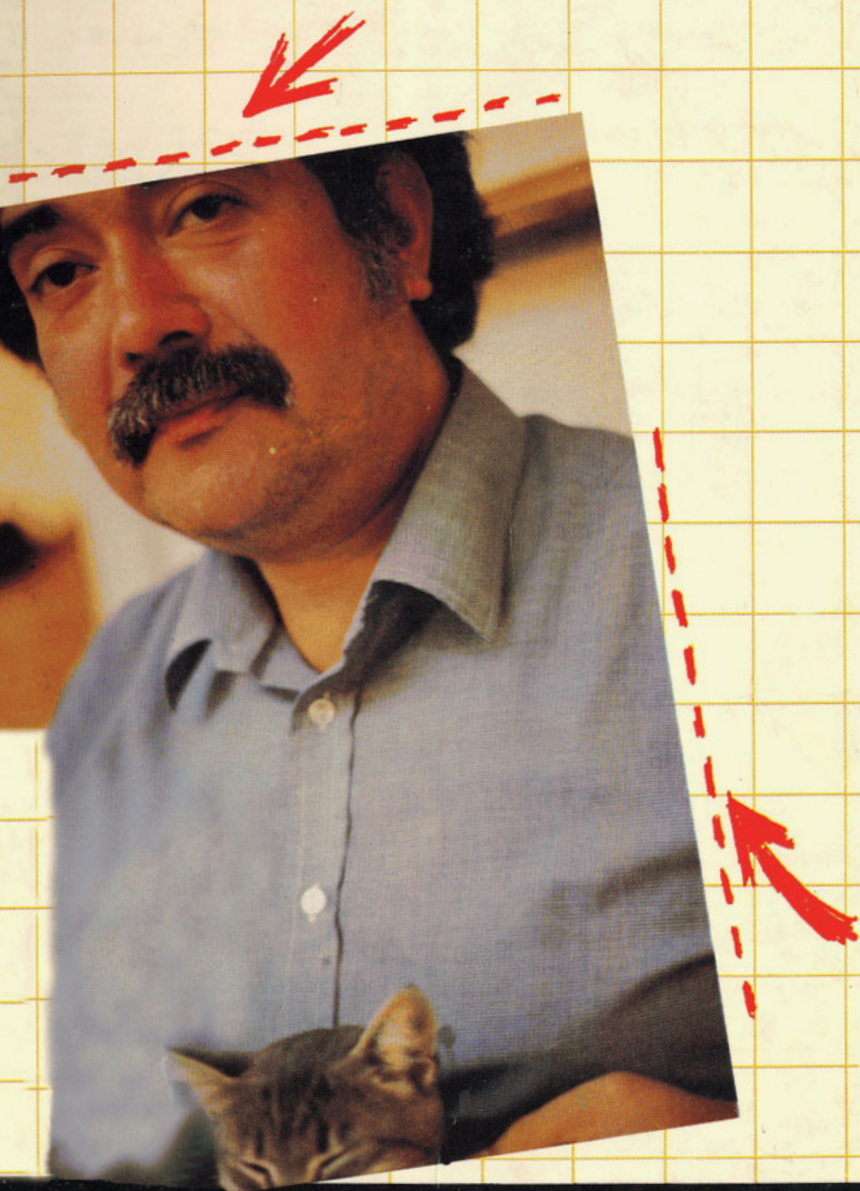


RAUL RUIZ



FILMOTECA ESPAÑOLA / FESTIVAL DE CINE
ALCALÁ DE HENARES

«CON RAUL RUIZ» (1979)

por León Pizarro, Hernando Guerrero
e Ignacio Ruiz Fuentes

—¿En los Tres tristes tigres, tu primera película, hay influencia del neo-realismo italiano?

