

Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Escuela de Periodismo



Raúl Ruiz,

o el cine
como un
laberinto
de
espejos



Memoria para optar al Título de Periodista

Profesor guía : Cristián Sánchez.
Yenny Cáceres.
Verónica Marinao.

INDICE

CAPITULO I

-“Lo Chileno no se Pierde ni con una Romería a Lourdes”.....	1
-Las Series Monstruosas en Pies y Cabezas.....	7

CAPITULO II

-La Realidad es una Puesta en Escena.....	16
-El Cine como Poesía.....	40
METACINE Y JUEGO DE ESPEJOS.....	52
BIBLIOGRAFIA.....	55

Fotos Portada

- 1.- Raúl Ruiz (Internet)
- 2.- “La Hipótesis del Cuadro Robado” (Internet)

“LO CHILENO NO SE PIERDE NI CON UNA ROMERÍA A LOURDES”

No hay “pecado” más grande para un público que rápidamente se ha hecho amigo del sonido digital, de las butacas reclinables, más el vilipendiado *pop corn*, (en ningún caso confundir con cabritas, por favor) que pagar una entrada para ver las *voladuras* de un señor. *Voladuras* que nadie entiende, por supuesto.

Incluso en círculos supuestamente más intelectuales (dentro de lo que se puede, recordemos que estamos en Chile) y de asiduos visitantes de las denominadas salas de cine arte, tales ataques de “densidad”, como se les llama, también suelen provocar irritación, a menos que estén respaldados por una buena crítica.

Dentro de estos parámetros, Raúl Ruiz, “el guatón Ruiz”, es un gran “pecador”. Perdonando, felizmente, sus “pecados”, por fin en su país se le entregó recientemente un reconocimiento a su labor creativa: el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales.

Pese a la predecible polémica desatada por su supuesto desapego del territorio nacional, en especial por alguna gente del teatro (olvidando por completo que Ruiz también incursionó en el mundo de las tablas antes de dedicarse al cine), el “guatón” es y seguirá siendo chileno.

Es que hablar de Raúl Ruiz es hablar también de Chile, del modo de ser de los chilenos, porque, citando palabras del poeta Waldo Rojas, “lo chileno no se pierde ni con una romería a Lourdes”.

Y aunque en Chile son contados con los dedos de la mano los que han visto un par

de películas de Ruiz, exceptuando “Palomita Blanca”, el “guatón” tiene también en este país ese temido rótulo de “incomprensible”.

¡Qué alguien explique las películas de Ruiz, por favor!, claman algunos. Advertimos que aquella dantesca tarea no es el objetivo de esta memoria. Citando la inmortal frase del diario “El Hoción” de Condorito, nuestro trabajo pretende ser “pobre, pero honrado”.

Tal declaración de principios obedece a que las películas de Ruiz no pueden ser entendidas con los códigos y conceptos a los que la mayoría de las películas norteamericanas nos tienen habituados.

Así como la recreación perfecta de dinosaurios en el cine ya no sorprende, los espectadores también están adiestrados para ver y “leer” las películas de acuerdo a la narrativa usada por el sistema hollywoodense netamente comercial.

Para intentar adentrarse en los relatos laberínticos, paralelos y circulares de las películas de Ruiz es necesario desprenderse de la manera de mirar que proporciona el cine-hamburguesa de la actualidad y comprender que el lenguaje visual propuesto por este creador no ofrece respuestas unívocas. Si un personaje cambia de sexo, como sucede en “El techo de la ballena”, no importa tanto el por qué de esa transformación, sino el cómo dicho suceso forma parte de una mutación mayor en el desarrollo de la película.

El quehacer de Ruiz se funda en una reflexión sobre los códigos narrativos del cine. Lo filmado revela un modo de filmar, y una crítica a lo que actualmente -según este cineasta- se considera como el único sistema válido para estructurar un relato filmico: la teoría del conflicto central.

TEORIA DEL CONFLICTO CENTRAL

Al igual como la teoría de la tragedia de la antigüedad establecía estrictamente ciertas reglas básicas respecto a la unidad de tiempo y de espacio, el conflicto central supone la existencia de una serie de normas que resultan indispensables para lo que se entiende como una correcta narración.

La teoría del conflicto central requiere, cual receta, de un modelo a seguir. Cuando los dinosaurios de Parque Jurásico se portan mal y se comen al primer abogado desagradable que se cruza por su camino, allí, en ese instante, hay un conflicto a resolver, y sin el cual, no habría historia, ni película, ni millones.

Si la “Poética” de Aristóteles ha sido el pilar a partir del cual se ha desarrollado la teoría del conflicto central, Ruiz elaboró su propia “Poética del cine”. Nada de extraño para un cineasta que posee una prolífica creatividad que, según cuenta la leyenda, le permitió escribir una ópera a los 10 años, crear más de 100 obras de teatro antes de los 20 y realizar hasta ahora cerca de un centenar de filmes. Más aún, sus ambiciones actuales apuntan a filmar más películas que todos los otros cineastas chilenos juntos...

La primera de las tres partes de esta suerte de tratado cinematográfico fue publicada en 1995, en Francia. Su nombre, “Misceláneas”, alude según Ruiz a un género usado en España durante el siglo XVI, consistente en discursos teóricos narrativos, que tal como las películas de Ruiz, no siguen un camino recto, sino que se internan por intrincadas referencias teóricas, o bien dan paso a fascinantes historias. Como buen enciclopedista, en las citas hay de todo y para todos. Sabios chinos, Arnold Schwarzenegger, el curanto y hasta el

entrañable juego del “ca-chi-pum”.

En “Misceláneas” el cineasta resume de la siguiente forma el primer enunciado de esta teoría narrativa: “alguien quiere una cosa y otro no quiere que la obtenga. Desde entonces, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de este conflicto central”.¹

Tal como el principio teatral de los tres actos, la narración debe constar de una presentación, desarrollo y desenlace de este conflicto. Cualquier elemento que se aparte de este nudo, está condenado a ser tildado de antojadizo, o como le sucede a Ruiz, de incomprensible.

Refiriéndose a esta unidad, Waldo Rojas señala que “todo lo que se cuenta en la película conduce necesariamente a un desarrollo central que adquiere una primacía que resulta primordial para la comprensión de la historia. El movimiento de las estrellas, el paso de un perro, el transitar de la gente en la calle, todo está ligado. Hay una especie de vinculación que es postulada al mismo tiempo y que conduce a un final que ilumina todo”².

Esta rigurosidad y respeto de los tres actos supone entonces una linealidad en el relato que no da espacio alguno para las narraciones paralelas o circulares. Es el reino de la lógica causal. Tal como en la tradición científica newtoniana los fenómenos son los resultados, necesariamente, de ciertas causas, se supone que los personajes de este sistema narrativo sólo actúan por la motivación de alcanzar determinadas metas.

Similar papel desempeña en este esquema la personalidad del protagonista o antagonista de turno, tal como lo entendió el realismo psicológico de Henrik Ibsen.

¹ “Poétique du Cinéma”, Raúl Ruiz. Pág 11.

El guionista y crítico de cine, José Román -el "culpable" de que Ruiz se interesara en el cine- explica así la tendencia caricaturesca de las películas que siguen esta tradición, de definir a los buenos y a los malos como dos extremos absolutamente opuestos y sin posibilidad alguna de modificar dichos patrones.

"El personaje atraviesa por toda esta lucha por llegar a lograr su objetivo y a su vez esa motivación obedece a las características psicológicas del personaje. Si es iracundo, será siempre iracundo y nunca traicionará esa condición. El débil será siempre débil y será siempre afín a esa cualidad",³ añade Román.

Estos planteamientos sicologistas suponen que lo narrado en la pantalla debe ser un espejo de los comportamientos interpersonales y de la anhelada realidad objetiva.

"He escuchado a un comentarista político alabar la guerra del Golfo por su carácter realista, es decir, verosímil, y criticar la guerra en la ex Yugoslavia porque ésta no lo era, ya que primaba la irracionalidad"⁴, comenta Ruiz. Sobre estas nociones de lo real y lo verosímil se sustenta entonces este sistema narrativo.

Es lo que se conoce como la evidenta narrativa, la retórica persuasiva para la construcción de ficciones que implica -según indica Ruiz- "la supremacía de lo plausible (de lo verosímil) por sobre una realidad poco creíble por ser incoherente".

Habiéndose desarrollado al amparo del teatro y de la novela decimonónica, la teoría del conflicto central se alza actualmente, a juicio de Ruiz, como "el" modo de contar historias en el celuloide. Es el sistema usado mayoritariamente en Hollywood, cuya

² Entrevista a Waldo Rojas realizada para esta memoria.

³ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

⁴ "Poétique du Cinéma", Raúl Ruiz. Pág 21.

hegemonía es incuestionable hoy en día.

En el cine como industria, que para sobrevivir necesita desesperadamente venderse, y no de cualquier forma, sino que masivamente, este sistema narrativo propone un modelo rentable y fácil de clonar.

José Román cree que es eficaz en términos de público, porque es el sistema “que la gente entiende mejor, porque permite desarrollar los procesos de identificación, es acrítico. Uno ante esos esquemas se identifica con el personaje absolutamente, no tiene la posibilidad de ser crítico ante lo que hace y eso al público le interesa, le gusta”⁵.

Hasta lo entretenido tiene un rígido modelo bajo estos conceptos. Una película de dinosaurios podrá ser muy mala, pero jamás aburrida (Se supone). En el universo ruiziano, en cambio, lo entretenido está presente, pero bajo otras definiciones. Tiene rostro de fina ironía, de juego de citas, de un baile de máscaras en que el espectador es un invitado más.

⁵ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

LAS SERIES MONSTRUOSAS EN PIES Y CABEZAS

Hay un hecho que podría citarse como un hito en la vida cinematográfica de Raúl Ruiz: cuando éste leyó el libro “Cómo escribir un guión” de John H. Lawson.

Y es que desde que Ruiz era un niño había sentido una especial admiración por los filmes de serie B, de realizadores como Ford Beebe, Reginald Le Borg, Hugo Fregonese, Joseph H. Lewis, Budd Boeticher y William Beaudine, por nombrar algunos. Ellos eran los responsables de series tan singulares como “Dimensión Desconocida”, “Bonanza” y “Los Incorruptibles”, entre otras, que a Ruiz le encantaban porque “no tenían ni pies ni cabezas” y al mismo tiempo porque eran “monstruosas por ser abundantes en pies y cabezas”⁶.

De acuerdo a la teoría del conflicto central que Lawson, y los teóricos hollywoodenses propiciaban, estos relatos favoritos de Ruiz estaban mal contruidos. Eso lo sorprendió y desde entonces inició un debate que todavía sigue en pie y cuya postura se hace patente al ver cualquiera de sus cerca de cien películas.

Los filmes de series B no trataban sobre alguien que quería conseguir algo y otros que se lo impedían, sino que eran más bien cuentos laberínticos y enigmáticos, y hasta el día de hoy muchos de ellos siguen siendo misteriosos. Estos cuentos “mal contruidos” sin duda influyeron a Ruiz: “Yo creo que de ahí deriva el placer de narrar, era fascinante la importancia que le asignaban al relato, al acontecimiento que se iba produciendo uno de detrás de otro sin parar, con una gran tensión, y mucho del cine B era muy lacónico y si ustedes ven en el cable estas películas son un modelo de narración comparados con las latas

⁶ “Poétique du Cinéma”, Raúl Ruiz. Pág 9.

que hay ahora, yo creo que eso lo influyó a Raúl en toda esa etapa de cinéfilo ingenuo . El no sabía que le iba a servir después”⁷, dice José Román.

