajes, de deformaciones ópticas.*

R.—Eso estaba ligado a las diferentes formas de mirar el castillo. El punto de partida era muy ingenuo. Una primera forma de mirar el castillo era tomista —digamos medieval—, por lo que hay que decir que la tierra es lisa, que el cielo está arriba, el infierno abajo; que nosotros estamos sobre la tierra y que aspiramos al cielo, al alto. Por lo tanto, las deformaciones debían tender hacia lo alto y también jugamos sobre todo con el color azul y la difusión. Utilizamos los efectos de neblina, los travellings. Para la parte «romántica» trabajamos con los colores más cálidos posibles, poniendo varios filtros unos sobre otros para acentuar el rojo. Rojos degradados, filtros rojos, fumígenos y efectos caleidoscópicos... Eso daba un efecto Ludwig, bávaro, pero también muy caleidoscópico. Había un texto más o menos remedando a Fichte. Para la última parte había decidido filmar el castillo de una forma plana. De hecho, la artimaña consistía en comenzar de una manera muy estilizada para caer, finalmente, en la vida cotidiana del castillo, con los turistas, el precio de entrada, las cifras, los datos históricos.

C.—*Con la intervención del guarda que explicaba que el castillo de Chambord prácticamente no existía. Que había sido enteramente reconstruido y que no quedaba nada del castillo inicial.*

R.—De hecho eso era una simulación. Ahí había un comentario más o menos a la manera de Baudrillard. Es la primera vez que utilicé los 16 milímetros como si fuesen 35 milímetros, en un rodaje muy pesado. También es la primera vez que descubrí las posibilidades del cambio de luz durante la toma. Por otra parte, eso está bien desde un punto de vista político, porque integra a los tramoyistas y a los electricistas que deben concentrarse durante la toma. Después de esto he hecho algunas cosas en vídeo para Beaubourg.

C.—*También eran simulaciones de juegos televisados y simulaciones de debates.*

R.—Era una ilustración de un debate sobre los debates televisados que tenían que tener lugar en Beaubourg y se me pidió un montaje de debates televisados. No tuve suerte porque en aquel momento los debates no eran muy representativos y los documentos eran más bien flojos. Se hicieron, por consiguiente, falsos debates con gente que conocía el tema. Yo actuaba sobre ciertas anomalías en los debates: se daban debates sin tema, otros en los que el tema se escurría y otro debate entre André Engels y Daniel Pautrat que, prácticamente, se termina en escena

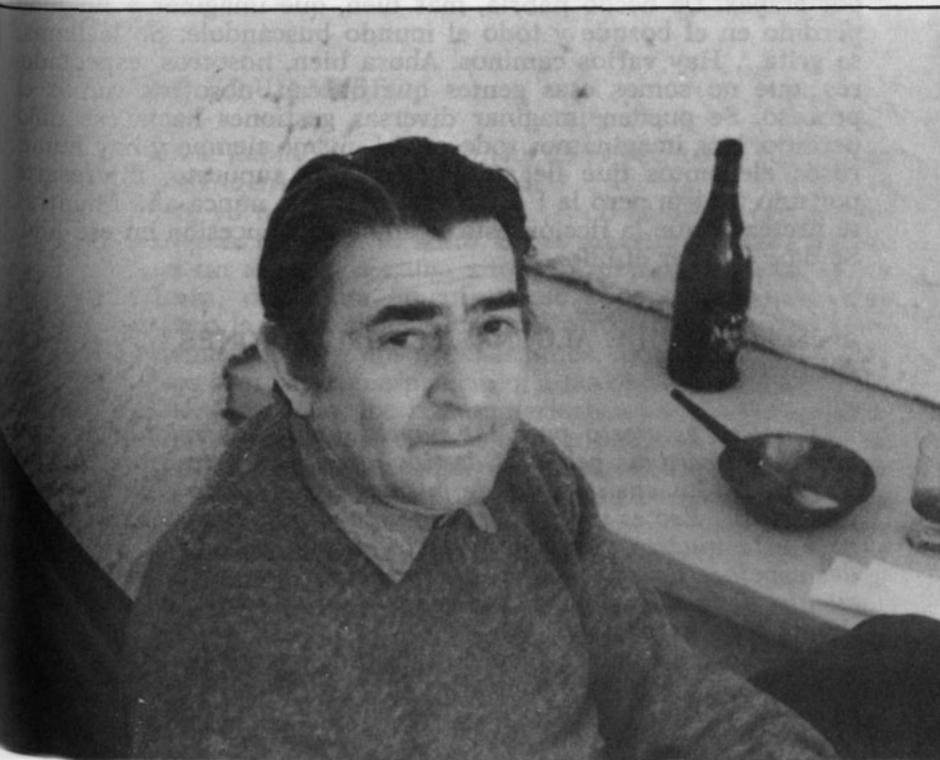
de pareja, tras haber comenzado sobre el problema del tiempo contra el espacio en el teatro.