—Influencia, influencia podía haber poca porque yo no había visto mucho, pero necesariamente en el *Partie Pris* tenía que haber influencia porque el *Partie Pris* mío era exactamente el mismo del neo-realismo: ubicarse desde el punto de vista de un espectador medianamente bien ubicado, respetar este punto de vista, o sea cine sin historia pero con acontecimientos. Quiero decir que un acontecimiento de la vida cotidiana no estaba necesariamente ligado a una historia con progresión y sus reglas, como era lo sugerido por el cine americano o industrial. Mirándolo así, digamos que era el punto de partida del neo-realismo italiano pasado por el tamiz de la Nueva Ola de André Bazin. Todo esto hay que tomarlo con mucha distancia, pues había evidentemente otro tipo de incitaciones para hacer cine, que son ya propiamente latinoamericanas; como es el hecho de intentar de hacer un cine en español, que el cine en español está mal hecho, que todas las películas mejicanas están hechas en un solo plano de voz, muy chocante, casi insoportable y que en toda película norteamericana, a pesar de que uno no entienda ni el diez por ciento, el sonido y la manera de hablar de la gente era mucho más rica que todas las películas mejicanas o argentinas que se veían en ese momento.

Por otro lado se imponía formar una cinematografía nacional con un claro contenido político, en un momento en que toda una

generación latinoamericana se siente llamada por el ejemplo cubano, por el ejemplo del Che Guevara, ejemplo un poco crítico que induce a sacrificarse para crear una civilización latinoamericana. Sólo después de muchos años, la misma gente comienza a darse cuenta que todo esto tiene un contenido más complejo, que estaba oculto por la pasión del momento, es decir, que en el fondo queremos fundar los Estados Unidos de Suramérica, el afán de crear una Cultura Latinoamericana conlleva a reproducir la misma mecánica cultural de los países que nos han dominado hasta ese momento: EE. UU. y el conglomerado del continente europeo. De repente uno empieza a darse cuenta que las cosas son más complicadas de lo que uno soñaba. Políticamente las cosas no han cambiado mucho, han cambiado culturalmente porque se han complicado más, en aquel momento uno se siente llamado a liberar América Latina y eso tiene muchas instancias: Darle de comer a toda la gente, salvar a los doscientos y tantos millones de latinoamericanos, toda la humanidad que echa a andar, está la Declaración de la Habana, ¡qué sé yo!

Todo lo que se hace en Chile en arte adquiere una connotación política muy fuerte, cosas tan sencillas como hacerles sentir a los chilenos que los actores de cine pueden hablar en castellano con acento chileno, sin por eso ser ridículo, ni chocante. Por el contrario, esto nos obligaba a mirar a Chile como un país, en ese momento era una instancia política muy importante. Ahora vista desde un poco más lejos sabemos que es una instancia más compleja, pues es algo por lo menos curioso intentar fundar una cultura dando la vuelta por el estereotipo cinematográfico.

—*Parece que tu gran descubrimiento consistió en darte cuenta que el cine era un medio de comunicación como el teatro...*

—Es evidente que el cine era un medio de expresión hasta ese momento pasivo pues no lo estaba haciendo. ¿Para un latinoamericano qué es la cultura? Son iglesias, catedrales, cosas imposibles porque tú no las puedes hacer. A su vez el teatro tenía toda una serie de problemas: todas estas formas culturales un poco escleróticas o que para nosotros lo eran, después se descubrió que eran más vivas de lo que uno creía. En esa época no había todavía la nueva novela latinoamericana; la buena literatura era Sartre, Camus para los más reaccionarios, como yo. Poesía es Neruda, teatro es Ionesco. De repente resulta que se nos presenta un arte, que en su presupuesto parte de la base que haciéndolo uno es más viable. El cine es un medio de expresión muy fuerte y que no parte de la base de una gran formación. El cine tú puedes empezarlo a hacer inmediatamente, pero en el teatro... frente a los dramaturgos de la época tú no puedes competir, frente a los novelistas tampoco, pero ningún cineasta francés o norteamericano, por bueno que sea, podrá competir en tu terreno, en tu casa, con tus amigos, en tu medio; la materia del cine es el registro de esa vida cotidiana, la prueba más importante es el neo-realismo italiano. Cuando tú ves una película de la nueva ola o neo-realista te das cuenta que esta última sólo la puede hacer un italiano y el que no lo es, está frito. En tanto

que nosotros hagamos películas chilenas, nadie podrá ganarnos, en el sentido que nadie podrá ir tan a fondo como nosotros mismos, por otro lado, descubriendo la perspectiva política y diciendo: estamos en Chile en un momento en que hay que afirmar la nacionalidad, que significa liberar al país.