Ahora bien, Ruiz critica la teoría del conflicto central, pero en ningún caso propone eliminar este tipo de estructura. Lo que lo irrita es que esta teoría se haya convertido en “la” forma de hacer cine, olvidando que en otras culturas existen otras formas de narrar tanto o más válidas que ésta. Y más antiguas.

Por ejemplo, está la estructura narrativa del Quijote, la antigua narrativa hispánica, la forma de relatar de los chinos y de las culturas orientales en general. En todas éstas se privilegia la forma de narrar algo, más que la historia misma. En Ruiz “hay una búsqueda de todo el sentido que se le había dado a la narrativa anteriormente en relación con el hablante, quién es el hablante, quién es el que conduce la historia, entonces Raúl construye verdaderos laberintos jugando con ver quién está hablando y desconcertando al espectador”⁸, dice Román.

Lo que se quiere señalar con esto, es que desde hace siglos existen otras formas de narración, pero que con la teoría del conflicto central han quedado automáticamente relegadas.

“Decir que una historia no puede existir sino en razón de un conflicto central, nos obliga a eliminar todas aquellas que no incluyen una confrontación, dejando de lado acontecimientos que pueden provocarnos indiferencia o vaga curiosidad -tales como un paisaje, una tormenta lejana o un almuerzo entre amigos- a menos que tales escenas sean el

⁷ Entrevista a José Román realizada para esta memoria

⁸ Idem.

marco de los combates entre buenos y malos”⁹, explica Ruiz, un ávido lector de G.K. Chesterton y Stevenson, a quienes admira principalmente por su habilidad para contar historias.

Otra de las críticas que constantemente Ruiz hace a la teoría del conflicto central es la supuesta verosimilitud que tienen sus películas, haciendo creer que ese modelo es el de la vida misma, cuando en realidad, dice Ruiz, no hay nada más poco verosímil que un film hollywoodense.

“Raúl siempre ha estado en contra de ese principio (de la teoría del conflicto central), porque se tiende a confundir ese modelo con el de la vida misma. La vida no es así, la vida real, la vida concreta, no se organiza a través de una lógica previa, está llena de incertidumbres, está llena de tanteos, no se conoce lo que va a pasar en cada una de las historias que uno vive todos los días, cada persona es una posibilidad”¹⁰, dice Waldo Rojas.

Para Ruiz es imposible trazar una línea entre lo real y lo imaginario, puesto que, como veremos en el segundo capítulo, el mundo no es más que una imagen de mundo. Entonces no puede un film hollywoodense ser verosímil si verdaderamente el mundo real no lo es. Es una contradicción. En la vida real las cosas no calzan perfectamente.

“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

⁹ “Poétique du Cinéma”, Raúl Ruiz. Pág 11.

¹⁰ Entrevista a Waldo Rojas realizada para esta memoria.

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 de un film americano. El quería un mecanismo profundo en las motivaciones últimas de cada personaje. Por ejemplo, en “El territorio” (1981), ¿cómo puede ser que se siga a tal personaje siendo tan antipático ?, pero ¿quién ha dicho que él sea 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”¹¹.

Por otro lado hay una crítica que se le puede hacer -y que Ruiz ciertamente no dejaría escapar- a la teoría del conflicto central. Para construir una “buena” historia hay que seguir un modelo de narración. Si se sigue lógicamente esta aseveración se puede deducir que en el fondo todas las películas serán iguales. De hecho en Hollywood ya existen programas computacionales para los guionistas donde se les ofrece distintas alternativas para un personaje X en una situación determinada, sin dar paso al azar.

Ruiz recuerda que una obra de arte debe ser única e irrepetible y que por tanto el cine hollywoodense en general no puede, por definición, ser arte.

Además, de esta forma el narrador ya no es soberano, tiene que tomar en cuenta las reglas narrativas para decidir cuáles acontecimientos posibles experimentarán sus criaturas. Por ejemplo, el narrador no tiene licencia para matar a sus personajes en la mitad de la

¹¹ “Raúl Ruiz”. Filmoteca Nacional/Festival de cine Alcalá de Henares. Pág 83.

historia y luego dejar que éstos sigan supuestamente vivos, como ocurre en “La Barca de Oro” (1990).

“Se nos dice que nuestro rol consiste en llenar dos horas en la vida de miles de espectadores y en asegurar que ellos no se aburrirán. Pero ¿qué se puede entender por tedio?”¹² ,se pregunta Ruiz argumentando que no necesariamente el tedio es algo malo como propone la teoría del conflicto central.

Como ejemplo pone a un monje encerrado en su pieza al que de a poco lo invade el tedio “Alguien llega, pero el monje sabe que esta aparición es un artificio y la acepta como tal. Le proponen sacarlo de su celda, y el monje acepta. Es transportado a países lejanos donde le gustaría permanecer más tiempo, pero tiene que regresar a su casa. De regreso en su celda, el monje se asombra de descubrir que este viaje ha hecho que las cosas empeoren. Se aburre más, es un tedio de pesadez ontológica”¹³, argumenta el cineasta.

“Si propongo esta modesta defensa del tedio, es justamente porque los films que me interesan provocan a veces una suerte de tedio. Digamos que ellos poseen una alta calidad de tedio. Si ustedes han visto films de Snow, Ozu o Tarkovsky saben de qué hablo (...) En cambio la teoría del conflicto central producida por la ficción deportiva, de la ficción como deporte, propone embarcarnos en un viaje en el cual, prisioneros de la voluntad del protagonista, quedamos sumidos en las diferentes etapas del conflicto en que el héroe es a la vez guardián y cautivo. Finalmente quedamos relajados, rendidos a nosotros mismos, pero un poco más tristes que antes. No tenemos más que una sola idea en la cabeza: embarcarnos

¹² “Poétique du Cinéma”, Raúl Ruiz. Pág 12.

¹³ “Poétique du Cinéma”, Raúl Ruiz. Pág. 13

tan rápido como sea posible en otro viaje”¹⁴, agrega.

Ruiz cree que la teoría del conflicto central es una amalgama entre la teoría dramatúrgica clásica y Shopenhauer (por la idea de la voluntad). Según esto, los personajes están dotados de cierta voluntad para actuar y hacer elecciones.

“De todo esto nacen historias nutridas por instancias de la voluntad -querer hacer (la voluntad de obrar) y el querer algo (la voluntad apasionada)- que a menudo se confunden. Querer y amar forman parte de un solo tejido de acciones y decisiones, de confrontaciones y elecciones. La manera cómo ustedes amen no importa. Sólo importa cómo ustedes obtienen lo que quieren”. Pero para Ruiz esto es un falacia porque la vida no opera según este esquema, no hay un solo hilo conductor.

El cineasta también evoca la trilogía elección, decisión y confrontación que, según estos patrones, configuran un acto. Para él estos términos son bastantes cuestionables y tienen distintos significados dependiendo de la cultura en la que se esté inmerso. Sin embargo, la teoría del conflicto central no está preocupada de las interpretaciones y consecuencias que puede tener una elección o decisión en una cultura determinada. Se pretende un modelo standard.

“Los criterios de comportamiento de la mayor parte de los personajes en los films de hoy en día, provienen de una cultura particular. En esta cultura (de Estados Unidos) tomar una decisión no es solamente indispensable, es también pasar inmediateamente al acto (no así en China, o en Irak). Además, la consecuencia inmediata de la mayor parte de las decisiones en tal cultura se resume en una cierta forma de conflicto; no así en otras culturas. Otras

¹⁴ Idem. Págs. 13 y 14.

maneras de pensar rechazan la conexión de causalidad directa entre una decisión y el conflicto que de ella podría surgir, como también rechazan que la colisión síquica o verbal sea la única forma de conflicto”, explica el cineasta.

RUIZ Y CHILOE

El cine de Raúl Ruiz, como toda obra de arte, no puede entenderse desligado de su contexto social. Por eso, para entender su creación, no hay que olvidar que él es chileno. Y esto obviamente no es por un afán nacionalista y menos porque acá haya realizado algunas de sus películas (las menos).

Simplemente es un reconocimiento a cómo la cultura -cualquiera que esta sea- influye en una creación. Pese al autoexilio de Ruiz en Europa, todavía es posible distinguir el cómo recoge -con mucha ironía- elementos típicos chilenos.

Desde el ya clásico diálogo en “Palomita Blanca” (1973) entre los personajes María y Juan Carlos sobre quién se ríe de quién, tan chileno, hasta el hombre que en “El Techo de la Ballena” (1981) empieza a decir garabatos más que nada por el placer de decirlos. Román recuerda que Ruiz citaba “la manera oblicua que tiene el chileno de hablar, no habla directo, todo lo habla como de lado, como que está diciendo algo, pero no es exactamente eso lo que quiere decir y a veces dice lo contrario por ejemplo, a un flaco se le dice ‘pucha que estai gordo’ o ‘pucha que llegaste contento’ cuando alguien está enojado y eso le interesaba

mucho a Raúl y está en los ‘Tres Tristes Tigres’ (1968) por ejemplo”¹⁵.

Y si el haber estado inmerso en la cultura chilena ha sido fundamental, nacer en Puerto Montt (tan cerca de Chiloé y de toda su mitología) fue clave.

Si bien Ruiz vivió gran parte de su infancia en Puerto Montt y después en Valparaíso, su familia es chilota. De esas que cuando se juntan a comer hacen recuentos de anécdotas, historias macabras y crímenes sin resolver, porque sienten un placer por narrar historias y mientras más enigmáticas sean (tipo barcos fantasmas) mejor.

Román dice que todo esto es una gran fuente de imaginación para Ruiz y que, en parte, de ahí podría venir por ejemplo la obsesión de este cineasta por la muerte.

EL CINE INENTENDIBLE

Cuando Raúl Ruiz fue entrevistado en la TV de Boston por el crítico David Sterrit, éste le preguntó si tenía una particular audiencia en mente cuando hacía sus films. “Pienso que soy completamente amigable. Tengo un montón de amigos, y esos amigos son de distintos países y diferentes culturas y niveles económicos. Mi idea es poner a todos mis amigos juntos”, dijo él, y agregó que asume que todos sus amigos son duplicados por gente de similares gustos y temperamentos, “por lo tanto quizás el modelo de mi audiencia son estos amigos”¹⁶.

¹⁵ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

¹⁶ Revista “Film Comment”. Febrero 1997. Pág 16.

Ruiz hace un cine que nada tiene que ver con la teoría del conflicto central y muchas veces desconcierta al espectador. “Cuando alguien se sale de esa estructura (del conflicto central) corre el riesgo de aburrir al espectador o, lo que es peor, de desconcertarlo y cuando se desconcierta se enoja, se le produce un rechazo frente la obra que es tan grave como si se aburriera. Yo veo que Raúl más que aburrimiento produce irritación, incluso yo conozco críticos que gustándoles mucho las primeras películas de Ruiz cuando han visto las últimas les ha dado rabia dicen ‘pero qué se cree con estos juegitos’, porque les cuesta entenderlo, les cuesta seguirlo, les exige esfuerzo. Imagínense que si un crítico reacciona así que queda para el público normal”, dice José Román¹⁷.

