

ENFOQUE

REVISTA DE CINE Nº 7 DICIEMBRE 1986 \$ 250 (IVA INCL.)

A black and white photograph of a man and a woman. The man is on the left, looking slightly to the right. The woman is on the right, looking directly at the camera. They are both dressed in dark, formal attire. The background is dark and indistinct, with some light spots that could be other people or lights in a crowd.

El cine de Cimino
Herzog - Fellini
Momentos con Ruiz
Video - Críticas

El chiste y el mito

Entrevista a Raúl Ruiz de Víctor Briceño,
Alberto Fuguet, Germán Liñero y René Naranjo.

— A lo mejor podríamos comenzar tratando de establecer una cronología en su filmografía...

— Pero yo nunca he tenido una vida cronológica. Además la cronología es una cosa y la filmografía es otra.

— ¿Cuál es la diferencia?

— Con la cronología se supone que las cosas empiezan por el principio y terminan por el final. Pero una historia, por simple que sea, puede tener muchos finales en el medio y el final-final puede no existir. Todos los admiradores de Marlon Brando sabían que él no se podía morir al final de una película porque seguía en otra.

No es muy original lo que voy a decir, pero cuando uno veía a Paul Newman haciendo de Premio Nobel y lo veía salir de cuadro, uno podía imaginarse que iba a jugar billar en *The hustler*. Todas esas películas son, de alguna manera, simultáneas y tienen vasos comunicantes.

— Esa es una de las características de su cine...

— Sí, ese es un aspecto, pero mientras hacía *La ciudad de los piratas* rodé otra película, *Punto de fuga*, totalmente opuesta. Era en blanco y negro, sin ningún efecto especial. Eran los mismos actores en el mismo balneario. Dos personajes divagaban, jugaban al póker durante una semana en la que no pasaba nada realmente importante. Uno ganaba una vez, después ganaba el otro y finalmente se separaban. Es un filme muy impresionista y en realidad es lo opuesto a *La ciudad*...

Y mientras estaba haciendo *Los destinos de Manuel*, hice otra que se llama *Angola o los hijos del destierro*, que la usé para hacer tests de luz para *La isla del tesoro*. Allí quería probar el procedimiento de la luz única, que

fue muy utilizado por la Nueva Ola, pero que luego se fue degradando y banalizando. Bueno, para esos tests hicimos este largometraje, rodado en dos días y medio con 250 tomas. Mi récord. Hay muchos testigos.

El rodaje de "Punto de fuga" también fue muy breve. Sólo tomó cuatro días.

— Esa velocidad para filmar es ya casi un mito...

— Es que los mitos sin una base de realidad no funcionan. Yo tengo una teoría particular acerca del mito. Creo que todos los mitos en un co-

"Los únicos que creen en los mitos chilotes son los no chilotes".

mienzo fueron chistes. Alguien hizo un chiste: "Dios es uno solo", por ejemplo. Todos se rieron, pero después de un siglo la gente comenzó a decir: "A lo mejor es cierto". Pero primero fue un chiste. El escritor Cesare Pavese cree sentir en el campo, de repente, entre esos personajes banales que hacen el trabajo cotidiano, viejos mitos que renacen, que aparecen y desaparecen. *Punto de fuga* está hecha en torno a ese tema. Un lugar donde no pasa absolutamente nada en el campo y de pronto uno debiera sentir que hay un elemento mítico que está detrás, algo que tiene

que ver con el hecho de representar una historia ya escrita, que tiene raíces profundas y que está ligada con la naturaleza y con el cosmos.

El mito es realmente importante. Es una cosa que concierne a cada uno. En la medida en que uno se siente ligado solemnemente con el paisaje, con la gente que pasa, con el momento que se vive, esta especie de resonancia que se produce en instantes inesperados toca a cualquier persona. A veces sirve para destruir una sociedad, otras veces la desarrolla. Sin embargo, es algo que no se puede negar. Después de todo tengo parientes chilotes y yo mismo soy medio chilote. Cuando niño estaba obligado a escuchar largas historias en las que, justamente, el mito comienza como chiste. Nadie cree. Los únicos que creen en los mitos chilotes son los no chilotes.

— El cine moderno pasa mucho por recurrir a personajes de raíz mítica. Godard, por ejemplo, siempre alude a mitos del cine o de la cultura pop...

