

## Diálogo Abierto: Una Conversación Múltiple con Raúl Ruiz.

Por Jorge Garrido

*“Es en esos mundos privados que harán su aparición unos films que el deber de misterio y la práctica de la clandestinidad volverán inclasificables, proteiformes, inagotables, en suma, porque estarán dotados de una polisemia infinita; duros de derribar, además, porque, como aquellas lombrices de tierra que, a falta de alimentos, se rejuvenecen, vuelven al huevo y renacen, esos films sabrán hacerse pequeños sin desaparecer. Con un poco de suerte, todos podremos ser testigos del renacimiento de ese cine, igual a sí mismo, y, por esa razón, más intratable que nunca”.*

Raúl Ruiz, “Poética del Cine”, pág. 138.

**Nos encontramos en la calle con Ruiz. El viene llegando en un taxi. Se baja y sube una a una las escaleras que lo anteponen ante mí. Viene con su traje ambo en tono oscuro, las manos entrelazadas en la espalda. Su cuerpo encorvado mirando su subir, como para no caer en momentos melodramáticos. Lo saludo y estrecha mi mano con gentiliza y buen humor. Lo que viene es el momento de nuestra conversación, una tarde, en un bar, en un lugar de Santiago, así, sin mayores preámbulos...**



**En primer lugar, me gustaría hablar sobre un proyecto del cual usted ha hablado durante el último tiempo y se refiere al texto “Umbral”, de Juan Emar. ¿Qué imágenes se le vienen a la memoria o se le aparecen al hablar sobre dicha temática? Me gustaría citar, por ejemplo, la siguiente frase: “Cuestión de enfocar y buscar el ángulo, porque en todos nosotros está, como en nuestras cinerarias, están todas las intensidades de la luz”.**

Demasiadas cosas. En primer lugar, enfocar, buscar un ángulo, es una manera muy fácil de decir las cosas y muy difícil de hacer. De alguna manera si lo trasponemos sin buscar el ángulo es... En un momento dado, un filósofo inglés, quiso hacer una lista de las falacias, filosofía del siglo XX, dice: “la certidumbre es errónea”, entre esas falacias está la de la localización perfecta. Qué quiere decir la localización perfecta: para ver cualquier cosa hay un punto que es mejor que otro. No es evidente, todos los puntos son buenos y la localización se da entre los puntos, parecía querer decir él.

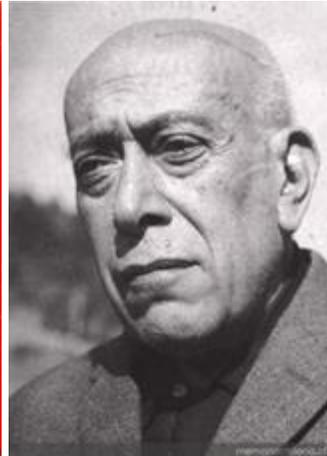
En todo caso, es un tema que siendo Cineasta trabajo siempre.



Juan Emar.



Portada "Umbral".



Juan Emar.

¿Y con respecto a este mismo libro, usted decía que quería filmar "Umbral" de Juan Emar?

Bueno, es lo que quiero, una flor que aparece y

desaparece, se ilumina del plano, los hechos, los objetos casi todos son un poco los personajes olvidados de cualquier obra de cine. La presencia humana es invasora, los objetos hechos por el hombre...

Una de las soluciones que yo había encontrado, en algunos casos, es iluminarlos de adentro, literalmente. Inspirado un poco por el famoso vaso de leche que inventó Hitchcock. Un film que trata de, no digo el nombre porque en cada país tiene un nombre distinto, es un film que trata de un hombre que va a Brasil para atrapar a un criminal nazi y, en un momento dado, alguien baja la escalera con un vaso de leche y le había puesto una luz dentro.

Eso lo seguí desarrollando y lo sigo desarrollando. Por ejemplo, aquí el negro, este cuaderno, le produce un negro ligeramente transparente, en eso lo eliminamos, de manera que cuando estamos hablando se elimina. Uno no se va a dar cuenta que está eliminando.

Respecto al análisis, sí, tengo proyectos a futuro. Tengo proyectos para hacer algunas cosas que me dieron ganas de hacer, un aspecto, su lado Rabelais, "Rabelésiano". Ahí tiene que ver con una operación chilena, que no tiene nombre en Chile, que los franceses llaman "Déconnage", "Déconnais". Es decir, empezar a jugar con situaciones, palabras y desarrollar sin, a veces durante noches enteras, además, tiene eso. Por ejemplo, empieza y llegan unos personajes a un bar y empiezan a pedir cocteles, después de un tiempo empiezan a inventar cocteles y aparecen cientos de mujeres.

Hay una diferencia entre Emar y Proust. Proust tiene ciertas cosas que le hacen acordarse, Emar tiene ciertas situaciones que le hacen olvidar.

