

conversación con RAUL RUIZ



CREAR EN EL EXILIO

Raúl Ruiz: "Formas de pensar latinoamericanas, puestas en contacto con la realidad europea".

IGNACIO RAMONET

"En América Latina, el arte sólo se concibe como una actividad al servicio de una causa. Yo reivindico mi derecho al placer de crear".

LA Filmoteca Nacional ha realizado un homenaje al cineasta chileno, residente en París, Raúl Ruiz. Por primera vez, la mayor parte de la obra de este prolífico realizador (treinta y siete años, catorce largometrajes) será presentada al público.

Raúl Ruiz es un cineasta discreto; sin duda el más personal, el más original de la generación de directores latinoamericanos a la que pertenece. Contrariamente a algunos de sus compatriotas, no consagra su exilio a la macabra tarea de repetir incesantemente el martirio de su pueblo. Su dolor se expresa de otro modo, y pone en juego toda su cultura en una confrontación retórica con los códigos culturales del europeocentrismo. Cineasta secreto (la mayoría de sus películas no son pro-

yectadas en las salas públicas, por considerársele difícil), Raúl Ruiz es, sin embargo, uno de los autores más apreciados por la mejor crítica europea (la muy prestigiosa revista francesa *Cahiers du Cinéma* le ha consagrado recientemente un número especial), y es también uno de los directores-fetiché del Instituto Francés del Audiovisual, laboratorio de investigaciones estéticas que en pocos años se ha convertido en el productor más osado, más perspicaz de Francia (para este Instituto trabajan hoy día los mejores autores de la vanguardia francesa: Godard, Straub, Gatti, Eustache, etcétera).

El cine de Raúl Ruiz posee el vestigio de los juegos retóricos; sus imágenes explotan los engaños de las apariencias y las ilusiones de la representación pa-



CONVERSACION CON RAUL RUIZ

ra construir una serie de silogismos visuales falsamente lógicos que dibujen algo extraño que sería como un marxismo visto por un cubista.

Nutrido de literatura anglosajona, apasionado por Kafka y Wittgenstein, lector ferviente de Klossowski y de Joyce, Raul Ruiz (que fue uno de los cineastas oficiales del Partido Socialista chileno) evoca en esta conversación la guerra de los "media" durante la Unidad Popular, el carácter de "simulacro político" que tuvo este período; reflexiona sobre la articulación cine/política, y describe la realidad (en cierto sentido excitante) del exilio de un intelectual.

—¿Cómo empieza en Chile, para los cineastas de izquierda, la aventura del cine?

—Todo comienza hacia mil novecientos sesenta y cinco en torno al Cine-Club de Viña del Mar. Habíamos conseguido un financiamiento para hacer un festival, el primer Festival de Cine Latinoamericano, y allí se dejaron caer de repente todos los cineastas latinoamericanos que andaban un poco dispersos a causa de la represión generalizada que existía en el continente, después del golpe de Estado en Brasil. Todos vinieron a Chile, incluso los cubanos, que hasta entonces estaban aislados, y por primera vez tomamos conciencia de la posibilidad de hacer un cine en castellano. En Chile era prácticamente la primera vez que oíamos hablar castellano en una película. Las únicas que lo hacían habitualmente eran las mejicanas, pero un señorito chileno (lo éramos todos) no iba a ver cine mejicano, y si iba, no entendía nada porque es un cine hecho para analfabetos (en la medida en que el analfabetismo funcional), para gente que no sabe leer subtítulos. En Viña, pues, vimos las primeras películas latinoamericanas de calidad y nos entusiasmos. Recuerdo que cuando vimos *Dios y el diablo en la Tierra del Sol*, de Glauber Rocha, fue un delirio extraordinario. Eso nos dio ganas de hacer un cine chileno, y como ciertas declaraciones (las del argentino Fernando E. Solanas en particular) nos culpabilizaron por querer únicamente "hacer cine", empezamos a politizarnos, aunque de manera bastante superficial.

—¿En qué medida el triunfo electoral de la Unidad Popular obliga a volver a pensar el pro-

blema de la creación artística?