Eso fue mostrado antes del debate sobre el debate previsto, y ese debate entraba perfectamente en las normas de mis falsos debates. Los tiempos que siguieron fueron duros, ya que no podíamos hacer películas ni en la INA ni en otro sitio. Era 1980. Entonces comencé a rodar con el mismo equipo un serial durante los fines de semana: «Le Borgne», que todavía se rueda. El punto de partida era el de utilizar todos los elementos, todos los efectos cinematográficos, como el fundido encadenado, el ralentí, la cámara al revés, la mirada desde la cámara, como elementos de ficción. Esos efectos que en el cine de vanguardia son a menudo utilizados como materia, nosotros los utilizábamos como forma, el camino a partir del cual iba a construirse la ficción. Ahí comencé a liberarme, sin temor a romper con ciertas coacciones, como, por ejemplo, la unidad de los personajes. No tener miedo de cambiar el rostro de un personaje o bien olvidar un protagonista, cambiar el camino ficticio sin que la ficción pierda fuerza. Utilicé la estética de serial y sobre todo la tira dibujada, la nueva tira dibujada francesa.

C.—*¿Cuál era el punto de partida de la historia de «Le Borgne»?*

R.—Alguien vuelve a su casa un día y encuentra su hogar ocupado por él mismo. De hecho él está muerto y, por otro lado, todo el mundo está muerto. Empieza con todo el mundo muerto

Henri Alekan



y uno se dice que la ficción está prácticamente acabada, que no puede continuarse. Por lo tanto, sólo hay apariencias ficticias que dan peso al menor efecto cinematográfico, que se convierte en un elemento de ficción; el menor falso raccord, el fundido encadenado, o el juego de una voz en *off* que aparece, desaparece, imágenes sin comentario ni ruido, todo eso se convierte en elemento de ficción. Pero hay ficciones en las que todo es gratuito, por ejemplo, «El Laberinto de la Fortuna», de Juan de Mena. Es un libro alegórico: el mundo es la fortuna, por lo tanto, el azar. La casa es un laberinto. Todo puede ocurrir, y para salvarnos, ¿qué hay? La gracia. Está la gracia que también es un personaje, pero también la gracia es gratuita, también es el azar. Nos encontramos, pues, en una batalla del azar contra el azar. Un azar bueno y malo, pero eso no está nunca demasiado claro. En principio es una no ficción total: sólo hay cosas azarosas que pueden ocurrir. Ahí entra mi película: nada puede ocurrir, puesto que todo el mundo está muerto, sin embargo, pasa algo que no concierne a la economía de la supervivencia o del beneficio. Normalmente, el motor de una ficción supone que se mate a alguien o, al contrario, que él vaya finalmente a obtener lo que desea.

C.—*Pero el problema que se plantea es el del espectador. En su conjunto todo lo que he visto tuyo supone un espectador extremadamente lúdico, que juega totalmente con el film y que interpreta como los protagonistas del film. Hay fundamentalmente un deseo de hablar a un espectador profundamente lúdico.*

R.—Se puede hablar de polifonía... Hoy se hablaba de un ejemplo dado por un matemático a fin de definir la memoria. Se pretende que la memoria es un hilo del cual nos acordamos por etapas. De hecho habría, más bien, que imaginar a un niño perdido en el bosque y todo el mundo buscándole. Se le llama, se grita... Hay varios caminos. Ahora bien, nosotros, espectadores, que no somos esas gentes que buscan, nosotros vemos el proceso. Se pueden imaginar diversas gestiones hacia ese niño perdido. Nos imaginamos todo eso al mismo tiempo y hay numerosos elementos que llegan. Puedes, por supuesto, interesarte por uno u otro, pero la ficción está más que nunca ahí. Mientras se pretende que la ficción está ligada a una sucesión en ese hilo. Se dice «perder el hilo»...

