

Raúl Ruiz: "Hacer cine es como cocinar..."

Entrevista por Valeria Valenzuela

Originario del sur de nuestro país, y después de quince años de vivir fuera, Raúl Ruiz continúa transmitiendo la pasividad y calidez características de los habitantes de esa región.

Radicado en París desde 1973, ha desarrollado una actividad incesante, convirtiéndose en uno de los realizadores más importantes de nuestros días. Mérito reconocido mundialmente por numerosas publicaciones que se han dedicado al estudio de su obra.

De su extensa filmografía, en Chile, en los últimos años, sólo se han apenas exhibido: *La ciudad de los piratas*, *Los destinos de Manuel*, *Berenice*, *Las tres coronas del marnero*, y *El rompehielos*, película que trajo en su último viaje a Chile.

Conocido por sus amigos como un gran contador de historias, Ruiz nos deleita con sus cuentos, dejando en evidencia que sus films son un conjunto de narraciones que atraviesan de un punto a otro, siendo interceptadas por instantes por su cámara para articularse, después, en películas altamente valoradas.

— ¿Cómo fue que te interesaste por hacer cine? ¿Cómo lograste dedicarte a esto?

Empecé a hacer cine para dejar de hacer teatro, en todos los sentidos de la palabra. Yo hacía obras de teatro, y por medio de unos amigos, comencé a interesarme por el cine.

Escribí algunos guiones para cine que le interesaron a Sergio Bravo, que era director del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile. El me dio medios para filmar una película, basada en una obra de teatro (*La maleta*) que en ese momento estaban dando los hermanos Duvauchelle, dirigida por Víctor Jara.

Después de esto partí a estudiar a Argentina. Hice varios guiones, y con la ayuda de amigos de mi padre, amigos míos y de la familia, empecé a hacer cine.

En esa época todo era muy artesanal; se hacía una película cada cinco años, en promedio, y aquí durante el año pasado se rodaron entre ocho y diez.

— ¿Cuáles son los temas fundamentales, las preocupaciones básicas, en lo temático, que siempre andan rondando en tus películas?

Están las de que me doy cuenta y las de que no me doy cuenta; supongo que las de que no me doy cuenta son las importantes.

Me doy cuenta que me interesan el mar, los fantasmas, las películas donde hay muchas historias y nunca una sola, las mezclas de idioma; que en todas las películas, incluso las que hacía en Chile, había elementos de exilio, interior y exterior.

Supongo que hay otros elementos que no percibo, y otras personas sí.

— ¿El trabajo con niños, con sus risas, con sus juegos?

Si, hay muchos niños en mis películas, alguien contó que la mitad de mis películas tienen un niño como protagonista.

Son niños que se comportan como adultos y al mismo tiempo se permite que los adultos se comporten como niños, es un juego de inversión, que permite invertir roles.

— La reiteración de temas en tus películas, ¿es posible que tengan un origen autobiográfico?

Personalmente no muestro cosas que me hayan pasado... los portugueses han desarrollado una filosofía de la nostalgia, lo que llaman la *saudade*; un poeta portugués, Pezoa, dice "la *saudade* es la nostalgia de las cosas que no fueron, las cosas que pudieron ser". En ese sentido, las películas son cosas que pudieron suceder y que no sucedieron. Pero también son, en la medida en que se dan como posibilidades y no como realidad.

Mis películas no cuentan historias, cuentan comienzos de historias, son historias que atraviesan las imágenes, que tienen que ser resueltas por el espectador, siguen funcionando solas en la cabeza.

Es como tener cincuenta televisores transmitiendo películas distintas y grabar 30 segundos de cada una: al final se tiene lo que puede ser cada una de ellas. Una película mía es eso, salvo que los momentos los he escogido, para que se produzca un movimiento.

— Se podría decir que tus películas tienen una fuerte carga onírica, ¿esto responde a una opción estética o a que el origen son los sueños?

Hay muchos tipos de sueños; en tiempos del imperio greco-romano, por ejemplo, Artemidoro creía que había dos tipos de sueños, dos puertas que se abrían a los sueños, una era la puerta de marfil y otra la puerta de hueso: la puerta de marfil se abría a las repeticiones o deformaciones de la vida y la puerta de hueso a las premoniciones. Yo diría que me gustaría hacer las premoniciones, pero de cosas que no van a ser, de cosas que podrían ser.

Se puede prever un accidente, pero también es posible prever un cuasi accidente; salvo que la premonición será un accidente, porque es uno de los mundos posibles. Es ver una de las posibilidades del futuro, es real porque pudo suceder. Ese tipo de fantasías, de peligro futuro, me gusta trabajar.

Artemidoro tiene un tratado de interpretación de sueños que funciona exactamente al revés del código freudiano. A los freudianos se les dice: "Soñé que vivía en un castillo que era atacado por los enemigos y lo quemaban"; el analista dirá: "El castillo eres tú y tienes temor a una relación homosexual". A Artemidoro se le decía: "Soñé que hacía el amor con un soldado"; Artemidoro contestaba: "Cuidado, el castillo está en peligro, va a ser atacado y lo van a incendiar".

— *En La ciudad de los piratas un niño muere, pero en realidad es un engaño de él mismo: ¿podría decirse que se pasa al terreno de la premonición de su muerte?*

Ahí hay un juego más bien literario. El niño asesino es un tema del surrealismo; el niño que por una revuelta interna mata a toda la familia, es un tema clásico del surrealismo.

Ahora, que este niño, después, empieza a tener todo tipo de prejuicios, se transforma en un personaje que juega con una familia imaginaria, tal vez la misma familia que mató, pero la familia imaginaria es mucho más tiránica que la familia que el posiblemente mató.