—Con el triunfo de la Unidad Popular viene una especie de hipertrofia de la política, hay un deseo generalizado de intervenir directamente en la política, de tomarlo todo en cargo; los pintores, los poetas, la gente de teatro empezó a plantearse problemas de intervención política inmediata, se crearon centros culturales en las fábricas, en las barriadas, en el campo, etcétera; se presentaban obras escritas "sobre el terreno" por los propios actores... Era una actitud inevitable provocada por el entusiasmo general; la novedad esencial era la intervención, toda creación se pensaba en función de su capacidad de intervenir.

"A mí toda esa fiebre me interesaba porque notaba lo que tenía de artificial, de teatral; me parecía asistir a un simulacro de Revolución en donde cada uno interpreta el papel que cree más conveniente en función de un modelo preexistente. En esa época todo el mundo leía los libros de la Revolución soviética; por ejemplo, *Los diez días que hicieron temblar al mundo*, de John Reed, es leído como un guión para comprender la realidad chilena, para saber en qué etapa nos encontrábamos, lo que nos iba a pasar, etcétera, y cada cual buscaba en ese guión el papel que más le gustaba. Esa situación me recordaba el libro "Juventud en Alemania", en donde Ernst Töller cuenta cómo los consejos obreros de Berlín en los años veinte tenían también un aspecto de simulacro, cuenta que venían intelectuales que habían estado en la Unión Soviética y decían: "No, así no es; en la Unión Soviética es diferente". Criticaban el movimiento obrero como se critica una obra de teatro. En Chile pasaba lo mismo, y no sólo en los sectores intelectuales. Yo realicé un documental en sectores obreros y el aspecto simulacro era aún más evidente, todo el mundo estaba en representación.

"El interés de lo que pasaba en Chile, su especificidad como proceso revolucionario, nosotros mismos no lo veíamos; se ve ahora, con la perspectiva, el interés de ese tipo de experiencia, y ahora entiendo cómo aquello se pudo convertir en el paraíso de los "gauchistas" europeos que encontraban allí opciones nuevas, y comprendo también el disgusto de la gente de los

países del Este. Yo recuerdo que el Partido Comunista había hecho una película sobre la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) donde se acusaba directamente al imperialismo norteamericano y a Nixon; era una película agresiva, de intervención política. La vieron los soviéticos que habían venido a comprar películas chilenas y dijeron: "No, esa no, porque habla mal de Nixon", entonces los comunistas chilenos se extrañaron y dijeron: "¿Pero cómo? Nixon es nuestro enemigo principal; nosotros estamos en guerra contra los Estados Unidos". Y el soviético miró, son-

cineastas de izquierda comprobaron lo mismo, éramos incapaces de responder a los deseos de la población; la gente nos decía: "Lo que hacéis es muy aburrido, no se comprende, etcétera". Para luchar en el terreno de las comunicaciones de masas hay que saber que los intelectuales que poseen la palabra más clara desde el punto de vista ideológico no serán forzosamente los más populares; sus producciones por muy justas que sean políticamente no son las que mejor se pueden oponer a las producciones masivas, fáciles, seductoras, del imperialismo.



"Diálogo de exiliados" (1974): "Los chilenos de la diáspora se habían tomado en serio una especie de industria: la de llorar y quejarse de su suerte".

rió y dijo: "¡Ah! ¿Ustedes están en guerra con los Estados Unidos? Pues la van a perder". Esa actitud de ironía era muy dolorosa, pero hay que decir que nosotros teníamos una concepción errónea de la guerra. No sabíamos lo que era una guerra. La declarábamos todos los días, y cuando tuvo realmente lugar la perdimos muy pronto. Hay que reconocer que la izquierda chilena nunca buscó el enfrentamiento; para ella resultaba más lindo hacer la revolución que vencer a la derecha.

—En el frente de los "medias", ¿cómo se llevó a cabo el enfrentamiento con las producciones de la derecha?