De ahí que no se pueda decir con propiedad que se “entiende” el cine de Ruiz como uno entiende “Duro de Matar” (por poner un ejemplo fiel de la teoría del conflicto central). Esto porque como veremos en el segundo capítulo de este trabajo, en el cine de Raúl Ruiz no encontramos una historia, sino varias.

Lo que Ruiz hace es una reflexión sobre el cine, sobre las formas de narrar historias, reflexión que sólo puede hacerse plenamente a través de imágenes en movimiento.

¹⁷ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

LA REALIDAD ES UNA PUESTA EN ESCENA

En "Las Tres Coronas del Marinero" (1982) una bailarina de mambo se desviste a petición del marino. Pero no sólo tira al suelo su falda, sostén y calzón: con la misma soltura también se saca los pezones y la vulva, como si éstos (postizos) formaran parte de su vestuario. Ahora sí está desnuda, aclara ella.

¿Quién podría identificarse con semejante escena?, y ¿cómo ésta ayuda al desarrollo del conflicto?. Esas serían las preguntas de rigor si se hiciera un análisis tradicional del film. Y justamente ahí estaría el error garrafal: creer que los cánones normales sirven para ver una película de Ruiz, y lo que es peor, analizarla.

La concepción cinematográfica de Ruiz está íntimamente ligada a su postura filosófica: a la creencia profunda y radical de que no existe otra realidad que no sea la de la representación. Hacia fines de la década del 60, Ruiz, el poeta Waldo Rojas, el pintor Sotelo, y el novelista Germán Marín, entre otros, eran "Los Chanchos", un grupo de amigos, amantes de la buena mesa, especialmente del chancho agridulce (de ahí el nombre) que se juntaban en los bares santiaguinos a compartir experiencias. Coincidían en sostener que la realidad gusta de ocultarse, es decir que en la representación siempre hay una oblicuidad, algo que no se dice. <Como, por ejemplo, cuando las parejas hablan de "darse un tiempo para pensar en su relación", porque en el fondo no quieren decirse que ya no se aman. Que la vida es una puesta en escena, en otras palabras.>

Entre vinos tintos y juegos intelectuales, Ruiz y sus amigos inventaron una expresión que refleja la idea de la realidad como un sistema de ocultamientos, como lo que no está ahí, palpable y a la mano: así nació el realismo púdico.

“La expresión Realismo Púdico la inventó Ruiz o más bien la profirió en un momento de conversación y de animada cháchara entre amigos donde suelen inventarse esas cosas de manera colectiva. Lo que significa no es fácil explicarlo, porque entraba en una postura intelectual que era la nuestra en ese entonces vinculada además a ciertas vinculaciones filosóficas, cierta percepción del espacio nacional y en particular, del capitalino. Era una postura en cierta manera crítica, incluso irreverente frente a lo que en ese entonces se consideraba como la cultura oficial. De lo que se trataba no era, como suponía la corriente realista a la cual se inscribían en esos momentos las ideologías de izquierda radical, tanto de retratar la realidad, sino de procurarle otro código que aquél que la había vuelto ya anodina, es decir, que las posturas de tipo realista socialista, que todavía funcionaban en ciertos niveles de concepción estética en el Chile de ese momento y que tenían un cierto prestigio izquierdista, no cumplían realmente el efecto que se proponían, esto es, crear una distancia crítica frente al estado de cosas vigente. Nuestro principio era que la realidad gusta de ocultarse, según frase famoso de un filósofo griego antiguo (Heráclito), es decir que en el ocultamiento más que en la mostración, residía la posibilidad de una acción ética sobre la realidad”¹⁸, explica Waldo Rojas.

Por lo mismo se deduce que ningún tipo de cine -ni siquiera el neorrealista- puede ser un reflejo de la realidad. Si la realidad es una representación, el cine no puede aspirar a ser más que la representación de esa realidad. Representación que siempre es oblicua, oculta algo.

Para este cineasta los seres humanos practican tres tipos de simulacros, es decir

¹⁸ Entrevista a Waldo Rojas realizada para esta memoria.

actúan en tres obras simultáneas: en la primera obra nos tomamos como nosotros mismos, yo soy tal persona y tú eres tal y hablamos en tanto lo que somos; en la otra, cumplimos una función social; y por último, tenemos un comportamiento como masa.

Por tanto, la realidad está lejos de ser simple y por más que un ojo (que además es tuerto, acota Luis Alarcón refiriéndose a la cámara) intente reflejarla, no podrá. Román recuerda que Ruiz criticaba el neorrealismo por su pretensión justamente de realismo, “se planteaba como una cámara enfrentada a la realidad y por una especie de milagro se revelaba a la cámara (de acuerdo a lo que dice André Bazin) y Raúl lo niega porque evidentemente él es un gran constructor de realidad, nunca toma la realidad tal cual es, incluso en películas más ‘realistas’ como “Palomita Blanca” él está construyendo realidad todo el tiempo”¹⁹.

Toda puesta en escena corre el riesgo de convertirse en un fracaso, de colapsar. Por ello Ruiz también habla de la crisis de la representación y así logra dar una explicación bastante original y libre de ideologías -traidora dirán algunos- acerca del fracaso del gobierno socialista de Salvador Allende.

“En aquel momento todos leían libros sobre la revolución soviética como ‘Diez días que conmovieron al mundo’, que se consideraba como un guión de lo que estaba ocurriendo en Chile. La gente lo consultaba para ver a qué estadio habíamos llegado y qué iba a ocurrir a continuación, también lo consultaban para ver qué papel les quedaba mejor. Me recordaba a ‘Juventud en Alemania’, de Ernst Toller, cuando describe cómo los comités de trabajadores en Berlín de los años veinte eran como un simulacro. Cuenta cómo los intelectuales que habían estado en la Unión Soviética decían: ‘No, no es así, en la URSS era

¹⁹ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

distinto'. Criticaban el movimiento de los trabajadores como si criticaran una función de teatro. En Chile ocurría lo mismo y no sólo entre los intelectuales. Hice un documental en los barrios de los trabajadores y lo que más sobresalía era este aspecto de la simulación: todos estaban interpretando un papel"²⁰

"Se sabía bien que no se estaba construyendo algo, sino montando una puesta en escena (...) La politización real se produjo con el movimiento de la Unidad Popular, que nadie se esperaba. En ese momento, todo se estereotipó y nos convertimos en comediantes. Forzosamente: ya que se nos aplaudía tanto, había que saludar"²¹

Es que es tal la importancia que para Ruiz tiene la representación que incluso para explicar cómo enfrentó su partida a Francia -dejando atrás las películas chilenas- habla como un verdadero actor: "emprendí la dura tarea de cambiar de disfraz", dice.

Según el propio Ruiz, en sus filmes "hay muchos temas, pero 'el' tema es la incertidumbre de la imagen y el juego entre la representación y lo que se esconde en la representación. Una persona dice una cosa queriendo decir otra. En ese sentido es muy chileno: decir una cosa por otra".²²

Tal concepción es diametralmente opuesta a la teoría del conflicto central puesto que esta última sustenta la idea de personajes, y por tanto de individuos. En cambio Ruiz, al creer en la realidad como representación en cierto modo anula la individualidad. "Yo creo que cada persona es un espejo y todos actúan conforme hay alguien delante y al mismo

²⁰ "Raúl Ruiz". Filmoteca Nacional/Festival de cine. Alcalá de Henares. Pág. 120

²¹ Idem. Pág. 93

²² "Plata, Películas y El Buen Marino. Una Conversación con Raúl Ruiz en París". Por Daniel Sandoval. En Revista "Pantalla". Pág. 61.

tiempo todos se reflejan unos con otros y eso genera una especie de incertidumbre en cada individuo, yo creo que eso es más evidente en Chile. En este país, para utilizar una expresión de Matta, todo el mundo habla castellano pasado por la juguera, no hay individualización posible, país sin individuos, la copia de la nación chilena, unos copian a otros, por eso le dicen 'la copia feliz del edén'. Y durante mucho tiempo creí que era un enorme defecto y ahora estoy empezando a creer que es una virtud (...). Todo defecto en la medida que es profundo y radical como en el caso de Chile, siguiendo a Blake, necesariamente es una virtud".²³

De ahí que el trabajo de Ruiz consista no tanto en mostrar, en develar, sino que también en ocultar de otro modo. Qué mejor ejemplo que la película "Hipótesis de un Cuadro Robado" (1978), un verdadero ensayo de la representación: Un coleccionista muestra seis cuadros que ha logrado reunir de siete y empieza a lanzar hipótesis para entender por qué robaron éste y no otro cuadro y por qué uno de ellos, en apariencia inocente, fue censurado por el gobierno francés. Obsesionado por la extraña iluminación de uno de los cuadros el coleccionista reconstruye con actores no sólo la escena que fue pintada sino también "lo que no se vio" (el llamado espacio en off). Pero basta. Por más que se intente hacer un resumen de cualquier película de Ruiz es inútil. En el fondo de lo que se trata es de una reflexión de la representación.

< Y aquí viene la paradoja. Ruiz no intenta reflejar la realidad, pero al hacer una reflexión sobre la representación se acerca más a la realidad que muchos otros directores de cine. ¿Perdón? ¡La vida no está llena de fantasmas, esas son patrañas!, dirán algunos, pero

²³ Revista de Libros de "El Mercurio". Entrevista de Pedro Pablo Guerrero, 1996.

un chileno bien chileno, como Ruiz, podría contestar -más en serio que en broma en todo caso- que un “verdadero chilote nunca sabe si está vivo o muerto”. Por otra parte, no es precisamente la historia la que se asemeja a la vida, es la forma cómo ésta se estructura, esos quiebres lógicos de la tragicomedia que todos representamos.

El cine de Ruiz “es más real que el cine tradicional hollywoodiano en que todo ha sido sometido a una especie de acomodamiento, conducente siempre por la misma lógica de la narración a una finalidad lineal, por acumulación. En cambio allí hay una tentativa global de captar la realidad interior, subjetiva y al mismo tiempo la realidad por así decirlo histórica-intrahistórica, que está hecha de vinculaciones inesperadas, de soluciones no previstas, de incertidumbre también”,²⁴ dice Waldo Rojas.

En Ruiz no existe la posibilidad del engaño, siempre está advirtiéndonos que lo que vemos es una representación de la realidad. No nos está contando una historia, está mostrando una forma de narrar algo que por cierto puede ser una mentira. Como dice el texto que abre su película “El ojo que miente” (1992): “Los ojos mienten. Uno os hace ver lo que adivináis y el otro miente aún más al haceros creer que os muestra la realidad”.

En efecto, el cine de Ruiz no nos muestra la realidad, pero al ser una representación o un simulacro adquiere realidad propia, o más bien vida propia en otra dimensión.