—Podríamos establecer una división entre tu periodo latinoamericano y el europeo; la manera de estructurar tus películas ha cambiado, antes trabajabas con plano-secuencia y diálogos torrenciales, mientras que en las dos últimas se nota más elaboración a nivel de guión, montaje, puesta en escena, etc. ¿Desapareció la improvisación?

—La *vocación suspendida* es ante todo un guión puesto en imagen, cada día está hecho como una materia y filmé lo que tenía adelante. Es cierto que ningún teórico me tomó muy en serio cuando dije que el cine directo no existe, lo que pasa es que en realidad en Francia no existe. Si tú ves *Fiebre de sábado en la noche*, es una película que tanto la imagen como el diálogo tienen el mismo espesor. No digo que sea una gran película, lo que pasa es que la imagen tiene cierta libertad de movimientos y en el diálogo hay una serie de sonidos que entran y salen. Advierto que era doblada al argot francés, el argot tiene una capacidad de transparencia que posee la lengua francesa, se dice algo y tiene que ser eso.

Me di cuenta que cada vez que en Francia quise hacer cine en sonido directo fue una catástrofe. Son pequeñas vacilaciones en torno a un discurso que de todas maneras permanece muy preciso. No encuentras ninguna diferencia entre una película francesa hecha en sonido directo y otra hecha en doblaje; en cambio, si se hace en Chile, es abismal la diferencia, por una razón muy simple: un chileno comienza a pensar lo que va a decir después de haber hecho unos doscientos ruidos. Tú le preguntas algo y empieza a hacer ruidos, a hablar que le llaman y entonces trata de ligar las cosas. Los norteamericanos también lo hacen, pues van construyendo el discurso en la medida que va avanzando. En cuanto al francés, no quiero hacer muchas diferencias, porque ya empiezan a existir muchos idiomas dentro de uno solo, como son los idiomas españoles.

El francés tiene tendencia a volverse transparente más rápido que el castellano. En castellano tú puedes fotografiar el idioma, tiene una especie de humareda, son palabras que saltan en todas direcciones conformando una especie de masa. En castellano coloquial un diálogo es una escultura, tú lo puedes fotografiar como lo haces con la imagen, eso te da reglas de narración distintas. Si en francés fuera posible, yo no sería capaz de hacerlo, porque no puedo escuchar esos cuartos de tono y en cuanto no soy capaz, no tengo otra salida que la retórica, que es la que hemos aprendido desde chicos y con la cual nos podemos conectar con los países que nos han invadido culturalmente, para bien o para mal, pero es un hecho y nosotros hemos aceptado esa invasión. Esta retórica me ha servido para hacer cine en Francia. En *La vocación suspendida* tomé imágenes de *El cardenal* de

Preminger, recuerdos de la Iglesia de mi infancia, de la militancia política y películas de Cayatte, con todo eso se construye algo.

Todo eso es retórico, no sé si estoy exagerando, pero al menos en Chile ser católico es un acto retórico. Ser militante es casi ser católico, en la época en que yo era militante, se trataba sólo de cambiar de Iglesia, estoy hablando estrictamente de la militancia en el campo cultural. No estoy hablando de combatientes por la liberación de la América Latina, ni tampoco de alguien que quiere un mínimo de independencia económica, de libertad, por lo que hemos luchado todos nosotros.

La manera como impostamos la voz cuando nos ponemos de izquierda, no es muy distinta de cuando nos ponemos católicos. Adoptamos esquemas religiosos y eso entra en contacto con los esquemas culturales de los cuales estamos invadidos, como los estereotipos cinematográficos. Esta es una película hecha sobre estereotipos; tuve la suerte de encontrarme con una novela que trabajaba los estereotipos en cuanto a tales, que los destruía y jugaba en torno a ellos. Es lo que hace Pierre Klossowski en *La vocación suspendida*. De repente la posibilidad de hacer una película sobre la Iglesia significa hacer una película sobre la América Latina, una especie de *status* cultural. Como el juicio a un grupo de intelectuales soviéticos durante el proceso de Moscú, fueron acusados de «Internacionalismo», de «Espaldas a las masas», «Ironía frente al proceso», «Escepticismo político». Pura instancia retórica.