—Es un problema bastante delicado. Lo cierto es que comprobé pronto que yo no era capaz de realizar una película divertida para todos los chilenos; para el chileno medio será una película aburrida. Y todos los

"El imperialismo en Chile utilizó esa incapacidad nuestra. Empleó el método usado por los rusos contra Napoleón: lo dejaron que se hundiera tranquilamente en la inmensidad rusa, sabiendo que eso causaría su pérdida. De la misma manera, los norteamericanos, por iniciativa propia, no mandaron películas, no hicieron nada contra nuestras producciones, y bloquearon algunas películas (como *El padrino*) que todo el mundo esperaba con enorme expectación; esas superproducciones no las vendieron por ningún precio, pero paralelamente hicieron una extraordinaria campaña para crear el deseo de verlas; y el público, frustrado, echaba las culpas de esa situación a la política de la Unidad Popular.

"La realidad es que nosotros, cineastas chilenos, éramos incapaces de sustituir los productos norteamericanos. Teníamos el



"La vocación suspendida" (1977): "Reflexionar sobre los malentendidos que existen entre lo que se ve y lo que se dice".

problema fundamental de todo cine del Tercer Mundo que es a la vez un cine de vanguardia (reinventa todos los procedimientos del cine dominante) y un cine de fundación (propone por primera vez imágenes de nuestra realidad). Eso choca con el hábito de haber estado acostumbrado desde niño a que todo ocurra en Nueva York o en París, en Londres o en Roma, etcétera, en especies de santuarios donde las cosas ocurren. El precio de eso, de ser un cine de vanguardia y de fundación, es separarse totalmente del público; precio que, por otra parte, no es demasiado caro si se considera que se están dando las primeras imágenes de un país.

—¿La Unidad Popular fijó una línea política a los artistas de izquierda chilenos?

—Si yo hubiese hecho caso de las instrucciones políticas que se me dieron no hubiera hecho nada, porque eran perfectamente contradictorias. Hablando en términos leninistas (que no me gusta, pero en fin...), a mí me cambiaban de "enemigo principal" cada tres días: primero era la pequeña burguesía, luego el imperialismo, la derecha tradicional, los sindicatos derechistas, etcétera; por supuesto, nunca los militares. Había, hasta en el más alto nivel, un desconocimiento de la teoría política marxista, a pesar de que la mayoría de los políticos se decían marxistas; creían serlo, pero en realidad había un abuso de vocabulario que nadie dominaba y que creaba una gran confu-

sión. Si se hubiera utilizado un vocabulario más sencillo, el de nuestra política tradicional, que se adaptaba más a lo que estaba pasando, no hubiera habido tanta confusión.

"Yo traté, en mis películas (rodé seis durante el período de la Unidad Popular), de subrayar ese aspecto falso, de simulacro de la política chilena. En El realismo socialista, por ejemplo, filmé a una brigada de intelectuales del Partido Socialista que empiezan a sentirse llamados por la Revolución; pero a la vez mostraba cómo el Estado se estaba hipertrofiando, se estaba ampliando violentamente y cómo necesitaba cuadros; entonces esa gente que se sentía llamada por la Revolución, en realidad no estaba haciendo nada más que acudir a ocupar cargos en un Estado que se está expandiendo.

"En mis películas de esa época siempre me preocupé en mostrar la cantidad de contradicciones y paradojas que podía llevar la puesta en práctica de una línea política. Yo estaba en la línea política de la Unidad Popular y dentro de eso en una línea que se podría calificar de extrema izquierda; y yo me planteaba: uno, las contradicciones de la Unidad Popular; otro, las contradicciones de la línea de extrema izquierda. Por ejemplo, trataba de reflexionar sobre la paradoja de Lautaro. Lautaro, líder indio, es raptado por los conquistadores españoles que lo crían; Lautaro aprovecha eso para observar cómo funcionan los españoles, apren-

diendo su máquina guerrera. Lautaro consigue huir, y enseña a sus compañeros indios la manera de guerrear de los españoles; marcha contra los españoles y los vence, y al vencerlos no se da cuenta que él mismo ha sido vencido, de una manera mucho más profunda, por esa misma máquina guerrera de la que ahora depende. Para destruir el poder se necesita otro poder tan poderoso, y ese nuevo poder posee mecanismos de opresión tan violentos como el precedente.