En un momento dado él se olvida que está escribiendo una novela y tiene que preguntarle a los personajes de la novela quién es él y los personajes le dicen usted es el que nos está escribiendo a nosotros. Hay situaciones en que entra él por una foto en que todo se invierte. Son estímulos.

**Recuerdo aquella imagen de "Las Tres Coronas del Marinero", cuando el personaje camina por un pasillo y se invierte el piso.**

Sí, bueno, eso es Juan Emar.

**¿Y por ejemplo, en relación a la temática del documental, usted cómo lo planifica, cómo lo trabaja?**

Yo hago documentales y siempre son documentales con una gran dosis de ficción. Por eso traje a Jérôme Prieur para que



Escena "Las Tres Coronas del Marinero", 1982.



Escena "Las Tres Coronas del Marinero", 1982.

conversáramos sobre lo trascendental y la definición. Sobre todo él. El documental no sólo tiene un deber de decir la verdad sino también una vocación poética.

Lo traje sobretodo (a Prieur), porque él hace documentales que duran doce horas, sin ninguna intervención, en que no hay comentarios, está como en las antípodas de cualquier documental que se hiciera en Chile. El trabaja en el origen del Cristianismo, por ejemplo.

Esta mañana hablamos, en el Diego Portales, sobre esta particularidad de un cierto tipo de documental. Trate de hacer un catálogo de documentales posibles, buenos o malos pero que tengan óptica, que tengan cierta óptica y estuvimos navegando en torno a eso. Pero el documental que hace él es un documental extremadamente peligroso, que es impensable, por ejemplo, para la televisión chilena.

**¿Usted ve algo de televisión chilena? ¿Qué le parece?**

Sí, mala. O sea, no mala sino abyecta. Sin considerar que están sometidos a reglas del mercado impuestas desde afuera, estoy seguro que la mayoría si pudiera haría otra cosa, pero están sometidos por las reglas impuestas por el mercado.

La rebelión de las masas empieza en el momento en el que en la mitad de una batalla un soldado quiere ser un general y se le da la posibilidad y se produce una especie de caos, cada cual quiere hacer su batalla. Primero es el caos, después de eso todo se pone al servicio de (dicen los políticos: "la liberación por abajo"), y el abajo yo creo que no existe, la liberación por un abajo hipotético.

Si no existe espectador tonto, existe el espectador que se hace el tonto. Yo no creo en la existencia de los tontos, no creo en la existencia del pecador negro. Hollywood lo definía como un hombre que viene después de ocho o diez horas de trabajo, trabaja en una fábrica en Detroit, llega a su casa, él es negro, su madre es drogadicta, su padre está en prisión y él quiere que lo entretengan. Le respondí: si yo tuviera una madre drogadicta, un padre en prisión y todos los hermanos por ahí dando vueltas yo les diría ustedes... (hace una mueca de asombro o perplejidad).



Raúl Ruiz hacia 1980.



Raúl Ruiz hacia 1973.

**Y en cuanto a los pactos con el Diablo, todo pacto implica un quiebre. Como usted mismo lo exponía con la historia del bandido que tenía que llenar un tonel con lágrimas y al final todo el mundo lo ayudaba y el bandido se salvaba. ¿Qué pasa en relación al pecador justificado?**

El pecador justificado el bien lo convierte en malo, es una paradoja. No sabe que es pecador y eso lo justifica...Él no sabe que hizo un pacto con el Diablo y eso lo justifica...El pecado es la justificación final...Es el hecho y es el hecho real.

Un criminal de guerra, en Bosnia, le entregan 40 mujeres y le dicen: haz lo que quiera con ellas, las degüella, primero las

viola y luego las degüella. Porque "hacer lo que quiera" quiere hacer eso. El pecador justificado si le dicen: "véalo usted sabrá" y escoge matar a toda su familia. Hay un desdoblamiento de la maldad. Porque si le dan la posibilidad de hacer lo que quiera, porque tiene que hacer el mal, el bien ni hablar. El pecado es la simplificación final.

Porque Chile no mató mucha gente. Chile, Pinochet. Chile no mató mucha gente, sin embargo, hay más de 300.000 mil torturados. Si el placer de ellos es provocar dolor es un placer extraño. Chile se suponía que no tenía eso, de dónde apareció, de dónde salió esa gente, hombres y mujeres que sentían placer de torturar a alguien y, sin embargo, había una especie de control, no habían muchos muertos.

### **¿Y en relación a Chile?**

En Chile hay muchas descripciones de pactos con el Diablo. Lo curioso de este personaje es que no se da cuenta que hizo un pacto con el Diablo y eso lo tiene justificado. En cuanto a la chilenedad, todos en más de una ocasión hemos pensado este tema, es lo que tiene de universal.

### **¿Cómo ve usted el tema del guión?**

La otra vez conversaba con un amigo árabe y me decía que el problema del guión es que es demasiado islámico, tiene que decir a cada rato está escrito.