Estoy orgulloso de ser afrancesado, digamos partidario de Pepe Botella y en contra de nuestro Bien Amado Fernando. Es uno de los grandes problemas de la polémica anarquista-marxista. Simplemente cuando vino el Segundo Congreso de 1848, Engels escribió algunas cosas para este congreso, habló de la identidad nacional, de la liberación de los pueblos eslavos. Todo esto promovido por los anarquistas a favor de las ideas más retrógradas; los marxistas en cambio estaban a favor de las ideas progresistas, es decir, a favor del Imperio Austro-Húngaro. Eso adaptado a España: Pepe Botella, enviado de Napoleón, que viene con la consigna ¡Rompe las Cadenas!, se ve enfrentado con todo el pueblo español que grita ¡Vivan las Cadenas! En ese momento, quizás yo hubiera tenido la ingenuidad de gritar ¡Abajo las Cadenas! Quiero decir que tengo una tendencia a dejarme fascinar por las ideas modernas. Cegarme al hecho de que probablemente en nombre de ideas cavernarias, hay una dinámica política positiva a la larga. El leninismo, en el fondo, se hizo en nombre de las ideas cavernarias... todavía no soy anti-leninista, ahora voy a pasar las vacaciones a España, a la vuelta quizás he cambiado...

—Vos decías hace rato que la lengua latinoamericana te parecía más filmable que la francesa, explícanos un poco...

—El discurso se va construyendo mientras se hace, y es bastante evidente la manera como estamos hablando nosotros, uno va en una dirección, cambia bruscamente y todo eso queda fotografiado en una especie de gran instantánea que es dada por estos quiebres lógicos que se producen mientras uno habla. Son

muy evidentes una vez grabados, a pesar de que uno cuando los practica, no los siente. Un francés tiene un ejercicio lógico mucho más exhaustivo desde niño, es una persona que ya sabe lo que va a decir desde el momento que empieza a hablar. Esto hace que la lengua se vuelva más transparente, puesto que la influencia del acento es menor, los malentendidos que se crean durante el diálogo son menores. Es un diálogo menos polifónico. Un monólogo hecho por cualquiera de nosotros es polifónico, son muchas voces las que se van juntando. Tú estás hablando lo que estás pensando, también de lo que te estás acordando, además hay un chiste que se te ocurre en el momento pero que no lo alcanzas a decir, pues siempre llegas un poco atrasado. Todo eso se va mezclando, es más accidental, por lo tanto fotografiable. Cuando doy entrevistas en francés es un diálogo de retórica a retórica; a los amigos franceses que tengo les cuesta distinguir entre su retórica y su vida cotidiana, está menos separada. Nosotros, que no tenemos una cultura que nos limite tanto, tenemos mucho más personas que viven en cada persona, nos ponemos incultos y después vivimos nuestra vida, hay más voces que juegan en este contrapunteo.

—*Es extraño que vos concibáis el cine como un lenguaje filmable, ¿aparece como una comparación entre el lenguaje oral y el filmable?*

—¿Han visto una película que ocurre en los campos de concentración, *He sido, soy y seré*? En esa película el protagonista es el jefe de un campo de concentración. Desde el punto de vista de un portavoz de gobierno, nos dice una serie de aberraciones. Sin embargo, él cree en su trabajo y no en la ideología del gobierno. El está entusiasmado con sus presos, dice que allí hay verdaderos artistas. El tipo no se ha dado cuenta que se ha convertido en un individuo que pierde todo valor como portavoz. Es manipulado por el director y se revela como una persona sin discurso.

Yo he hecho una película sobre un barrio en París, en directo con gente de la calle y he observado que esta gente, cuando ellos saben, hablan como portavoces de sí mismos, hablan de sí mismos como un presidente de la república le hablaría a su país, porque en su vida personal hay un desarrollo coherente.