A PROPOSITO DE ALGUNAS MANIPULACIONES DE LENGUAJE

C.—*Eso es cierto para las novelas, para los relatos de tipo novelesco, para las películas de tipo novelesco, pero eso es menos cierto para los cuentos, donde pueden ocurrir todo tipo de cosas fantásticas. Eso es un poco lo que pasa en «Le Borgne». El personaje está muerto, eso quiere decir que ha pasado al otro lado del espejo. ¿Es que no hay un principio que es del orden del cuento, de la alegoría o, en todo caso, de un tipo de relato barroco, donde todo es posible?*

R.—Yo creo que la idea de que todo es posible juega sobre

todo de esa manera. Ello implica que cualquier elemento en la imagen es significativo, puede jugar. Y en la medida en que se le puede verdaderamente hacer jugar, la imagen, el cuadro, deviene ficción, relato. Tengo un ejemplo. La primera película que yo quería hacer —yo tenía veintidós años— era sobre la metamorfosis, un mito de mi pueblo. Un personaje se vuelve caballo pero lo matan en tanto que caballo y se convierte en perro, después se transforma en diferentes animales y también en árboles. Muestro un paisaje completamente banal que debe tornarse inquietante, por el simple hecho de estar compuesto de formas animadas. Era un poco ingenuo y, sin duda, el propósito no funcionaba realmente. Hay que ser astuto. Pero debería funcionar con manipulaciones.

C.—*Eso siempre implica, finalmente, manipulaciones sobre el lenguaje, el lenguaje cinematográfico y el lenguaje a secas. Es algo como lo que ocurre con Lewis Carroll, en el que juegos de palabras se transforman en metamorfosis reales. La interacción de los dos. Una de tus primeras películas se titula «Tres tristes tigres», que es un juego de palabras. Es un ejercicio de lengua, de expresión vocal.*

R.—Sí, la cuestión es saber si se pueden hacer juegos de imágenes como se hacen juegos de palabras, que sean más que anamorfosis. Yo me intereso mucho por la retórica, intento saber qué es, cuáles son las construcciones enigmáticas. Sobre todo las construcciones retóricas que no tienen función real, que no sirven de discurso o para movilizar masas. Por ejemplo, la sinécdoque en que tú tomas la parte por el todo. Son funciones que muestran un cierto tipo de reflexión que atañe mucho al mundo moderno.

EL MUNDO ES UN MUSEO

C.—*¿Cómo hablar de eso que tiene de específico tu cultura de cineasta chileno trabajando en Francia?*

R.—Bien, yo tengo tendencia a ver —no sólo yo— el mundo como un museo. Hay, por lo tanto, obras maestras y repeticiones, ecos. Ya es un aspecto. Es una situación extraña el estar fuera de la cultura, dado que la cultura se supone que tiene que envolver. Pero la cultura tiene lugar en otro sitio, es una superstición sudamericana, y nosotros estamos, por lo tanto, en el exterior. Nos acercamos, en principio, a las obras y después a los hombres. Por otro lado, los latinoamericanos son muy europeos, en el sentido de que ellos no son ni franceses, ni españoles, ni alemanes. Ellos tienen una visión de conjunto que puede ser entendida en el peor de los sentidos: se dice Dante y «La Divina Comedia», stop; después Dostoievski y «Crimen y castigo», stop; Joyce y «Ulises»... Es una visión de conjunto. Yo creo que se ve que estoy fascinado por la historia de Francia. Por algo hice «L'Histoire de France», a fin de tomar contacto con una visión de conjunto y con todo lo que hay de engañoso y fascinante en una visión de conjunto.

C.—*Lo que te interesa mucho son los engaños, las ilusiones, y si hay que situar eso en un contexto cultural, eso es algo que existe desde siempre en la cultura hispánica.*