Las reglas de cualquier deporte están escritas, tienen un guión, pero no se sabe quién las hizo. El guión puede describir o vaticinar.

En una revista francesa de los años 20, 30, de vocación surrealista, cuyo director era Georges Bataille, en esa revista se planteaba, subyacentemente, sin decirlo claramente, que todo es documento. La "Divina Comedia" es un documento.

Ministerio es el estado. Misterio es el arte. Las obras de arte son inexplicables.

### **¿Cuál es su visión con respecto al documental en Chile?**

Documental chileno es casi una redundancia, acá haga lo que se haga siempre es documental,

toda película.

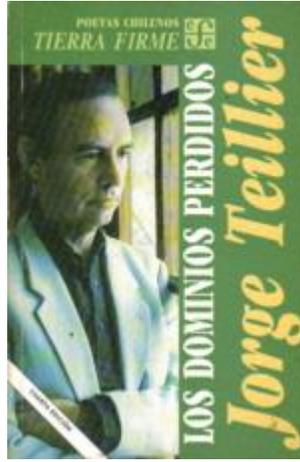
Lo primero que interpelamos es a la gente, la manera de hablar, el hablar chileno, cierto comportamiento. El estereotipo es débil, para hacer ficción se necesita que el estereotipo sea fuerte. Las reglas del comportamiento. El comportamiento chileno es débil.

### ¿Y cómo definiría Documental?

El problema del documental, según lo definía Jérôme Prieur, es que tiende a ser un documental militante, o sea, tiende a poner al



Raúl Ruiz.



Portada "Los Dominios Perdidos".



Escena de "La Vocación Suspendida".

espectador del lado bueno de las cosas, el espectador tiene que poder pasar del lado bueno al lado malo, no significa que tenemos esto por este lado y esto otro por el otro, no es hacer parlamentarismo. Significa darle espacio, darle el tiempo de integrarse a los objetos del documental. Eso lo hace muy bien Weissman.

### ¿Podríamos hablar un poco de Polisemia Visual?

Polisemia es una, como "Los Dominios Perdidos", visión perdida. Es evidente que si tú pones a una persona, te voy a dar un ejemplo clásico, un fabricante o diseñador de zapatos, le muestras cualquier película, necesariamente va a ver los zapatos de la película y va a transformar la perspectiva de todas las cosas que pasan en la película. Si hay alguien que se interesa exclusivamente en problemas a la piel, una película moderna se va a interesar en cómo cambia el color de la piel del personaje, eso lo podemos llamar un caso de doble lectura.

### ¿Ahí tenemos la temática de las múltiples lecturas?

Muchas lecturas existen siempre, hay una lectura positiva diría yo y otra negativa.

Uno puede ver la película y ver muchas películas que están en esa película, esa es la positiva y la negativa es que uno parta por su lado y olvide la película.

Hay una regla que inventó Ortega y Gasset, que también puede llamarse la regla del 10 por ciento, en toda obra de arte siempre el espectador, el crítico de arte, el estudioso, entiende 10 por ciento más de lo que quiso decir el autor. Una buena parte entiende el 10 por ciento menos, esa es la lectura óptima, pero hay gente que entiende el 200 por ciento más, entiende demasiado o entiende el 20 por ciento y ahí la obra de arte no comunica.

La comunicación, recordemos, es un aspecto de la obra de arte, las obras de arte son como mi

familia: pobres pero longevas.

Pero la obra de arte tiende a quedarse porque siempre hay alguien que la va a releer, después de un tiempo la va a ver, hay un efecto de relectura que se ha ido acentuando con los años, que se ha ido intensificando con la industrialización del arte. Cada cierto tiempo uno vuelve hacia atrás, revisa críticas, retrospectivas, se reedita, se reorganiza, en ese sentido, una obra de arte en el tiempo son muchas obras de arte.

### **¿Cómo trabaja el aspecto musical en su obra cinematográfica?**

Cuando escribo el guión, si es que escribo el guión, muchas veces no lo escribo, pongo una música, que puede tener que ver directa o indirectamente. En general, música sinfónica porque es larga y me permite cuando escribo, irme, inconscientemente, acordándome, poniéndome en sintonía con la música, en el sentido de que la música me induce un ritmo de los diálogos y las cosas que están pasando, ese es un aspecto, esa música no va a ser usada en la película.

La película después es un tejido de música, que son una segunda lectura de lo que estamos viendo, un comentario, una segunda crítica, que es una contradicción, una crítica.

Evidentemente, mucho más complicado que eso si se piensa, además, que la película tiene, no siempre, pero a menudo, tiene una estructura musical: fuga, sinfonía. En general, tomadas de Bach.

### **¿Y tiene algún compositor favorito?**

Soy bastante melómano, así que favoritos no son menos de quinientos (risas). Para trabajar: Arriagada, porque somos chilenos, porque es un virtuoso que puede imitar estilos y conservar su propio estilo.