Aunque podemos distinguir ciertos elementos constantes (historias paralelas, predominancia de la imagen sobre el guión literario, por ejemplo) en su cine, sería correcto hablar de un **no modelo** narrativo de Ruiz. Sus filmes son una representación de la realidad -entendiendo a ésta como una permanente puesta en escena- y pese a que muchos de ellos

²⁴ Entrevista a Waldo Rojas realizada para esta memoria.

tienen conexión entre sí, no puede distinguirse una estructura uniforme.

Si bien podría haber un modelo de la idea de la representación de lo real, para que este modelo canónico fuera imposible es necesario primero que la idea de la representación sea concebida como un proceso cambiante, es decir, como un devenir. Y ésa, precisamente, es la curiosa constante de Ruiz: el cambio. Tal como decía Heráclito, la naturaleza ama ocultarse, por tanto es lógico pensar que está en permanente cambio y que nunca podrá congelarse como una fotografía.

Lo que sí puede distinguirse es la inevitable costumbre de empezar hablando sobre algo y perderse en el hilo de otras historias que en apariencia eran secundarias. O sea, el irse por las ramas. Y tal vez en el lenguaje esté una de las claves. No en vano desde hace algunos años, muchos institutos de idiomas ya no prometen “aprender inglés” sino “pensar en inglés”. Esto porque han entendido que el lenguaje no sólo es un medio de comunicación sino que de gran manera estructura la forma de pensar.

A propósito, un poema de Mario Benedetti dice: “tú problema es que no sabes distinguir entre el ser y el estar, para ti todo es *to be*”. Ruiz coincide con esta idea de que el lenguaje (idioma en este caso) nos limita y que estructura nuestra forma de pensar. Para él, la lengua francesa es muy distinta a la lengua latinoamericana y esta última le parece más filmable porque el discurso se va construyendo mientras se hace, cambiando bruscamente. Improvisando. En cambio, 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”.²⁵

Y claro, Ruiz vive hace años en Francia, y aunque su residencia en París diga lo contrario, francés no es. De chileno, sin duda, le queda ese irse por las ramas o el no saber con exactitud qué es lo que va decir sino hasta que lo está diciendo.

Lo mismo ocurre con el contexto cultural. Así como el cine de Antonioni o el de Fellini no puede entenderse desligado de su contexto cultural, la obra ruiziana no puede desconectarse del mundo chileno. Si este señor llamado Raúl Ruiz hubiera nacido en Estados Unidos, por poner un ejemplo cruel, esta memoria sería muy distinta y a lo mejor estaríamos hablando de la consolidación de la teoría del conflicto central. Pero no. Ruiz es chileno, habla y piensa en “chileno”, reflexiona sobre la manera oblicua que tenemos al hablar, y por último, critica la hegemonía del conflicto central porque ésta se ha impuesto como modelo en países totalmente disímiles olvidando la heterogeneidad cultural.

EL FANTASMA TEATRAL

Al cumplir 21 años, Raúl Ruiz había escrito más de 100 piezas teatrales y antes de empezar a hacer cine ya había montado algunas de sus obras. Incluso algunos de sus amigos sostienen (pero, claro, puede ser mentira, con Ruiz y sus seguidores nunca se sabe) que cultivaba el teatro del absurdo antes de que Eugenio Ionesco fuera conocido en Chile. Sin embargo, su paso por las tablas no se prolongó por mucho tiempo.

²⁵ “Raúl Ruiz”. Filmoteca Nacional/Festival de Cine. Alcalá de Henares. Pág. 37

“Yo creo que la circunstancia de vivir en Chile fue fundamental, porque él cuando empieza a hacer teatro se manifiesta como un innovador y enfrenta a un país que siempre ha estado lleno de envidias, de desconfianza, de mediocridad y nadie lo aprecia como hombre de teatro. De hecho se montaron muy pocas obras de él, muy pocas se llevaron a escena y él tenía una enorme producción porque es un hombre de una gran imaginación, sin embargo esas obras no tenían salida porque los grupos de teatro que había no se interesaban en ellas. Así es que como no tiene campo acá para poder desarrollar la actividad teatral yo creo que empieza a hacer cine, naturalmente hay otras motivaciones, seguramente. Él estaba descubriendo el cine recién como un lenguaje, de hecho toda la generación nuestra estaba descubriendo a través de la Nueva Ola francesa la posibilidad de hacer cine con bajo presupuesto. La posibilidad de hacer cine antes hubiera sido inalcanzable, pensando en cine comercial, pero la Nueva Ola nos abre los ojos. Godard, Truffaut hacen películas baratas con pocos elementos técnicos, con luz natural, con luz rebotada, en fin. Entonces yo creo que todo eso entusiasma a Raúl. Pero pienso que pesa mucho lo que indicaba anteriormente, un medio que es hostil a los creadores, a los innovadores y eso se lo hicieron sentir a Raúl”,²⁶ explica José Román.

Como sea, lo cierto es que aunque Ruiz optó por el cine nunca ha dejado de lado la teatralidad. Claro que no hay que confundir y pensar que lo que hace es un teatro filmado. No. Lo que hay en sus películas es un rescate de ciertos recursos teatrales que le sirven para provocar el distanciamiento al espectador. Distanciamiento indispensable para entender que lo que vemos en la pantalla gigante es una representación de la realidad.

²⁶ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

“Siempre en Raúl está la tentación de la teatralidad y lo usa como uno de sus procedimientos, de sus dispositivos, el crear formas que son marcadamente teatrales, como una manera de producir un efecto cinematográfico aunque sea paradójico. Por ejemplo, ‘La Hipótesis de un Cuadro Robado’ es una película construida sobre un estatismo teatral, pero deliberado, tan deliberado que es casi una provocación ese estatismo teatral, la composición, los movimientos de los actores, siempre está jugando con eso, también en ‘El Techo de la Ballena’ hay algo de eso en los diálogos, como siempre está jugando con distintos narradores, hay una voz en off y una persona que habla y de pronto la actriz es muy teatral. Y en ‘Berenice’ (1983) también, está hecha por Raúl realzando al máximo la manera en que los personajes actúan, nunca los actores se miran entre ellos y tampoco miran a la cámara, hay mucho un juego de sombras, siempre lo que se privilegia ahí es el espectáculo en el sentido teatral”,²⁷ dice Román.

Cuando se ve una obra de teatro, se tiene un poco más claro que uno va a presenciar una representación de la realidad (los actores -y no los personajes- después salen a saludar y a recibir los aplausos si la representación fue buena). Pero en el cine es mucho más fácil caer en la trampa de la identificación, en el engaño de “lo real”. Y la idea de Ruiz es que el espectador participe en el juego constructor de realidad, pero no que caiga en esta trampa de la identificación, porque de esa forma se convertiría en un receptor pasivo que se dejaría llevar por la historia. “El distanciamiento (que hace Ruiz) es decirle al espectador que lo que usted está viendo no es la realidad, es una representación de la realidad ¡atención! evitar la

²⁷ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

trampa de la identificación, de hecho es muy difícil identificarse en las películas de Ruiz”,²⁸ aclara Román.

Otro de los elementos que le sirven a Ruiz para provocar el distanciamiento es el uso de estereotipos en las actuaciones. Los “viejos verdes”(uno de ellos es Waldo Rojas) que en “Palomita Blanca” invitan a las niñas a hacer cuenta que están en la playa y desvestirse, el vecino marxista, el joven “ricachón”, y el hombre humilde que va a pagar “una platita” a la viuda de un amigo son estereotipos de los personajes típicos chilenos.

En un país donde se vivía (y se vive) en torno a las teleseries, como muestra este film, no es extraño que a Ruiz le interesen mucho los melodramas. Para él, “antes, las familias tenían 40 personas y ahora tienen 4 ó 5 y la telenovela reemplaza a los parientes secundarios”.

Pero más allá de ese curioso fenómeno, lo que le interesa de las telenovelas (y que es lo que trabajó en “La Teleserie Errante”, filmada en Chile en 1990) es el uso de los estereotipos tomados de las melodramas mexicanos.

UN ASUNTO DE AMISTAD

El requisito principal que debe cumplir todo actor que trabaje con Ruiz es ser su amigo. Y si no lo es -cuenta Waldo Rojas- lo primero que hace el cineasta es conversar con él (de preferencia en un bar) acerca de temas que no tienen relación con la película. De ese

²⁸ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

modo él conoce al actor y sabe de antemano lo que éste puede dar. El personaje se adapta al actor y no al revés.

“Establece una complicidad con ellos y eso permite que les de una libertad extrema y sabe exactamente que puede dar ese actor, creo que parte también de una rigurosa observación del actor y que construye el personaje en torno al actor muchas veces”,²⁹ dice José Román.

Y el propio Ruiz da una explicación de su particular forma de trabajo : “Dirijo a mis actores indicándole los desplazamientos, pero jamás les digo qué emoción espero que sientan. Para que un actor sea bueno no debe saber muy bien lo que va a hacer hasta que la cámara se ponga en movimiento. Cuando esté filmando debe buscar cosas que él no domine del todo. Si un actor no logra sorprenderse a sí mismo tampoco podrá sorprender al director y luego al público”,³⁰ dice.

Luis Alarcón, uno de los actores chilenos que más veces ha trabajado con Ruiz (y en general, el que más ha trabajado en cine), intenta derribar algunos mitos, como por ejemplo, que este cineasta sólomente improvisa.

Conocido masivamente por su trabajo en “Palomita Blanca”, desde el “Tango del Viudo” (1967), su colaboración con Ruiz fue incansable. “Tres Tristes Tigres”, “La Colonia Penal” (1971), “Nadie Dijo Nada” (1971) y “La Expropiación” (1972), son algunos de los principales trabajos realizados en forma conjunta.

²⁹ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

³⁰ “Cahiers du Cinéma”, Abril 1997.

“En cuanto a desplazamientos de los actores y de cámara, él hace una coreografía antes, sobre todo en aquellos tiempos (a fines de los 60) en que se filmaba con planos secuencia, tomas de 3 minutos. Eso se ensayaba mucho. Otra de las creencias sobre Ruiz, es que Raúl no ensaya, que improvisa. No es así. El hace una coreografía primero, por donde tiene uno que desplazarse, de allí la riqueza que tiene después la imagen. Uno dice ¿y cómo lo hizo? Compone muy bien el cuadro y eso se debe a un ensayo previo que es largo. También es cierto que él da algunos lineamientos, no del personaje sino que del tema que vamos a tratar. En algunas ocasiones se hace una improvisación acerca de lo que hay que decir, y cuando la improvisación está fluyendo y se ha dejado llevar, como dice él, por su propia inventiva y fantasía, entonces se filma”, explica Alarcón.³¹

Por lo mismo a Ruiz le gusta combinar los actores profesionales con los no profesionales, porque éstos conocen bien la realidad que están representando y no tienen posibilidad de alejarse de ella.