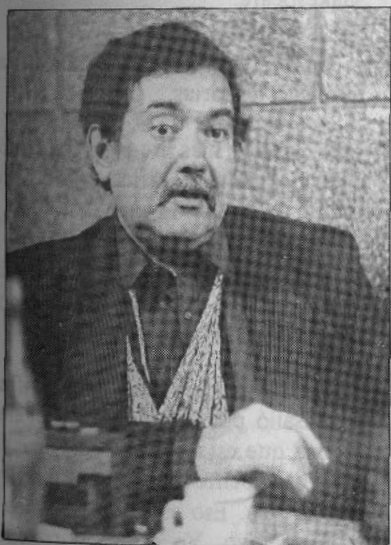
— Sí, hay mucho de eso, salvo que yo busco menos en el cine que en la literatura o en subproductos que no son industriales sino artesanales.

— Otro mito es su capacidad de improvisación...

— En *Los destinos de Manuel*, por ejemplo, me enfrenté a un caso extremo, porque nunca sabía de antemano con qué elementos iba a contar para el rodaje. Y cuando uno tiene elementos muy pobres, la única forma para que todo funcione es transformarlo directamente en fábula. En la fábula cabe todo. El pescado chico que arrastra un buque grande. Yo había pedido un pescado grande y me trajeron uno chico, ¿qué le voy a hacer?



Las tres coronas del marinero: la narración como ejercicio infinito.



Germán Liñero

Ruiz: El chiste como poesía.

— Cuando planifica un rodaje, ¿siempre contempla la posibilidad de hacer cambios de última hora?

— Siempre.

— Asume entonces que al momento de rodar ocurren cosas imprevistas que deben quedar en la película..

— Sí. De hecho nunca se puede saber qué tiempo va a haber en el momento de rodar y otras cosas así.

— Eso tiene que ver con el chiste de



Germán Liñero

Raúl Ruiz con Alberto Fuguet y René Naranjo.

donde parte el mito...

— Pero en lugar de hacer un chiste banal, tratas de hacer un chiste poético. El segundo episodio de *Los destinos...* era en principio una historia entre dos niños, uno rico y otro pobres decir, al borde del mal gusto. Pero el papá del niño rico no quiso que tomara parte en la película. Entonces reemplacé al niño rico por un maquinista de la película y la historia se cambió por la de un niño que se transforma en adulto, que es otra cosa. Ahí hay un caso concreto

que ocurrió el día mismo de la filmación.

La capacidad de contarse historias, que no está en todos los pueblos, puede ser usada así en el cine. Hay países como Francia, por ejemplo, que no tienen esa capacidad y donde es muy difícil improvisar a ese nivel.

El latinoamericano está habituado a contar anécdotas, historias. No hablemos de los africanos o de los árabes, que no hacen nada más que eso. Es una forma de hacer cine que puede ser muy rica.

— ¿Cuál es su método de dirección?

— Depende de la película. Por ejemplo, en *Berenice* marqué en forma muy precisa la manera de actuar. Meterse con *Berenice* en Francia es meterse con un objeto sagrado. Ha habido mil versiones y hay dos vertientes principales de interpretación, sobre si el conflicto principal es político o sentimental. Y meterse con la manera de decir *Berenice* es mucho peor, porque los alejandrinos se dicen de una manera y no de otra. Yo distinguí tres maneras de decir los versos. *Berenice* habla de un modo impresionista, como si se hubiera olvidado, como sonámbula, dejando silencios entre verso y verso. Con ello, los ritmos del alejandrino se vuelven blandos y el verso se cae a pedazos. También traté que la mayoría de los personajes políticos hablaran realmente como políticos franceses actuales. Por último, el emperador Tito habla como se entiende que tradicionalmente deben decirse los alejandrinos, es decir, dejando las pausas entre verso y verso. Jamás en el centro. Ahí hay un ejemplo de marcación muy concreto.

Ahora, si me preguntas la razón de por qué quiero eso, es más difícil de explicar. Yo quería que los políticos hablaran como políticos actuales porque el francés es un idioma muy estable desde el siglo XVII. Muchas fórmulas se siguen utilizando hoy en la televisión. Se podía lograr así un efecto de actualidad. Pero hay otras películas en que el desorden es completo, en que entrego papelitos a cada actor y después cada uno va orquestando de a poco, como Ray Barreto (se refiere al músico salsero). Para ligar dos secuencias se inventa una nueva. En *La ciudad de los piratas*, escribía los diálogos cada dos o tres días. Es la primera vez que escribo directamente en francés. Los parlamentos están escritos a la manera de fin de siglo. Incluso inventé algunas palabras que no existen en francés.