—¿Cómo te explicas que tu cine aparezca, globalmente, como menos "político" que, por ejemplo, el de Miguel Littin o el de Helvio Soto?

—El problema es que hasta el momento conocemos pocos ejemplos de cine político; por una parte existe una especie de cine marginal, de cine militante en forma embrionaria, y por otro lado está el cine de Estado, y dentro de eso están las parodias de ambos: la parodia del cine marginal y la parodia del cine de Estado.

"El cine marginal se ha hecho a partir de películas como La hora de los hornos, con un proyecto que se proponía simultáneamente: el activismo y la indagación.

"El cine de Estado tiene su mayor representante en Costa Gavras (autor de Z), que utiliza los elementos del gran cine industrial y trata de invertirlos.

"Ninguno de estos dos cines tiene mi estima, pues ninguna de las películas de izquierda nos ha enseñado nada del enemigo; sin embargo, sí han enseñado al enemigo a conocer mejor el funcionamiento de la izquierda. Esta acusación, yo la haría a todo el cine latinoamericano, incluyendo algunas de mis propias películas.

"Hay que decir que en América Latina todo artista cumple al mismo tiempo la función de intelectual, reflexiona sobre su medio, y por consiguiente el arte sólo se concibe como una actividad que está al servicio de una causa, al servicio de la sociedad, articulado directamente a lo social. Hay una actitud muy represiva, muy católica, respecto a sentir placer en la creación, en hacer una obra; cada vez que siente placer el artista latinoamericano se siente incómodo y trata de buscarle el ajuste para que este placer se justifique con un resultado positivo para la sociedad. Personalmente considero que la relación entre la creación y el

mundo social no es una relación mecánica, es mucho más compleja y definiendo mi derecho a sentir placer. Este placer de hacer cine yo lo encuentro en varias partes; primero, en el placer infantil de jugar al tren eléctrico, utilizar la tecnología compleja del cinematógrafo; en segundo, el hecho de crear situaciones, crear complicidades entre todos los que trabajan en el rodaje. Es un placer doble de manipulación contradictoria. De ahí que casi todas mis películas sean estimadas por los que trabajan en ellas casi más que por los que las ven.

—¿Qué dificultades de creación encuentra un artista en el exilio?

—Empezaré recordando la frase de Brecht: "Los exiliados son los maestros de la dialéctica". Sin embargo, yo siempre creí que iba a ser incapaz de rodar una película fuera de Chile; por la cantidad de códigos específicos, cerrados, que yo utilizaba en mi cine, lleno de alusiones incomprensibles para los no chilenos. Al rechazar el imperialismo cultural en todas sus formas yo no poseía lo que podríamos llamar "un lenguaje universal". En Europa he descubierto la importancia de la retórica como mecanismo de comunicación, y todo lo que he rodado aquí ha sido sobre formas de pensar latinoamericanas puestas en contacto con la realidad europea. En Diálogo de exiliados (1974) ironicé sobre los refugiados chilenos que se habían tomado en serio una especie de industria: la de quejarse y llorar sobre su suerte. En mis películas posteriores me he interrogado sobre las relaciones y los malentendidos que existen entre lo que se ve y lo que se dice; y también sobre la fuerza y la debilidad de toda institución. Esta última preocupación me parece, hoy día, central; sobre todo si se piensa en las querrelas de los partidos políticos que, en cierta medida, recuerdan las querrelas de la Iglesia; en mi película La vocación suspendida he reflexionado sobre una frase de San Agustín, o de Stalin, según la cual: "En una ciudadela asediada, toda disidencia es traición", y en su contratesis inmediata: "Para subsistir, toda institución debe colocarse en situación de ciudadela asediada". La representación de esa organización paranoica es la que me preocupa actualmente. ■ Declaraciones recogidas en magnetófono por IGNACIO RAMONET.