“Siempre ha aprovechado muy bien en sus películas a la gente que está ahí, en la locación. También la actuación de los no actores, siendo una cosa espontánea e improvisada, también se ensaya. Para que los no profesionales no se pusieran tensos, Raúl usaba a los actores profesionales, entonces el actor tenía la misión de ir a conversar con ellos, tomarse un cafecito, un trago, relajarlos y empezar a conversar del tema. ‘- Qué es lo que *tenis* que decir/ -Que en San José de Maipo es donde se cruzan las dos líneas que pasan por Chile’. Seguramente no entendían lo que estaban diciendo, pero tenían que decirlo como si estuvieran convencidos de que lo que decían era la verdad. En algunas ocasiones tampoco

³¹ Entrevista a Luis Alarcón realizada para esta memoria.

resulta eso. En 'Palomita Blanca' hay algunas partes en que los que no son actores no están bien. Y como Raúl dejó esa película tal como estaba hace 25 años se nota una cosa como forzada, que a Raúl no le importa, porque le interesa lo que aflora de ahí, no le importa que sea una actuación muy alambicada", dice Alarcón, explicando que lo que tiene que aflorar es la espontaneidad "y lo espontáneo puede ser esa cosa acartonada que tiene el parroquiano".³²

En "Las Tres Coronas del Marinero" hay algunas peleas entre los marinos (que llegan a ser cómicas) a las que sólo faltaría agregarles los típicos "punch, crush, uff, boom" que se utilizaban en la serie de televisión "Batman" para entender que se están haciendo daño. Es claro que ellos no están peleando de verdad, sino que están interpretando un papel. A simple vista podría decirse "¡qué mala la actuación!", pero a la larga se va entendiendo que es parte del juego. Un juego en el que Ruiz le exige al espectador abandonar su pasividad y participar en esta construcción de realidad, en esta representación que no permite identificarse.

Ruiz se refiere al actor-mecánica y dice que el trabajo del actor tiene que poner en evidencia una manera de actuar, una convención, un sistema codificado. Una vez establecida esa convención, es necesario distanciarse y jugar expresivamente con ella. >

"Nosotros trabajamos con Raúl durante mucho tiempo, cuando él estaba aquí, lo que un crítico llamó la desdramatización, o sea que el actor sea lo menos actuado posible. Eso es una contradicción evidentemente porque desde el momento en que a un actor le ponen enfrente una cámara, una luz o un micrófono, el actor empieza a hacer su papel. En este

³² Entrevista a Luis Alarcón realizada para esta memoria.

momento que ustedes me están interrogando, yo estoy adoptando algunas convenciones, no soy exactamente yo. Fuera de eso, por supuesto yo trato de ser lo más espontáneo, veraz y natural posible, pero me cuido. Una cosa que decía Raúl respecto a los actores es que los actores franceses hacen lo que uno les pide. Y uno les dice hagan esto, y lo hacen, y haz esto y lo hacen. Son fantásticos. El actor chileno también, pero además le agrega, le entrega algo más a lo que el director les dice. Y eso es muy rico porque se tiene esa cosa del asombro, producen asombro, no son predecibles, salvo algunos actores de televisión (...) Yo creo que Raúl pretende representar una realidad, que tiene que ver con él. Y lo que hace el actor es tratar de representar esa realidad, pero el actor también aporta en esa construcción de la realidad su punto de vista”,³³ aclara Alarcón.

JUEGOS

Mientras la virgen María, una prostituta que aparece en “Las Tres Coronas del Marinero” cuenta parte de su triste vida, hace un paréntesis en su narración para explicar que en la calle unos niños están diciendo los 365 nombres del aparato sexual masculino y los 127 femeninos (los números ciertamente no son aleatorios y guardan relación con el sol y la luna). Contrastando con la cara de seriedad de la joven, se siente de fondo el grito “cara de jaiba” (clara alusión a la vagina), entre otros adjetivos un poco más “fuertecitos”.

³³ Entrevista a Luis Alarcón realizada para esta memoria.

Y es que no hay película de Ruiz donde no esté presente el juego, lo lúdico y por cierto, el humor. Incluso al final de este mismo film, cuando el marinero es golpeado violentamente, en vez de defenderse le hace una especie de broma a su agresor diciéndole : “si los idiotas volaran, el cielo no se vería” (expresión tan chilena por lo demás). Y el desconcierto es total, en un segundo salta de lo trágico a lo cómico.

“Yo nunca he visto alguien más irónico que Raúl y él se atreve a ser irónico dentro de las películas, está su ironía en ‘La Hipótesis del Cuadro Robado’, en ‘El Techo de la Ballena’, Raúl hace películas divertidas, nadie sabe eso, entonces uno en el montaje se ríe mucho y después, como tiene un gran aura de señor intelectual, en las proyecciones nadie se ríe y están todos serios (...) A mí me gusta más Raúl divertido y eso no se dice. Alguien puede ser intelectual y divertido. Además Raúl filma más chistes de los que pone en las películas. No hay nada mejor que trabajar con él”,³⁴ cuenta el montajista Rodolfo Wedelles.

Es que Ruiz, el señor imparable al que la prestigiosa revista “Cahiers du cinéma” dedicó un número especial en 1983, el hombre que omite los cócteles y los festivales porque sólo de esa forma se explica que haya hecho alrededor de 100 películas, sigue siendo en términos chilenos y a mucha honra un “cabro” chico. “No tengo hijos porque con un niño en la familia basta, o sea yo”, dice.

Y es verdad, su niñez, sus ganas de jugar eternamente no lo abandonan. Cada uno de sus films puede entenderse como un nuevo juego, en el que por cierto, es Ruiz el que pone las reglas.

Pero no sólo sus filmes son un juego, las relaciones de amistad de las que

³⁴ Entrevista a Rodolfo Wedelles realizada para esta memoria.

hablábamos anteriormente tienen como pilar principal lo lúdico. Antes de partir a Francia, además de formar parte de “Los Chanchos”, integraba una cómica cofradía de “caballeros antiguos” a la que sólo se podía entrar si se cumplía con dos importantes requisitos: no saber nadar ni manejar autos. Además de Waldo Rojas, Luis Alarcón, Rodrigo Maturana y Germán Marín habían otros integrantes y algunos ni siquiera estaban enterados que formaban parte de este grupo.

La idea central de estos “caballeros” era contar historias, sin importar si eran ciertas o inventadas en el momento. El placer residía en contarlas.

A Ruiz, como a todo niño, no sólo le encantan las historias de fantasmas, él las cree y las necesita para crear. Basta ver “Las Tres Coronas del Marinero”, para darse cuenta que, a pesar de haber sido realizada en Europa, es una película que tiene una estrecha relación con las historias míticas de Chiloé. Además es clara la metáfora del exilio, ese hombre que al dejar su país forma inconscientemente una nueva familia con gente totalmente extraña (una madre, un padre y un hijo). Son temas en cierto modo biográficos y recurrentes en Ruiz.

“Hay un tema que aparece recurrentemente en sus películas que es el exilio, pero no es el exilio solamente político que él sufrió sino que es el hombre como un exiliado, lo errático, el individuo que está un poco a la deriva, que no tiene lugar. Yo veo eso en ‘Las Tres Coronas del Marinero’, en ‘Tres Vidas y una Sola Muerte’ (1995), en ‘Los Destinos de Manuel’ (1985). Hay personajes que divagan, ése es un tema, el otro tema muy fuerte es el de la identidad, personajes que se desdoblan o que se repiten de uno en otro, por ejemplo, en ‘Las Tres Coronas del Marinero’ el protagonista termina desplazando al que asesinó y transformándose prácticamente en él, es un tema muy recurrente el de la pérdida de la

Identidad
Identidad”,³⁵ dice José Román.

Y el otro tema, el infaltable en sus películas, es la muerte. A menudo muertes macabras y misteriosas, siempre mezcladas con el humor.

“En ‘La expropiación’, los campesinos mataban a un tipo y le sacaban las tripas, la sangre y las vísceras, las tiraban para fuera y, claro, es un poco brutal de repente. Yo tenía un papel en ‘La Colonia Penal’ en que había un condenado -esa escena la hicimos en un frigorífico en Cerrillos- entonces yo hacía todo un rito con unas espadas, y venía el condenado por una rampa y había una máquina que le cortaba los testículos, y después yo los pisaba mientras gritaba como mexicano ¡eeehhh! Ruiz tiene un gusto por la exacerbación de las emociones”,³⁶ recuerda Alarcón .

³⁵ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

³⁶ Entrevista a Luis Alarcón realizada para esta memoria.

DE CRONISTA A MAGO

“Hay en el cine una virulencia, un poder de subversión de las proporciones y de las jerarquías, un poder de subversión lógica que Raúl Ruiz pone en acción implacablemente, sin remordimiento, sin nunca plantearse la pregunta de saber si será seguido, si el público comprenderá, si incluso habrá para eso un público, si incluso el film será exhibido. No ya que no desee que sus films sean vistos y apreciados, sino que él sabe que nada debe retardarlo, hacerlo flaquear, distraerlo de su voluntad corruptora, ni siquiera y menos que nada la esperanza de una “comunicación” con el público, la esperanza del feed-back, esa plaga de nuestro tiempo”. (Pascal Bonitzer, en “Cahiers du Cinéma”)

Como señala Pascal Bonitzer no cabe duda que Ruiz no pierde tiempo en pensar si será o no comprendido. Incluso puede hablarse de una porfía e indiferencia progresiva ante el público, ya que sus primeras películas eran un poco más “digeribles” para los espectadores. Pese a haber trabajado con actores famosos como Marcello Mastroianni y Catherine Deneuve, o de haber aceptado propuestas hollywoodenses, al parecer bajo el lema “si no puedes contra el enemigo únete a él”, Ruiz evoluciona, perfecciona su estilo, pero no cambia su idea de un cine que construye realidad.

“Yo creo que hay un salto muy grande, un cambio cualitativo importante, porque él empieza en un momento en que se propiciaba un cine de la no manipulación, que de alguna manera lo había sostenido la Nueva Ola en Francia, en algunos documentalistas, que era un cine en que se presentaban los acontecimientos vistos como un observador externo que no

intervenía en ellos ni empujaba el destino de sus personajes con un tono de improvisación. En los ‘Tres Tristes Tigres’ todo es improvisado, nada es previsible, era una no manipulación para oponerse al cine tradicional tan construido, tan fabricado, uno veía lo que iba a pasar y todavía es así, bueno en esa época se hablaba de un cine de la no manipulación con una cámara muy libre, muy suelta, muy improvisada, tratando de hacer aparecer una visión documental en las películas, y eso está en las tres películas chilenas más importantes de los años 60, los ‘Tres Tristes Tigres’, ‘Valparaíso mi amor’ (Aldo Francia) y de alguna manera en ‘El Chacal de Nahueltoro’ (Miguel Littin). También está en ‘Palomita Blanca’, pero eso después va cambiando, Raúl cuando empieza a hacer sus películas en Europa se pone más hitchcockiano, salta de Rosellini a Hitchcock, empieza a construir sus historias muy minuciosamente, a manipular directamente el punto de vista del espectador, a introducir la dimensión insólita, mágica, de hecho se transforma como en un mago, pasa de cronista a un mago, o sea es todo lo contrario de lo que hacía antes y eso es lo que alguna vez hablaba en una entrevista, en el sentido de que el cine ya no es ese ojo mecánico que ve la realidad tal cual es, sino que es un instrumento que construye realidad”,³⁷ opina José Román.