R.—Es difícil hablar de la cultura de América Latina así como así, pero la cultura hispánica que se ha aprendido se considera, al contrario, de muy visceral. La imagen que se tiene de esta cultura es muy realista. Por ejemplo, lo que se enseña del Quijote en la escuela es que ese es un texto perfectamente realista. Es en principio una sátira, una crítica y luego la exaltación de la naturaleza humana en toda su debilidad, etc... Basta con leer «Don Quijote» para darse cuenta de que hay otras cosas mucho más interesantes. Todo ese juego sobre la narración: Don Quijote lee el libro «Don Quijote» e interviene sobre el libro que está escrito sobre él. Hay aquí todo un aspecto barroco. «Don Quijote» está escrito por un enemigo de España, por un árabe... Pero se tienen muy malas relaciones con la imagen que se tiene de la cultura española e incluso con la cultura latinoamericana. Yo no recuerdo haber leído textos en español antes de los veinte años. Sólo se leían traducciones y eso daba como resultado una lengua bastante curiosa. Cortázar, creo yo, ha señalado el hecho de que la mayor parte de la gente que trabaja en la cultura en América Latina tenía una cultura bastarda. Había, en principio, esa idea de la visión de conjunto y seguidamente el conocimiento de las cosas sólo por las traducciones y también por los comentarios. Desde ese punto de vista, nosotros estábamos fuera de la cultura. Y es sólo ahora cuando la gente empieza a leer, por placer, la literatura latinoamericana y comienza a redescubrir autores antiguos; pero la gente de mi generación no ha conocido la cultura sudamericana directamente. Bajo Franco, la cultura española era esencialmente católica. La escuela de teología leía textos católicos, pero por burla. Fue más tarde cuando descubrimos que ciertas paradojas, ciertos ejemplos teológicos no eran tontos como parecían y que había toda una concepción del poder, que nos concernía sin saberlo. Descubrimos la América Latina a partir de aquellas cosas, pero el punto de partida fue la burla.

C.—*¿Qué quiere decir para ti el trabajar sobre una estructura infinita? La estructura de «Le Borgne» es sin fin, ilimitada.*

R.—Sí, pero hay por lo menos un plan de trabajo.

C.—*Porque se tiene la impresión de que es un juego que se vuelve a producir.*

R.—¡Oh, no!, hay incluso una historia al final, pero que también es una pirueta. Es la historia de un personaje que viaja a través de las formas cinematográficas, por lo tanto, a través de las apariencias. Por ejemplo, cuando el personaje retrocede en el tiempo, el film va hacia atrás. Atraviesa el fotograma para retroceder. Por lo tanto entre dos fotogramas hay cosas que ocurren. Hay todo un episodio, aún por rodar, que ocurre entre dos fotogramas. En el comienzo, un personaje no tiene cara; después aparece uno más, y al final habrá cuatro o cinco. Todo esto en la segunda parte vuelve al punto de partida y se relanza, pero esta vez como una ficción de Rosellini. Se vuelven a ver los mismos acontecimientos que se tornarán bastante aplanados



«El tuerto» (1981). La escena transcurre en casa del Dr. Campbell

por la estética neorrealista. Se verá Belleville, la gente pobre, los problemas. Habrá incluso un lado militante. La tercera parte la concebía como un juego sobre las máquinas de reproducir: las registradoras, los ordenadores personales, las alarmas contra robos, los circuitos cerrados. Exactamente la misma ficción pero construida por máquinas automáticas.

GENESIS DE «LE TERRITOIRE»

C.—*Habría que explicar la génesis de «Le Territoire», puesto que, por lo menos, hay que dar alguna información.*

R.—Tuve la idea de hacer una película en China. Era una idea novelesca, en la cual todos los personajes eran chinos. Me decía que era la única idea hollywoodiense que había tenido, ya que podía contarse en treinta segundos. Hablé con Pierre Cottrell, que me dijo que intentaríamos montarla en Hong-Kong. Entonces escribí una sinopsis con algunos diálogos y primero nos entrevistamos con un productor americano en Londres, que no dijo nada. A continuación fuimos a Hong-Kong para ver las posibilidades que existían, pero nos dijimos que si un productor pedía ver mis films iba a encontrarse con «L'Hypothèse du tableau» o

con «La Vocation suspendue» y sería asombroso que aceptara. El único film mostrable desde ese punto de vista era «Colloque des chiens» y me dije que había que hacer otra cosa. Me metí en el pellejo de un realizador de serie B; eso no quiere decir que yo nunca lo haya sido, porque nunca he conseguido interesar a un productor de serie B a pesar de haberlo intentado. Por lo tanto, escribí varios textos y entre esos textos había uno que era una vieja idea mía a partir de este hecho: el accidente de avión lleno de uruguayos, que cayó cerca de Chile —yo estaba allí por entonces— y terminan comiéndose los unos a los otros e incluso los cadáveres. Yo había leído algo de lo que se escribió acerca de ello y había encontrado cosas curiosas en esa historia. El hecho de que se encontraban a un kilómetro de un hotel, que no estaban a más de cinco kilómetros de la autopista que podían ver y que vieron. También el hecho de que, cualquier estudiante de escuela primaria o secundaria de América Latina debería saber que, cuando se cae en la Cordillera de los Andes hay que seguir la dirección del sol y, en dos o tres días, se llega al mar. Chile es un país muy estrecho. Yo me decía que había debido ocurrir otra cosa. No quiero lanzar hipótesis, pero me decía que en una micro-sociedad ocurren todo tipo de deformaciones, anamorfosis, y que puede crearse un territorio mítico. Yo me decía que la gente, en alguna parte, había querido encerrarse para poder comerse tranquilamente.