En todo el espectro del comportamiento del ser humano en una sociedad como la que vivimos, se intercalan tres formas de simulaciones, tres piezas de teatro: en una de ellas, nosotros nos tomamos por nosotros mismos, tú eres tal persona, yo soy tal persona y hablamos en tanto lo que somos (este comportamiento está de alguna manera decodificado y analizado por el psicoanálisis). Hay otro nivel de simulacro en el cual nosotros, formando parte de esta sociedad, cumplimos una función social y como tales representamos otra pieza de teatro muy distinta, en la cual nos comportamos todos como pequeños-burgueses progresistas. El tercer simulacro aún no está decodificado y analizado por el marxismo; es el comportamiento nuestro como *masa*, el cual es detectado de alguna manera por las estadísticas, o las encuestas, en sondeos, en el cual uno se comporta de una manera

aún no definida, donde tenemos un comportamiento polivalente que debe tener su lógica aún no definida. Se me hizo muy evidente cuando hice la película; me dije, voy a hacer un diario de filmación, sobre un cineasta, que soy yo, que filmo una película sobre las elecciones en mi propio barrio. Es una película donde hay una voz en *off* que se limita a decir: tal toma irá adelante de tal otra, esta toma va a ser cortada aquí, ésta allá, pero se va estableciendo un grupo de lo filmado.

Efectivamente en ese barrio tú constatas detalles interesantes, pongo el ejemplo del vendedor de diarios quien dice que no conoce a nadie que haya cambiado de periódico en los últimos veinte años, o sea que es un barrio conservador pero que vota mitad de izquierda y mitad de derecha, luego es un barrio moderado y como tal se conserva hace un siglo. Esto nos indica que es un barrio conservador porque dentro de su moderación la izquierda no ha modificado su opinión desde hace un siglo, es un barrio de mayoría de viejos donde la movilidad ideológica es mínima. Incluso el ritmo de votación es siempre el mismo, cien personas por hora; su comportamiento estadístico, el social y el personal es completamente distinto y sin embargo se imbrican.

Para mí la voz en *off* es un sonido como cualquier otro, es una convención que me intriga mucho, en la película sobre las elecciones hay un juego de voces en *off*. La película está hecha a la manera de un diario de filmación. Hay una voz que dice: «Primer día de rodaje, hoy haremos tres entrevistas, un *travelling* en la calle que pondremos en tal parte y un plano general de la ciudad». El segundo día tendrá otro *travelling*, toma interior, etc. El narrador dice: «Esta película tendrá la forma de un diario de vida», aquí rompe la versión de un diario y propone la idea de una película futura que tendría la forma de un diario de vida. Tercer día: Hay una nueva voz que señala que habrá otro comentario que pretenderá que las anteriores son señalizaciones técnicas respecto a otra película que tendrá la forma de un diario de vida. En un momento hay una triple superposición, pues surge alguien que dice: «mediante tres superposiciones de voces se tratará de hacer entender que la manipulación posible es hecha por la voz en *off*». En seguida hay una nueva voz que cubre la anterior y afirma que este juego de superposiciones de voces debería incluso llevar a desconfiar al espectador, si de verdad se trata de una manipulación. La utilización de la voz en *off* al menos sirve para crear la incertidumbre.

Al mismo tiempo el diario de filmación se confunde en un diario de montaje, que dice que se podría incluir otros documentales, dado que lo específico de este documental es la dispersión, esta dispersión se trataría de hacer sentir agregando otro documental que aparentemente nada tendría que ver con éste. La película comienza con las elecciones en mi barrio parisino y termina en la Edad de Piedra con los negros de Nueva Guinea.