Rojas afirma que Raúl Ruiz no ha renunciado a sus postulaciones estéticas más intensas. “Ha habido necesariamente un compromiso porque el cine es una gran maquinaria, una gran empresa, donde todo se hace sobre la base de acuerdos mutuos y de algunas concesiones. El mismo reconoce, en algunas entrevistas, que ha tenido que ceder por presiones o por voluntad misma de buscar otro tipo de experiencia, pero sus películas siguen

³⁷ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

siendo férreamente solidarias de algunos principios que lo definen”,³⁸ aclara.

En cuanto a la forma de trabajo, según Rodolfo Wedelles, Ruiz no cambia, independiente de si tiene un gran o un bajo presupuesto :

“Lo que hay de repente son cambios de medios y de tipo de producciones, no todas las películas son iguales en cuanto a objetivos. A ver, para comparar, él hizo ‘El infierno’, de Dante, que se filmó acá en Chile y que era muy divertida, ése es un tipo de películas que no tiene nada que ver con la última que yo hice con él, ‘Tres Vidas y una Sola Muerte’, que era otro tipo de producción, con bastantes medios. Pero Raúl no cambia, ahora creo que está filmando en Estados Unidos (“Shattered Image”), entonces yo creo que debe estar filmando como siempre lo ha hecho aunque esté con muchísimos recursos”.³⁹

Y aunque suene paradójico, es precisamente este “no cambiar” (o más bien no transar) en su forma de trabajo, lo que ha permitido a Ruiz una evolución. Evolución rápida y constante que hace tan difícil definir su cine en pocas palabras. “Su cine no puede reducirse a la pauta de creación que significó el realismo púdico ya que ésta más bien fue una expresión provisional puesto que la evolución del cine de Ruiz ha sido muy rápida y extraordinariamente creativa, no creo que responda a un sólo y único “modelo”. Ha evolucionado en el sentido más bien de una crítica general de la cultura cinematográfica, yo pienso que Ruiz es en este momento uno de los cineastas que han llevado al cine a reflexionar sobre sí mismo”,⁴⁰ explica Waldo Rojas.

Ruiz nunca se ha negado a hacer películas por encargo, sin embargo, sería un error

³⁸ Entrevista a Waldo Rojas realizada para esta memoria.

³⁹ Entrevista a Rodolfo Wedelles realizada para esta memoria

⁴⁰ Entrevista a Waldo Rojas realizada para esta memoria.

pensar que éstas responden a los intereses de los que ponen la plata. Durante el gobierno de la Unidad Popular tuvo el respaldo para hacer algunos filmes “políticos” que terminaron siendo todo lo contrario de lo que se esperaba. Desde ya practicaba el método ruiziano de irse por las ramas. “La Expropiación”, por ejemplo, es un film sobre la reforma agraria que parte de una paradoja : el expropiador no quiere expropiar y el expropiado quiere que lo expropien. Se ironizan las creencias ideológicas y políticas de la UP.

Es más, en el exilio Ruiz tuvo todas las posibilidades para hacer films de izquierda, y que de hecho fue lo que hicieron compatriotas suyos como Miguel Littin , por ejemplo. Pero Ruiz se alejó cada vez más de la política y, por ende, de todas las limitaciones artísticas que innegablemente ésta lleva consigo. Realizó “Diálogo de Exiliados” (1974), un film nada condescendiente para con sus compañeros relegados y con el que .si no faltó poco para que lo “mataran”, más de alguna una amistad dejó de existir...

En todo caso, fue esa misma incomprensión la que hizo a Ruiz sentir que su camino era el correcto. Justamente él ponía de manifiesto la poca capacidad autocrítica que tenían algunos exiliados.

El desligarse de la política le permitió a Ruiz evolucionar hacia un cine de autor pleno, donde no hay lugar para “mensajes” de terceros. Es que él es uno de los cineastas que mejor ha aprovechado las películas por encargo. Por ejemplo, si le piden que haga un documental sobre Pierre Klossowski él no dice que no, pero, claro, termina haciendo “La Hipótesis de un Cuadro Robado” , que además de ser una reflexión sobre las artes de la representación es una crítica a los programas culturales de televisión, y se convierte en la obra que según los “entendidos en el tema” un estudiante de cine sencillamente “no puede

dejar de ver”.

Muchos cineastas dicen que la hora de crear no piensan en el público, pero en realidad son bien pocos a los que se les puede creer. Ruiz, eso sí, tiene una ventaja. Si al realizar una película por encargo ignora los intereses de su “mecenas” ¿por qué habría de pensar en un público que, después de todo, es imaginario?

En todo caso, Román confiesa que si bien al director chilote el público no le interesa al momento de crear, sí le tiene mucho miedo. Aunque Ruiz dice que le parece bien si sus películas producen tedio (ya que es tan válido como la entretención), Román cree que eso en realidad es una “coquetería” del cineasta.

“Nadie va a hacer una obra para producir tedio, lo que más le halaga a Raúl es que produzcan desconcierto, pero también le da mucho miedo y por eso yo creo que nunca se ha esforzado por traer sus películas a Chile a pesar de que todo el mundo se las pide, siempre está escabulléndose, o si trae una copia la muestra y no la deja. Yo creo que por una parte él dice que le gusta que la gente se aburra o no le gusten sus películas, pero en el fondo le tiene miedo al público y lo ha dicho, una vez dijo que nunca iba a las proyecciones a deliberar con el público porque ya es suficientemente difícil hacer películas como para que todavía lo reten”.⁴¹

El simplemente cumple con su misión: ser un artista.

“Ruiz es un artista, y todo artista tiene por misión crear objetos de arte. Este nace de un tanteo que desconoce su finalidad, todo objeto de arte no es objeto de arte hasta que ha sido terminado. Si hubiera una planificación estricta, si existiera antes de existir como

⁴¹ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

idea, yo no veo en qué estaría la creación. Un objeto de arte no se sabe tal objeto de arte mientras no termine de hacerse y solamente al final, cuando el artista decida que se ha cumplido como tal comienza a nacer como objeto de arte. Lo mismo es válido para un poema, como para una sinfonía, como para un cuadro, por eso la idea de inspiración es perfectamente impropia, porque la inspiración supondría que el objeto de arte existe bajo otra forma en alguna parte, en el cielo, ante las manos de Dios, y que va a ser entregado al creador". (Waldo Rojas)

“EL CINE COMO POESIA”

“Imágenes de Paso” se llamaba un artículo que Waldo Rojas escribió hace algunos años, para referirse a Raúl Ruiz como un “cineasta-poeta”. Cita casi obligatoria para un acercamiento básico al cine ruiziano, en dicho texto Rojas, como amigo y compañero de juergas intelectuales, da algunas luces sobre la inusual “perversión” artística de su camarada de “Los Chanchos”.

Perversión por cuanto la ausencia de un modelo narrativo es trastocada por un cine que no renuncia a la incertidumbre narrativa, sino que “nos propone como cebo narrativo la desarticulación de toda narración posible, y que sin embargo la historia permanezca legible”

42

no es q. a la p. narración

Si Ruiz hace sus películas pensando en sus amigos -más que en el público masivo- sólo un amigo podía tener la lucidez suficiente para advertir que este cine hace uso de un lenguaje estrictamente cinematográfico. Si el soporte es la imagen, es a través de ellas que se articula la narración y no en función de contar una historia literaria.

La referencia a Waldo Rojas no es gratuita. Ambos partieron de Chile luego del golpe de estado del 73 y se avencidaron en Francia. Además de ejercer como profesor de historia en la Universidad de La Sorbona, Rojas es conocido en nuestro país por su participación en la denominada “promoción emergente” del 60, junto a poetas como Oscar Hahn, Jaime Quezada, Omar Lara y Floridor Pérez.

El Rojas poeta, amigo y cocinero nos descubre a un Ruiz que es como su doble,

⁴² “Imágenes de Paso”, de Waldo Rojas. En “10 Años de Cine Chileno”. Pág. 9.

como dos identidades repartidas arbitrariamente en el cine y la poesía. Explorando en este intercambio de personalidades se llega al Ruiz poeta al que se refería su alter ego, Rojas.

Pero dicha arbitrariedad de roles muere al entender el cine de Ruiz como poesía. Porque Ruiz también es poeta. ¿Caprichos del lenguaje o juegos de palabras? Sí, pero mucho más que eso. La afirmación “del cine como poesía”, nace de Rojas en el citado artículo y es vital para entender la manera de contar, siempre con imágenes, tan propia de Ruiz y fuente de todas las suspicacias frente a su cine.

En este sistema narrativo, existe una anécdota o historia o relato particular a partir del cual surge la necesidad de narrar. Ruiz es un enciclopedista y obviamente que sus múltiples lecturas dictan sus inquietudes y obsesiones.

El placer de narrar, tal como se ha dicho, es propio de Ruiz, pero lo interesante es que la intriga o la trama contada no es lo más fundamental a la hora de evaluar su desempeño. Contar una de sus películas es una tarea que se puede reducir a un par de líneas, a veces, pero explicar lo que las imágenes y su encadenamiento provocan es una tarea mucho más ardua.

En el plano de los personajes, y refiriéndose a sus incursiones literarias, Ruiz ha dicho que los verdaderos individuos son las historias, las cuales se encarnan en un personaje determinado. “Ricardo III se encarna por aquí y por allá”, explica. Tal premisa también se encuentra presente en su trabajo filmico.

Pero, antes que la historia, es la imagen la que determina la narración, y por ello es que el guión siempre está en permanente construcción.

“Siempre tengo una fórmula que es: la imagen es anterior, es prioritaria respecto a la

narración. Es decir, es la que determina la narración y no la narración la que determina la imagen. El tipo de imagen que uno está produciendo, que es siempre inesperada (si uno quiere que sea inesperada por supuesto, si tiene ojos para verla), a veces hace cambiar completamente la historia que uno creía que estaba contando. Uno creía que estaba contando una historia y está contando otra. Evidentemente yo hago cine narrativo. O sea, cuento, sugiero historias. Pero esas historias vienen a partir de imágenes, a partir de cosas vistas y filmadas”.⁴³

Las consecuencias inmediatas de esta convicción tienen que ver directamente con el papel del guión y su condición de permanente movimiento, tanto en el momento de la filmación como en el montaje. Ruiz define muy bien este desplazamiento, este ir y venir sin restricciones, al definir el guión como un *roteiro*, palabra portuguesa que se traduce como derrotero.

“Derrotero en los buques es la ruta . El guión es una ruta. Uno sigue una ruta , pero puede encontrarse con una tempestad. Entonces, un mal marino haría como que no ve la tempestad y se hunde... Hay que verla, hay que tomarla en cuenta”.⁴⁴

El uso de este guión *roteiro* es una modalidad que, según José Román reivindicaron muchos cineastas en la década del 60, como una forma de rescatar la autonomía del cine frente a otras artes, especialmente en relación con la literatura y el teatro.

“Godard también dice eso y yo creo que es muy razonable en la medida en que el cineasta es un artista verdadero, un creador, un autor, su dominio de la imagen es lo que

⁴³ “Plata , Películas y el Buen Marino. Una Conversación con Raúl Ruiz en París”. Por Daniel Sandoval. En Revista “Pantalla”. Pág. 60.

⁴⁴ Idem.

marca realmente su voluntad de estilo, lo que realmente quiere decir. No está apriorísticamente establecido como en los cineastas que trabajan con un guión rígido en el que prácticamente es un proyecto de espectáculo”.