C.—*No comprendo por qué querías que fuese hecho en China.*

R.—No, yo quería hacer otra película en China, pero me dije que valía más presentar películas más bien narrativas. Quería, por lo tanto, hacer un film narrativo. El punto de partida era en cierto modo una coacción, y cuando Cormann lo supo no se entusiasmó, pero encontró el proyecto viable, posible, y prometió dar algo de dinero, del orden de los 20.000 dólares. Era bastante limitado. Luego las cosas empezaron a estropearse un poco. Ya durante la escritura me dije que había que trabajar más bien como para un film B, pero de los años 50. Estaría bien tener a alguien como Troy Danahue o alguien así, gente «pulida». Era una aproximación diferente de lo que hoy es la serie B. Pasó el tiempo y esta idea entusiasmó a Paulo Branco, que puede que fuese tan ingenuo como yo. El pensaba que eso sólo podía ir bien. Mónica Tegelaar, de Rotterdam, puso algo de dinero del Festival de Cine Internacional, y Pierre Cottrell encontró por aquí y por allá algo de dinero. Yo quería hacerlo en inglés y necesitaba actores que hablasen inglés. Un amigo americano me dijo que si yo iba a Nueva York nadie me tomaría en serio, ni siquiera los actores de serie Z, y que además los americanos tenían la mala costumbre de abandonar el rodaje en cualquier momento, incluso los más serios. El pensó, por lo tanto, que los únicos americanos posibles eran los que vivían en París. En principio cuesta menos caro y además han adquirido las costumbres pequeñoburguesas francesas: comen cualquier cosa —eso es muy importante, porque los americanos caen enfermos enseguida, son muy débiles y fue por eso por lo que se perdió la guerra de Vietnam, y son muy miedosos. Yo he puesto en marcha un siste-

ma que hasta ahora ha funcionado muy bien: cojo al primero que llega. Es una apuesta, pero es una apuesta tan válida como coger al décimo. La ventaja de tomar al primero está en que siempre te estará agradecido. El reparto fue hecho una noche con un acuerdo muy simple. No creo que hubiera más de 5.000 dólares para cada uno, pagados de distintas maneras. Se alquiló una casa y se rodó en ella y en los alrededores, en un parque, en Cintra, con un equipo portugués. El rodaje fue bastante curioso, porque había un americano y un inglés que rodaban una película para la BBC con el fin de mostrar lo que ocurre cuando alguien, que es un artista, quiere entrar en el sistema. Ese personaje era yo. Hicieron unas entrevistas para mostrar cómo alguien es comprado por el sistema. Yo no veía el sistema, pues jamás había visto a Corman. Sólo vi un telegrama en el que decía que tenía que ser repugnante. Es la única cosa que he sabido de él. Se acabó el film, se guardó y si sale será como «film d'art». Lo he vuelto a ver recientemente y, de hecho, puede que haya que verlo por la tarde, ya que entonces hace el efecto de un film de los años 50. Hay la misma dosis de perversión y de ingenuidad. El comportamiento de los personajes es «clean», como se dice, y el fondo es bastante ambiguo, inquietante. Bajo ese punto de vista estoy bastante contento, pero no puede decirse que sea un film de serie B. Ah, sí, he olvidado decir que si Wenders quería rodar un film sobre un equipo que tiene dificultades porque trabaja con Hollywood, no era de mí de quien se trataba. El vino a mi rodaje para ver y se marchó con los actores para rodar un film de ficción sobre ello. El tomó el equipo, pero encontró un decorado completamente diferente. Me divertí mucho cuando preparaba su película, él venía a mirar y mi rodaje era filmado por ese americano de la BBC, de una manera muy espectacular —él detestaba a Wenders no sé por qué—; jamás miraba por el objetivo, a la vez que hacía insensatos movimientos con la cámara. También estaba la televisión portuguesa, que rodaba sobre este cineasta. Por lo tanto, estaba la televisión portuguesa que rodaba sobre ese cineasta, quien, a su vez, rodaba sobre lo que yo hacía, y Wenders, desde lejos, miraba el conjunto.