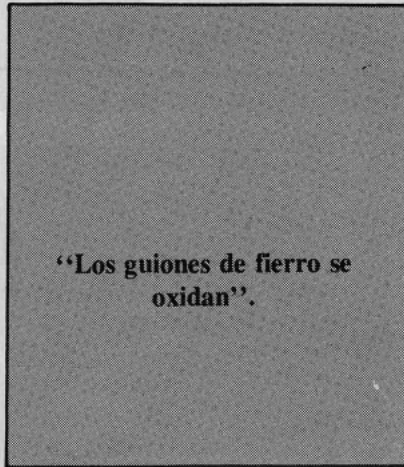
Pero *La vocación suspendida*, que la escribí en castellano para ser traducido al francés, es una adaptación de una novela de Klossowski y todos los tics los tomé de Henri de Montherland, un escritor francés católico ultraconservador. Está hecha como si

fuera una telenovela para la televisión francesa llena de tics de películas militantes. La acción transcurre dentro de la Iglesia Católica. Allí todo está marcado. Todos hablan con el tono neutro de las películas de Bresson. En *La ciudad de los piratas*, por el contrario, se juega más. Hay muchos tonos, es más "flamboyant". *La vocación suspendida* es todo "recto-tono". Está leída como se lee un informe policial.

— ¿Era muy cinéfilo cuando vivía en Chile?

— Es muy fácil ser cinéfilo acá, con cinco películas al año.

— Lo preguntaba porque hay algo de *Citizen Kane* en *Los destinos de Manuel* y de Jean Cocteau en *La ciudad de los piratas*...



— Lo de Welles no se me había ocurrido nunca...

— Y la reiteración de las imágenes...

— Pero es una reiteración literal de las imágenes, es decir, pasa lo mismo y pasa todo al revés. Y hay un detalle, ninguna imagen se reitera. Todas las veces que se repite se trata de imágenes distintas. Está hecho expresamente en distintos días. La luz es distinta. El hecho es el mismo, pero el encuadre no es nunca igual. Si se trata de citar a alguien, yo hubiera pensado en Robbe-Grillet.

— ¿Y Jean Cocteau?

— En *La ciudad de los piratas* hay una cita a *La bella y la bestia* en la escena del paseo en el jardín. Yo co-

nocí el cine de Cocteau en Chile, pero me gustó en Francia porque es inexportable. Es muy siútico, muy perfumado para salir afuera, pero dentro de Francia adquiere un sentido. Uno descubre que se trata realmente de una persona seria. Hay en él mucha invención cinematográfica. No obstante, *La ciudad*... tenía como referente principal a Murnau. Alguno efectos especiales, la manera de tratar el paisaje...

— ¿Hay una intención especial de recuperar ciertas formas de hacer cine y a la vez trasgredirlas?

— Puede ser un defecto que se transforma en virtud. Es un defecto muy chileno eso de decir: "Voy a hacer esto" y después "no, mejor que no". Pero dejar a medio camino también puede ser una forma de hacer cosas. Hay muchos artistas que han hecho eso. Lope de Vega dejó muchas obras a medio camino y tienen tanta riqueza como cualquier obra acabada de Shakespeare.

— En sus filmes predominan las referencias literarias...

— Sí, las hay más literarias que pictóricas o cinematográficas. Los libros aluden a cosas de la vida...

— El plano final de *La ciudad de los piratas* es muy pictórico. Parece sacado de un cuadro de Magritte.

— Yo estaba buscando una toma final y esa salió por casualidad. Es el electricista que estaba poniendo unas luces y de repente se produjo un reflejo en una tela. Eso es lo que se llama el azar objetivo. Yo estaba durmiendo siesta en la playa y de pronto miré y dije "eso". Y ya habían como tres personas que habían dicho lo mismo.

— Su manera de filmar busca captar esa posibilidad de azar...

— Sí, por supuesto. Lo que pasa es que los guiones de fierro se oxidan.

— ¿No le gusta dar explicaciones intelectuales sobre su trabajo?

— Es que no vale la pena, porque no son ciertas. Sólo valen como chiste.