“Eso ocurre en el cine tradicional, en que todo se cuida hasta el último detalle, en que siempre se determina en el papel lo que se va hacer. Yo creo que muchos de los grandes cineastas, en este caso el mismo Ruiz, construyen su obra en el mismo escenario, creo que eso es absolutamente válido, pero creo que se requieren condiciones bien especiales para eso. Por lo que he conversado con Ruiz, él construye la película en su cabeza. Me contaba una vez que no había planificado nada para el día siguiente, pero que había despertado a las tres de la mañana y había empezado a elaborar y a tomar algunas notas. Siempre hay una construcción en su cabeza”.⁴⁵

Tal libertad creativa va unida con el hecho de que, salvo contadas excepciones, el guión es completamente creado por Ruiz, sin necesidad alguna de rendirle cuentas a nadie.

Pero volviendo al punto de la fascinación por contar una historia, se desemboca en otro aspecto muy ruiziano, y fuente de innumerables confusiones para los espectadores. El sistema narrativo de Ruiz no se conforma con contar una historia, sino que por el contrario, acude a varias historias.

Este método de proliferación narrativa, tal como advierte Cristián Sánchez -el único cineasta chileno en el que claramente se percibe una influencia ruiziana- provoca “desvíos y

⁴⁵ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

ramificaciones ilimitadas".⁴⁶.

En una entrevista con José Román, Ruiz relataba que en una conversación con Win Wenders, éste se quejaba de que hoy en día "era imposible contar una historia". Su réplica fue: "Una tal vez no, pero dos sí. Y a partir de dos se pueden contar muchas".

"Lo peor de eso es que Wenders lo entendió mal e hizo 'Hasta el fin del mundo', que es una película que tiene como tres finales", cuenta Román.

Amigo de contar historias dentro de otras, cual juego de cajitas chinas, dicha estructura evoca relatos del tipo de "Las mil y una noches" o el "Manuscrito encontrado en Zaragoza". Relatos que no le son ajenos al Ruiz escritor, que ha elaborado alrededor de seis novelas "póstumas", como él las llama, y para las cuales describe este procedimiento narrativo de la siguiente forma:

"Las historias tienen genealogías ocultas, entonces hay muchas historias que están contenidas en otras y una historia siempre puede contener a otra. Y la historia que está contenida en una historia corta puede ser más larga que esa historia. Con ese procedimiento se tejen muchas historias donde hay todo un placer en reencontrar personajes, situaciones. Resulta que lo que parecía ser una historia larguísima es un pedazo de otra historia y lo que parecía ser un episodio ínfimo se transforma en una historia global. Ese tipo de malentendidos es muy interesante en ese trabajo de estructura".⁴⁷

Tal tipo de exploraciones narrativas se ajustan perfectamente a un film emblemático dentro de la obra de Ruiz, como lo es "Las Tres Coronas del Marinero". El protagonista,

⁴⁶ "El cine de Raúl Ruiz", de Cristián Sánchez. En "Revista Universitaria", pág. 24.

⁴⁷ Revista de Libros de "El Mercurio". Entrevista de Pedro Pablo Guerrero, 1996.

que paga por ser escuchado, se embarca en un relato ramificado de su pasado. De los recuerdos de su familia en Valparaíso pasamos a la prostituta de las muñecas, a la bailarina de sexo artificial o a las penurias vividas en aquel barco de los muertos, para volver de cuando en cuando al añorado Valparaíso.

El crítico José Román estima que este procedimiento está muy enraizado en la antigua narrativa hispánica, como ocurre en “El Quijote”. En el plano cinematográfico, cree que Luis Buñuel junto al guionista Jean Claude Carrière recuperan también este tipo de tradición, de historias que se van desprendiendo de otras, como en “El Fantasma de la Libertad”.

Quienes conocen las obras hechas por Ruiz en Chile, estiman que desde sus inicios existe este interés por la proliferación narrativa. El actor Luis Alarcón, cree que en base a una historia central, Ruiz elabora un collage de historias. “El no es lineal, no es algo que empiece aquí y termine allá, se va por otras partes, por otros caminos, es con *chanfle*, es con circunloquios. De repente la película se va para otra historia, y a lo mejor vuelve al nudo central, generalmente vuelve. Sabemos de qué trata ‘Tres tristes...’, uno puede decir que es la historia de unos seres que andan deambulando por Santiago y que una es vedette y el otro es vendedor de autos. Eso está y esos personajes empiezan la historia y esos mismos la terminan, pero en el intertanto se van sucediendo una serie de otras historias, de otros hechos que son inteligibles o no”.⁴⁸

Amante de estas cajitas chinas, Ruiz se encarga de aumentar la ambigüedad narrativa

⁴⁸ Entrevista a Luis Alarcón realizada para esta memoria.

incorporando otro elemento de incertidumbre: el narrador múltiple. Además de deambular de una historia a otra, derivamos en distintas voces conductoras del relato.

Con singular predilección e ironía, Ruiz hace uso del narrador en off con un doble sentido. Como una alternativa más en este enjambre de hablantes y como una engañifa de efecto certero. Esto último, se fundamenta en alto estatus de credibilidad que posee la voz en off. Estamos acostumbrados a escucharla en obras de no ficción como documentales, y a no cuestionar ni por un momento la veracidad de sus afirmaciones.

Pues bien, Ruiz nos hace caer en la trampita, para después despertar la fatal inquietud. ¿Miente acaso la sacrosanta voz en off? “La Hipótesis del Cuadro Robado” ofrece una gran parodia al respecto. Concebida en su estructura como una imitación de los documentales de arte, en esta cinta la voz en off jamás pierde el tono solemne y recatado propio de dicho género, junto con proferir las más sarcásticas objeciones respecto a la autenticidad de las pinturas de un pintor.

En una de sus últimas películas, “Tres vidas y una sola muerte” este juego del narrador múltiple se traduce en que Marcello Mastroianni interpreta a tres personajes, procedimiento inverso al usado por Buñel en “Ese oscuro objeto del deseo”, donde dos actrices personifican a una misma mujer.

EL PODER DE LAS IMAGENES

Del mismo modo como la poesía, según el sistema poético propuesto por Waldo Rojas, no puede ser explicada en prosa, el cine ruiziano, este “cine como poesía”, tampoco

puede ser entendido bajo los términos de la literatura, de la filosofía o de la pintura. Y si la poesía nace de una presión que se ejerce sobre el lenguaje y sobre su materia prima, las palabras, en el cine las imágenes son la principal fuente de evocaciones y de la construcción de esta representación cinematográfica.

La siguiente reflexión de Rojas referente a la poesía, puede ser aplicable también al cine. “Yo confieso que al escribir hago literatura: quiero decir que hay contenidos y formulaciones que si se pueden decir mejor en prosa no vale la pena hacerlo en poesía. La lengua del poema no es un instrumento del que uno se sirve sino un objeto en sí. Un poema es un objeto hecho de palabras, con las palabras justas y precisas; ninguna otra formulación es posible para decir lo mismo. Un poema es un texto, es decir, algo que no requiere del sostén de la verdad para existir ni de su adecuación a una realidad extraverbal para ser válido”.⁴⁹

Las palabras justas y precisas a las que alude Waldo Rojas, son las imágenes justas y precisas que utiliza Ruiz. “A veces el guión lo escribo después de montar la película. Primero filmo imágenes, detrás de las cuales hay obsesiones, ideas generales y diálogos. Todo eso forma situaciones. Después, en la mesa de montaje veo qué son las imágenes, lo que tengo, y no trato de armarlas como pensaba antes, sino por lo que son. Por eso hago las elipsis más delirantes del cine francés. De repente, las elipsis son poéticamente más ricas que todo lo que podría haber inventado. Mi método no es distinto al de los otros pintores: trabajo mi material todos los días”.

Pero no hay azar en sus encadenamientos. Las elipsis son delirantes, pero forman

⁴⁹ “Poesía Continua”, de Waldo Rojas. Pág. 102.

parte de un juego mayor, de una apuesta por conexiones y por segundas lecturas. Cuando Waldo Rojas dice que el cine de Ruiz es poesía, también nos recuerda que debe ser entendido como un texto, el cual sólo tendrá su completa construcción con la participación del espectador-lector.

La noción de textualidad remite además a una advertencia para el espectador acostumbrado al esquema de la teoría del conflicto central. Si se busca una lectura lineal de los filmes de Ruiz, sencillamente estamos perdidos. Por el contrario, ya se ha mencionado el placer que este cineasta siente por la costumbre muy chilena de “irse por las ramas”. Como esa memorable escena del profesor (interpretado por Rodrigo Maturana) de “Palomita Blanca”, que empieza a hablar sobre un tema y se pierde constantemente en otras cosas que aparentemente tienen menos importancia.

La profileración narrativa, las historias con *chanfle*, no tienen por qué ser menos válidas que una historia en tres actos. Eso es lo que busca Ruiz con tanta fruición en su crítica al conflicto central. Un paréntesis a la hegemonía venida de cierto cine de Hollywood y un espacio para participar en el juego que implica la “lectura” de sus películas.

LA CREACION COMO DELIRIO

El método de trabajo de Ruiz podría definirse como un permanente estado de alerta de la creatividad. El cineasta no pasa por etapas rígidas de creación, sino que en todo momento la película se está engendrando. Más aún, no es posible saber cómo será sino hasta después del montaje.

Igual como la poesía no existe hasta que no se ha escrito, (el sentido no preexiste a la palabra, dice Waldo Rojas), la obra de arte no existe a priori. Por eso se explica que la película sólo cobra vida en la sala de montaje, no antes.

Y si el poder creativo está en las imágenes y en su encadenamiento, el montaje tampoco puede responder a esquemas rígidos y, por ello forma parte del entramado narrativo propio de este cineasta, es decir, de lo que hemos llamado su “no modelo narrativo”.

El montajista Rodolfo Wedelles, ha trabajado con Ruiz en cintas como “Ricardo III” (1984) “La Isla del Tesoro” (1986) y “Tres Vidas y una Sola Muerte”. Cercano a Ruiz desde hace muchos años (en su casa se hizo el casting de “Palomita Blanca”), entiende el montaje como la creación de un nuevo lenguaje a partir de elementos como los sonidos, la actuación, la música y las imágenes.

Resalta que lo más valioso de trabajar con Ruiz es su continua capacidad de sorprender y sorprenderse. “Tiene la frescura de su infancia viva, se sorprende él mismo con las cosas que hace. La obra de Raúl es una película continua, lo que pasó en una sigue en la otra y en la otra”.

“Si bien a él le gusta estar en todo, eso es relativo. El se aburre bastante en el montaje, entonces en general no asiste mucho a la mecánica del montaje, ya que antes hacemos proyecciones y conversamos mucho. (...) Si uno hace algo que él no tenía previsto lo ve con curiosidad y con muy buena onda. En ese sentido es muy agradable trabajar con él, da mucha libertad. A mí nunca nadie en la vida me había dado tanta libertad como Raúl para trabajar, en el entendido de que yo no pienso hacer nunca algo que no le convenga a él. El

rol del montajista no es hacer su propia película.”⁵⁰

Nada de extraño esta defensa de la capacidad de sorprenderse, en un cine que gusta de elipsis locas o “delirantes” como dice Ruiz. Pero estos cambios de giro en la historia, son cambios metafóricos, parafraseando a Waldo Rojas, son una presión ejercida sobre la imagen. De allí una vez más lo poético, los endenamientos plagados conscientemente de un sinsentido que en ningún caso es azaroso.