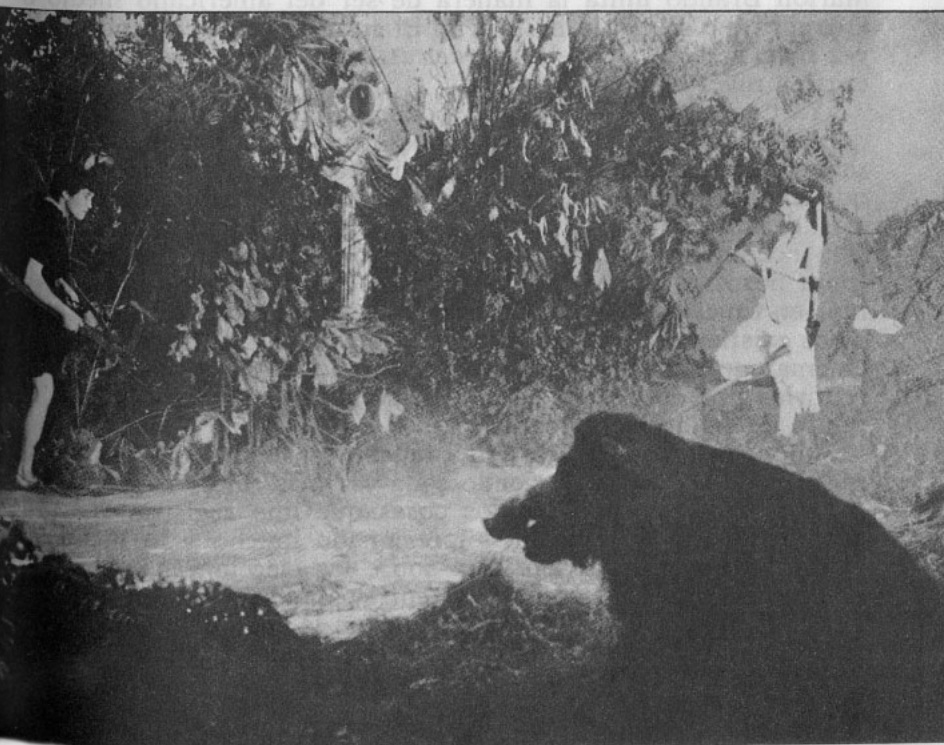
Todo el mundo le tiene confianza a la voz en *off*. Las dos alternativas que se le ocurren a quien trabaja la voz en *off* son: o es la Voz de Dios que nos dice lo que debemos pensar, o es la voz de alguien como nosotros que puede equivocarse también y

al cual le tenemos confianza y en él delegamos nuestra manera de pensar. En los dos casos hay una delegación, tú puedes entregarle el poder a un super-hombre o alguien que se equivoca como tú y se lo entregas precisamente por esto.

—Diálogo de exiliados *ha sido la película tuya más violentamente atacada...*

—Esa película es realmente un mal entendido, pues fue hecha con la mejor buena fe para ayudar a los exiliados; me quedé muy sorprendido cuando los teólogos demostraron que no correspondía, siendo que para ellos era una excelente oportunidad de encontrar todos los errores posibles. Yo estaba convencido de que era una película militante, un llamado a la unidad, una especie de previsión de todos los errores que podrían cometerse y que tendríamos que evitar. En la película no se traspapela el dinero del MIR, lo que está claro ahí es que el dinero para una causa puede desaparecer sin necesidad de ser robado, si te han gastado cinco mil francos en teléfono y te llega una plata que pertenece a la gente que te los ha gastado; tú dices, yo tengo derecho a recuperar esa suma. De tal manera que la plata circular por el solo hecho de ser utilizada correctamente puede desaparecer. Después supe que Brecht había tenido los mismos problemas; me dije, con Brecht estoy salvado pues es intocable, después supe que era muy tocable. Utilizando los principios de él, se podían llegar a crear situaciones muy conflictivas; hablo de su pieza de teatro donde se ajusticia a un militante, que no ha traicionado sino que simplemente es una especie de cuerpo extraño

«La hipótesis del cuadro robado»



del grupo. La película fue hecha cinco meses después del golpe de una manera prospectiva, diciendo: esto es lo que podría pasar, hasta ese momento nada de eso había ocurrido. No era por el gusto de ser profeta, era justamente por hacer una película militante, de acción política.

—¿Es que tú, como hombre de cine, estás satisfecho con lo que has podido mostrar, el cine como vía te ha dado una respuesta a inquietudes más profundas?