Esa es una película que está hecha en dos partes, un poco a la manera de los programas dobles. La primera parte es la historia del niño; la segunda, es un niño adulto, que al final se sabe que es el mismo niño reencarnado o duplicado.

Esa película la hice justo después de venir por primera vez a Chile; yo estuve exiliado diez años. Vine entre 1982 y 1983, tuve una impresión muy fuerte y el resultado fue esa película. Quería llamarla *Impresiones de Chile*, a la manera de una novela de Raymond Roussel, escritor francés de principios de siglo, que se llamaba *Impresiones de Africa*. Cuando hice *La ciudad de los piratas* traté de centrar muchas cosas que había visto en Chile; la idea del sol, porque es una pesadilla al aire libre, una pesadilla a la hora de la siesta, aparecen unos carabineros, aparece el himno nacional chileno. Traté de dar cuenta de todas las impresiones que me dio Chile, pero en forma de historias que se cruzan y que tuvieran el aspecto de una película de ficción sin serlo.

— *En tus películas es frecuente la aparición de un narrador, de una voz en off.*

El cine es un efecto de realidad presente; al estar viendo una película, eso está sucediendo en ese momento. Al introducir una voz que habla en pasado se produce una ruptura entre ese presente que se está viendo y que alguien pretende



que sucedió antes. Yo trato de establecer una dosificación de ese juego.

En una versión moderna de *La isla del tesoro* hice un juego donde aparece un narrador que cuenta la historia y, aproximadamente, en la mitad de la película, nos damos cuenta que el narrador es un personaje secundario, un periodista encargado de contar la historia, y no el niño al que le suceden las cosas; después nos damos cuenta que ese periodista lo mató. Entonces, todo lo que le pasó al niño son cosas anodinas, no se sabe nada de él, ya que la voz que cuenta la historia habla en primera persona, y si la voz no le pertenece, todas las cosas que pasaron no le sucedieron a él. Son juegos entre imagen y sonido, hay muchas cosas que se pueden hacer. En el fondo, hacer cine es como cocinar.

— *¿Realizas los guiones de todas tus películas?*

A veces los hago durante la filmación, no hago guiones en ese sentido. Hay casos extremos en que los escribo después de montar la película, en el último acto, a veces no siempre.

— *Pero tienes una idea base...*

En general más de una. Lo que me preocupa mucho es la unidad, trato de no hacerla racional.

— *El hecho de no trabajar con guión previo te lleva a ocupar mucho la improvisación.*

No se hasta que punto es improvisación. Lo que pasa es que siempre hay un momento en que las cosas aparecen por primera vez, que la idea surge por única vez, y eso es una improvisación si tú quieres. En la mitad de la filmación se me ocurre algo y lo hago, después corrijo en el montaje. El trabajo de hacerlo por primera vez lo hago durante la filmación, en general se hace antes, pero si el guión dice que hay sol y hay una tempestad, esa tempestad puede servir.

— Durante el montaje, ¿también existe la posibilidad de que el guión original se modifique?

Hay una regla de montaje que dice que hay que mirar la imagen, olvidarse de lo que se quería hacer y ver lo que hay hecho, basta con eso, sobre lo que está se trabaja.

En *Las tres coronas del marinero* hay un momento en que el barco se está hundiendo y sale de nuevo; es porque lo filmaron mal y salió al revés; aproveché eso para decir que el barco se había hundido y salido de nuevo, conté una historia suplementaria. Eso lo hacen todos, pero yo soy el único que lo dice.

— ¿De cuánto presupuesto dispones para realizar tus películas?

Va de cincuenta mil dólares a un millón, dos millones, depende. Primero veo cuanto dinero hay y según eso hago la película.

He hecho muchas películas de bajo presupuesto. *La ciudad de los piratas*, *Berenice* y *Los destinos de Manuel* las traje a Chile justamente por eso, porque las podría haber hecho aquí, los medios eran los mismos que habría tenido aquí.

Las películas que traje ahora tienen un costo más alto. No hay mucha diferencia entre unas y otras.

Una de las películas con que me siento más satisfecho la hice en cuatro días: *En un espejo*. No me costó nada, porque entró en el presupuesto de otra película. Hice una película, me sobraron cuatro días, todo el mundo estaba contratado y, con el tiempo que me quedaba, hice otra, y es de las que estoy más satisfecho.

— El cine que hacías en los años setenta —Tres tristes ti-

gres, El realismo socialista— eran películas con un mayor compromiso social que las actuales.

Eran de temas políticos; pero eran muy conflictivas, por eso me aburrí. De vez en cuando sigo haciendo películas que tienen elementos políticos; la última es así, *El altar de la amistad*.

Nunca mis películas, sobre todo las políticas, ha sido muy bien aceptadas por medios políticos, siempre son un poco conflictivas, a veces involuntariamente; entonces políticas no hago muchas, no sirve de mucho.

Normalmente las películas políticas, tal como se entienden, son películas para aunar criterios, para unificar; las más sirven para lo contrario, para tocar problemas, para crear elementos de discusión.

— ¿Y las películas denuncia?

No sé cómo hacerlas; porque al denunciar algo, el paso que sigue es hacerse preguntas sobre esa denuncia, y ahí se enreda todo.

— En un proceso de reconstrucción de la vida democrática, en Chile, aparte de destinar más presupuesto, ¿qué otras medidas recomendarías que se adoptaran para propiciar un "despegue" cultural?

Eso sí que es largo. No tengo muchas ideas, pero supongo que vendrán. Por el momento no me siento autorizado para hablar de esas cosas, yo vengo una o dos veces al año a Chile.

No se me ocurre: de que faltan cosas, faltan... 