Si el poema requiere de las palabras precisas, la misma cualidad se le pide a las imágenes. Una rigurosidad que José Román explica: “Para Ruiz es muy importante el montaje. El dice que ve todos los días el material que ha filmado. Es un montaje muy elaborado y uno se da cuenta intuitivamente que muchas elipsis fueron resueltas en el montaje. No se puede decir ‘éste’ es el montaje de Ruiz, depende del tema. En ‘Tres Tristes Tigres’, por ejemplo, estaba llenas de largos planos, planos secuencias, y después vemos que en su último período utiliza mucho los cortes, y especialmente ángulos de toma no tradicionales, imposibles, a ras de suelos, secuencias con ópticas muy derivadas de otros géneros como de cómics, con un detalle de primer plano que no tiene mucha importancia y mientras al fondo está ocurriendo la acción”.⁵¹

⁵⁰ Entrevista a Rodolfo Wedelles realizada para esta memoria.

⁵¹ Entrevista a José Román realizada para esta memoria.

LAS ARMAS DEL MAGO

La singularidad del lenguaje cinematográfico es tomada en serio por Ruiz. De allí que más que artificios técnicos, el uso de trucajes, de cuidados planos secuencias o de una elaborada banda de sonido, corresponde a una maximización de cada uno de los códigos presentes en el relato visual.

En este sentido, además de sus conocimientos enciclopédicos y de su gran bagaje teórico en distintos ámbitos (recordemos que en su juventud estudió Derecho y Teología), Ruiz pasa de “cronista a mago” gracias al espléndido uso de los recursos técnicos.

Al respecto, ésta es la visión de Cristián Sánchez. “Los dispositivos técnicos tienen una doble finalidad. En primer lugar excluyen de la narración el sentido como ley despótica y en segundo lugar aseguran una creciente velocidad de proliferación de objetos, luz, decorados, personas, para descubrir tras ellos la singularidad, la diferencia que los atraviesa en su movimiento, en su continuo e ilimitado descentramiento.”⁵²

Los filtros, los encuadres insólitos, con abundancia de primeros planos y fragmentación del cuerpo son singularidades que enriquecen esta narración discontinua y ambigua. Si la historia a contar está plagada de giros, los recursos técnicos no pueden desconocer esta finalidad.

⁵² “El cine de Raúl Ruiz”, de Cristián Sánchez. En “Revista Universitaria”, pág. 24.

METACINE Y JUEGO DE ESPEJOS

“Lector entre lectores, frente a su texto, el poeta no es ya, ni con mucho, el primus inter pares; puesto que el poema sabe más que su poeta, puesto que las significaciones por él cristalizadas volverán a diluirse en y por la lectura ajena, en el medio omnipresente del sentido, del cual ningún producto humano podría escapar”. (Waldo Rojas).

El éxito de taquilla que tuvo el estreno de “Palomita Blanca” en el año 92, ha convertido a esa cinta en el referente obligado para hablar del cine de Raúl Ruiz, al menos en nuestro país. Así como cuando se dice “-¿Quién es Chile?/-Colo-Colo”, al momento de mencionar a Ruiz, automáticamente se piensa en “Palomita Blanca”. Fatal falacia provocada por la ignorancia, esto es, por la ausencia absoluta en los cines chilenos de la filmografía de este director realizada en Francia.

Es que el cine de Ruiz ni nace ni muere con la famosa “Palomita...”. El mismo ha definido a esta obra como un “prefilme”, como “notas para hacer un filme”. Para él tiene una estructura errática y podría pasar perfectamente por una película independiente norteamericana, que se dedican a mostrar extractos de la vida de diferentes personajes.

Retrato valiosísimo del Chile de inicios de los 70, a pesar de sus cualidades innovadoras en la estructura narrativa, esta cinta no alcanza a hablar de sí misma, como lo hacen sus posteriores películas.

Lo novedoso en el cine de Ruiz no está solamente en criticar la hegemonía de la teoría del conflicto central como sistema narrativo en el cine, sino en reflexionar acerca de la

representación visual. Una reflexión que no se limita al discurso teórico plasmado en libros o en ámbitos académicos. No, es un pensar en el cine y desde el cine a través de su soporte específico: la imagen en movimiento.

“Un poema, así, siempre habla de sí mismo. Toda imagen poética, por angas o por mangas, remite a la escritura, a toda escritura si no a todas las escrituras: antes de ‘reflejar’ nada, la escritura poética se refleja a sí misma, es un espejo de sí misma, un espejo que, literalmente ‘se abisma’ ”.⁵³ Este desdoblamiento no es una propiedad exclusiva de la poesía, lo mismo ocurre en el cine.

Por eso es que esta reflexión, este metacine de Ruiz, no puede hacerse sino a través de las imágenes. Una concepción cinematográfica que más que contar una historia, nos muestra una forma de narrar algo, un discurso acerca de la narración.

Es decir, toma los elementos básicos con los cuales se construye el lenguaje cinematográfico como la voz en off, encuadres, banda de sonido, los diálogos, la iluminación, escenografía, etc., y juega retóricamente con ellos, creando así una distancia y un discurso sobre las posibilidades narrativas del cine.

Por ejemplo, en “Las Tres Coronas del Marinero” cuando el mentiroso de las paradojas yace en el suelo, se muestra un primer plano de su pie que nos impide ver lo que está pasando con el moribundo. Ruiz utiliza estos encuadres insólitos para reafirmar que lo que estamos viendo es una representación de una realidad. *→ lo que se ve es una representación*

Como Ruiz está consciente de que es imposible reflejar la realidad objetiva y que por ello el afán del cine comercial de ser verosímil es absurdo, lo que hace es reflexionar acerca

⁵³ “Poesía Continua”, de Waldo Rojas. Pág. 106.

de los códigos narrativos, obligándonos a cuestionar el significado “universal” de éstos.

“Así como la poesía se funda sobre una reflexión sobre el hecho de escribir, sobre el sentido de la escritura, sobre la posibilidad misma de la imagen literaria, del mismo modo como para un poeta es inseparable del hecho de hacer poemas el reflexionar sobre la poesía, en el cine de Ruiz también está eso. Hay una especie de metalenguaje, en sus películas siempre hay una especie de distancia reflexiva sobre la posibilidad de crear imágenes, de agregar al espacio visual fenómenos nuevos. Una toma, una secuencia, un momento de una película, son obras de arte en ese mismo sentido, en el sentido de que incorporan algo que ya no existía al espacio de lo ya visto, de los hábitos visuales”, explica Waldo Rojas.

Cada película de Ruiz habla de sí misma, por tanto, no puede tener un modelo hasta que esté hecha. Como no es una reflexión sobre un tema sino sobre el lenguaje filmico, el conjunto de las películas de Ruiz opera como un teatro de espejos, esto es, reflejan entre sí la ambigüedad de los códigos narrativos.

En la estructuración de este teatro de espejos Ruiz no utiliza un único modelo narrativo, más bien existe la ausencia de un modelo, ya que la narración está estructurada por la experiencia de la imagen y no por el guión literario. Este es el cine como poesía del que habla Waldo Rojas : “Tal como sucede en la poesía respecto del conjunto del lenguaje, en el cine de Raúl Ruiz las jerarquías de la comunicación ordinaria se encuentran invertidas. Los significados se atenúan y desdibujan a medida que los significantes se hacen opacos y suplantant aquéllos: ya no hablan por sí mismos, hablan de sí mismos.”⁵⁴

⁵⁴ “Imágenes de Paso”, de Waldo Rojas. En “10 Años de Cine Chileno”, pág. 9.

BIBLIOGRAFIA

LIBROS :

BUCI-GLUCKSMANN, Christine y REVAULT D' ALLONES, Fabrice. “Raoul Ruiz”.
París, Editorial Dis Voir, 1987.

LE MAY, Mónica. “Raúl Ruiz: Una obra, un tango”. Santiago. Tesis de Licenciatura en
Estética de la Universidad Católica, 1992.

MOUESCA, Jacqueline. “Plano Secuencia de la Memoria de Chile : 25 Años de Cine
Chileno (1960-1985)”. Madrid, Editorial del Litoral, 1988.

ROJAS, Waldo. “Imágenes de Paso”. En “10 Años de Cine Chileno”. California,
Ediciones de la Frontera, 1984.

ROJAS, Waldo. “Poesía Continua”. Santiago, Editorial Universidad de Santiago, 1995.

RUIZ, Raúl y PEETERS, Benoît. “El Transpatagónico”. Santiago, Grijalbo-Mondadori,
1995.

RUIZ, Raúl : “Poétique du Cinéma”. París, Editorial Dis Voir, 1995.

SORIANO, Jacinto. “Raúl Ruiz : La Lógica de los Sueños”. En “Cuatro directores latinoamericanos en Europa”. España, Cuadernos del Público número 31, 1988.

CINE CLUB NEBRIJA DE ALCALA DE HENARES Y FILMOTECA NACIONAL.
“Raúl Ruiz”. España, Festival de Cine Alcalá de Henares, 1983.

DIARIOS Y REVISTAS :

CAHIERS DU CINÉMA. “Raúl Ruiz, número especial”. París. Editions de l’Etoile. No 345. Marzo 1983.

CAHIERS DU CINÉMA. “Politique de l’ennui”. Pierre Hogdson. París. Editions de l’Etoile. Número 495. Octubre de 1995.

CAHIERS DU CINÉMA. “Entrevista con Raúl Ruiz”. Thierry Jousse y Jean-Marc Lalanne. París. Editions de l’Etoile. Número 512. Abril 1997.

FILM COMMENT. “Ruiz Hopping and Buried Treasures”. Jonathan Rosenbaum. Febrero 1997.

REVISTA PANTALLA. “Plata, Películas y el Buen Marino. Una conversación con Raúl Ruiz en París”. Daniel Sandoval. Santiago.1995.

POSITIF. “Entrevista con Raul Ruiz”. Michel Ciment, Hubert Niogret y Paulo Antonio Paranagua. Número 274. Diciembre 1983.

REVISTA UNIVERSITARIA. “El Cine de Raúl Ruiz”. Cristián Sánchez. Santiago,1987.

Archivos de diarios “La Nación” y “El Mercurio”.

PELICULAS :

“Palomita Blanca”,1973.

“Colloque de Chiens” (“Coloquio de Perros”),1977.

“L`Hypothèse du Tableau Volé” (La Hipótesis del Cuadro Robado),1978.

“Hek Dak Van de Walvis” (“El Techo de Ballena),1981.

“Les Trois Couronnes du Matelot” (“Las Tres Coronas del Marinero”),1982.

“The Golden Boat” (“La Barca de Oro”),1990.

ENTREVISTAS

- Luis Alarcón, septiembre 1997.
- Waldo Rojas, agosto 1997.
- José Román, agosto 1997.
- Rodolfo Wedelles, septiembre 1997.

Todas las entrevistas fueron realizadas en Santiago, especialmente para esta memoria.