...Y DE «LE TOIT DE LA BALEINE»

C.—En «Le Toit de la Baleine» evidentemente hay un pastiche de la comunicación etnológica. Es ampliamente la historia de un etnólogo. ¿Cómo has inventado esa historia?

R.—Es un caso extremo. No había historia. Yo tenía una idea de base: quería hacer un documental sobre unos indios que están en el sur de Chile. Tenía esta situación de base que me había sido contada por un etnólogo griego que quería probar que la lengua de los indios tenía muchas influencias turcas. Me contó que un día, trabajando con los indios y un magnetófono puesto en marcha tuvo que partir y cuando volvió se dio cuenta de que los indios, cuando él estaba ausente, hablaban otra lengua. Son tan desconfiados —y tienen razón— que sólo hablan su len-

gua entre ellos, jamás ante un tercero. Este era el único punto de partida de la película.

Luego compré varias revistas de fotografía, de pintura, en los muelles, recorté las fotos, las pegué en un cuaderno y las mostré a Alekan. Este es un caso en el cual la ficción y el tratamiento de la fotografía han sido trabajados paralelamente. Las pegaba de cualquier manera. Recuerdo haber pegado un Turner al revés, por ejemplo. Estuvo hecho muy deprisa: la preparación duró dos días y el rodaje dos semanas. Se había decidido hacerlo diez días antes; yo acababa de salir del hospital...

C.—*Hay que decir que eres un especialista de los rodajes ultra rápidos. «L'Hypothèse du tableau vole» se rodó en nueve días.*

R.—Fueron siete días, con dos días fuera de plazo.

C.—*¡Era demasiado!*

R.—Sí, era un documental sobre Klossowski y era demasiado para un documental.

C.—*Y Holanda, ¿has tenido en cuenta el hecho de que era Holanda quien producía? ¿Hubieras podido hacerlo en otro sitio?*

R.—La cosa comenzó de la siguiente manera: Mónica y Hubert, del Festival del Film Internacional, dijeron que querían mostrar mis últimas películas y que estaban dispuestos a poner algo de dinero para continuar «Le Borgne». Sin embargo, este es un film concebido de tal forma que el poner dinero es la mejor forma de detenerlo, ya que nadie ha sido jamás pagado y no es cuestión de que nadie lo sea a estas alturas. «Le Borgne» siempre se ha hecho como una película de domingo y así debe continuar, por

Rebecca Pauly en «El Territorio» (1981)



lo tanto, si había algo de dinero mejor era invertirlo en otra cosa. Por consiguiente, sólo teníamos el dinero del Festival del Film Internacional y la participación de Henri Alekan, quien hasta el presente no ha sido aún pagado. Puede que se nos pague si la película se vende, pero eso es todavía hipotético. Era el mismo sistema con los actores como Jean Badin, a quien yo había elegido porque había sido etnólogo. Otro personaje fue elegido por ser chileno y porque habla chileno como un millonario chileno, y unos holandeses porque son holandeses en el film, y encontramos un solo decorado. Lo hicimos en forma de cursillo dado a unos cineastas holandeses de Rotterdam. Así pues, los técnicos que trabajaron con nosotros eran todos realizadores que preparaban su primera o segunda película. Trabajamos bastante bien.

En cuanto a lo del rodaje rápido, ¡yo no tengo la impresión de rodar rápidamente!; al contrario, tengo la impresión de ser bastante lento. Pero la voluntad de ir despacio hace que haya que situar varias cosas en la misma imagen: meter todo lo que sea posible en una imagen. Eso permite concentrarse en los planos largos y ganar mucho tiempo. Se puede uno pasar todo un día con un plano...

En esta película los paisajes tenían mucha importancia y fueron rodados por un equipo paralelo, con efectos. Se coloca un cristal, sobre el cual se ha dibujado un paisaje, delante de la cámara. No sé cómo se llama ese sistema porque era espúreo. Es una variante del efecto Rosellini: el hecho de borrar partes del paisaje con spray produce efecto de nubes fijas. Un efecto de postal antigua. He aquí un caso en el que los elementos aleatorios comienzan a jugar en la película. Pero para ello se necesita una gran disponibilidad. Alekan y yo vivíamos juntos y podíamos trabajar después del rodaje. El no tuvo jamás la impresión de estar haciendo algo serio, lo tomó como una especie de broma.