—Es difícil decirlo, pues uno se habitúa a poner la cámara de una cierta manera y eso se va volviendo directamente una retórica en el sentido que uno sabe que está produciendo cierto efecto, hay determinados *tics* que uno va agarrando... sucede es que en este momento yo me siento muy lejano de todos los teóricos del cine directo, todas las grandes esperanzas que significaron en un momento. Cuando se inventó el registro directo con *regie* cotidiana, tú podías irte con la cámara, meterte en un lugar y registrar su cotidianidad. Luego se descubrió que esta cotidianidad era un estereotipo tan fuerte como el de Valentino; fue un choque para toda la gente que hizo cine directo. Un golpe que todavía dura porque no hace mucho tiempo que la gente empieza a darse cuenta de eso. Sólo después que la televisión y el cine industrial comenzaron a hacerlo, nos dimos cuenta que entramos demasiado rápido en el directo, que nos fijamos menos en las modulaciones y en las variaciones. En directo sabemos de antemano lo que va a suceder, esto quiere decir que el todo se va a organizar en estereotipo, más grave aún que la gente ya se ha visto en televisión, sabe lo que eso da, sabe representarse y se conforma a eso. Se ha cerrado el circuito, ya no sabemos si Marlon Brando imita la manera de ser del americano medio o el americano medio lo imita a él. El circuito se va cerrando cada vez más, se creó a nivel de *vedettes*, pero después se empieza a crear a nivel de pequeños *tics*.

Ya que estamos en Francia podemos citar a Valéry. El decía que uno de los grandes *shocks* que ha sufrido la humanidad es el saberse descubierta... el globo terráqueo estaba cerrado, por ahí quedaban algunas islas pero ya todo está descubierto: no hay más, desaparece la noción de *Terra incognita*. En el cine también esta noción desapareció, para nosotros tal vez en los años 60, ¡para nosotros!, pues también somos europeos puesto que vivimos en función de ellos. Cuando los europeos supieron que nosotros existíamos, que existían los africanos, los asiáticos y otros, cinematográficamente, se produjo la redondez; hay pequeños territorios por descubrir, pero ya redondeamos la tierra desde el punto de vista cinematográfico.

Ahora estamos en una etapa mucho más compleja, en que el registro de las cosas va siendo cada vez más fino y este registro influye, cada vez más, en las cosas que uno registra. Hay un acontecimiento que me ha impresionado mucho y lo incluí en el último documental que hice sobre las elecciones. Se ve a la norteamericana Margaret Mead entrevistando a un indio de la Nueva Guinea que vive perfectamente en la edad de piedra. Mientras fuma un *Lucky Strike* le dice a ella: «bueno, como Ud. sabe,

nosotros pertenecemos al pasado y Ud. pertenece al futuro, porque nosotros somos la edad de piedra». El hecho de que esta persona lo diga frente a una cámara me parece un caso del efecto de los medios de comunicación sobre esta persona en las estrictas reglas de juego, esta persona no debería saber que ella pertenece a la edad de piedra, pues en dicha edad no existía la televisión. Ahora hay todo un sistema de relaciones muy relativo, entre lo que se filma, el que es filmado y el efecto que él sabe que va a provocar.

Una acentuación de la simulación de sí mismo que esa persona hace.

—¿Los pintores y los cineastas tendrían la misma inquietud?, ¿podemos decir que el pintor fue una especie de génesis del cine?

—Somos todos especuladores, gente que maneja el espejo, somos sus servidores; claro que ahora los pintores se han dedicado mucho al tacto visual. Estoy viendo a Da Vinci para mi próxima película, quien hace todo un elogio del espejo y de todo reflejo. Para filmar *La hipótesis del cuadro robado*, trabajé en un castillo donde había muchos cuadros; estuve buscando la perspectiva en un cuarto que me gustaba y donde había un gran cuadro. Le dije al camarógrafo «búsqieme el ángulo de ese cuarto incluyendo el cuadro», pero resultó que éste no se podía filmar porque observando el cuadro nos dimos cuenta que la parte superior estaba hecha con un lente 25, la del medio en un 60, y en seguida había una partecita en un 16 y todo el centro hecho en 5,6; dentro del cuadro había distintas nublaciones, hechas con todos los lentes posibles, pero de manera arbitraria en distintas zonas del mismo.