Arriesga mucho. A veces se enfada, pero eso forma parte de la experiencia y todo el mundo lo sabe. Lo que a mí me cuesta comprender es cómo va haciendo algo durante el rodaje. Hay un momento en el cual se ve que la situación cinematográfica está ahí. Pero es cierto que cuando alguna cosa se hace durante el rodaje, eso se hace durante todo el film. Lo que es más misterioso es lo que ha fallado o lo que se ha perdido. Es enorme. Hay elementos que quedan como efectos surrealistas y que estaban previstos como algo completamente diferente. No puede cortarse porque entonces habría que cortar otras cosas.

EL FILM, CONSIDERADO COMO UNA RUINA

C.—¿Aceptas ese lado inacabado?

R.—De ruinas, incluso. Se ha hablado ya de una película bien acabada, pero que hay que considerar, a pesar de todo, como una ruina. El hecho de hacer ese paquete de imágenes que es una película es, al límite, como si tú hicieses de César: un paquete de coches destrozados. Los films de la televisión son ejemplares desde ese punto de vista. La duración, el tiempo muerto está



**«El Territorio»: La experiencia caníbal de Rebecca Pauly
(Con Joeffrey Carey y Jeffrey Kime)**

muy presente en los films o en los seriales de la tarde. Está la obsesión del raccord y ahí puedo imaginarme la discusión entre el montador y el realizador para encontrar un buen raccord, sin darse cuenta de que antes de ese raccord hay cuarenta segundos sin valor. Por lo tanto, hay que cortar eso y olvidar el raccord y así habría otro tipo de raccord. Pero un raccord perfecto da un elemento falso. No sé si es cierto, pero un amigo me contó que había visto trabajar a montadores americanos que no miraban la imagen, sino que simplemente contaban la llegada de los planos. Se les dice que la cabeza está en esta posición y en el plano siguiente en otra, y responden que eso no tiene importancia.

C.—*Eso es algo que tiene que ver más bien con las emociones del espectador que con la exactitud del espacio real, en los cuales los acontecimientos se supone ocurren. Es una teoría de la cual ya hablaba Hitchcock: lo que primero cuenta es la emoción. En el límite, el realismo del espacio no tiene importancia.*

R.—Hace dos días, en la proyección estaba Pierre Klossowski, que decía que su problema con los films americanos era el no poder seguirlos porque en ellos sucedían demasiadas cosas. Eso me hace pensar en otra forma de ver los films, en la cual un film francés resulta más pertinente. Se tiene tiempo para instalarse, mirar, considerar el espacio en todos sus aspectos y luego se pasa a otra cosa. La jerarquía no estaría centrada en/sobre la narración.

C.—Y tú, en ese sentido, ¿crees que eres más americano que francés?

R.—Yo no me siento nada americano.

C.—Era justamente para hacértelo decir.

R.—Pero yo me pregunto si los americanos son conscientes de qué es lo que gusta de sus films. Cada vez que se miran los manuales de construcción dramática de los guiones o, se estudian los textos teóricos —hechos por gente que fabrica films—, ellos insisten sobre los aspectos que no tienen ninguna importancia en la eficacia de un film americano. Ellos insisten en la verosimilitud de la historia y no hay nada menos verosímil que un film americano. Yo trabajé con un guionista cuando hacía otra cosa con Corman; me preguntaba cosas increíbles sobre las motivaciones de los personajes. Ahora bien, no hay nada más esquemático que la motivación de los personajes en un film americano. El quería un mecanismo profundo en las motivaciones últimas de cada personaje. Por ejemplo, en «Le Territoire», ¿cómo puede ser que se siga a tal personaje siendo tan antipático?, pero, ¿quién ha dicho que él sea antipático? ¿Habéis visto su cara? Me dice que no, pero que en el argumento es antipático. La gente que hace lo que él hace es antipática. Estas son cosas que en un film americano no tienen ninguna importancia. Además, para mí todos los actores americanos son, por principio, antipáticos, pero no es la simpatía lo que me hace seguir un film.

LAS DOS ENTREVISTAS HAN SIDO
REALIZADAS, CON ALGUNOS DIAS
DE INTERVALO