laFuga

Paradoja, alegoría y miscelánea

Una entrevista con Raúl Ruiz

Por Jordi Torrent

Jordi Torrent (San Hilario Sacalm, Gerona, 21 de abril de 1955) es un director de cine, guionista y productor español.Autor de "East On the Compass"1, estrenada en el Festival Internacional de Cine de Sitges en 2005, y seleccionado en 2006 por la "Film Society of Lincoln Center"2 para un programa celebrando los primeros 100 años del cine catalán, Torrent tiene años de experiencia dentro del mundo audiovisual, y como docente. Después de licenciarse en Filosofía en la Universidad de Barcelona, Jordi Torrent realizó estudios de posgrado en París en la Universidad de la Sorbona (estéticas Cinematográficas) y en la École pratique des hautes études (Cine Antropológico) en donde contó con la influencia de maestros como el crítico y director de cine Éric Rohmer, o el cineasta y antropólogo francés relacionado con la Nouvelle Vague, Jean Rouch. Entre 1985 y 1990 fue curador de programas audio-visuales de la galería Exit Art de Nueva York. A mediados de los 80 y los 90, Exit Art era un centro cultural emblemático de la "Indie Art Scene" de Nueva York. De 1990 a 2007 trabajó como consultor de educación en medios para el Departamento de Educación de la ciudad de Nueva York, donde creó programas de educación en la alfabetización de medios, desarrollando y realizando talleres de educación en medios para alumnos, educadores y padres. Muchos de los films fueron seleccionados en numerosos festivales nacionales e internacionales como; el "Festival Internacional de Cine Infantil de Chicago3", el festival "National Inner City Youth Video and Film", el Festival "Reel Teens", el "Festival Internacional de Televisión de Barcelona" y el "Shortie Washington Festival", entre otros. Paradoja, alegoría y miscélanea. Una entrevista con Raúl Ruiz (video) Ruiz (Boston, 1990) Director/Editor: Jordi Torrent Producción: Kathy Rae Huffman y Jordi Torrent Cámara: Tom Cole Transcripción: Héctor Oyarzún Edición: Francisca García, Iván Pinto

El presente documento *Paradox Allegory and Miscellanea* **consiste en la transcripción y traducción al castellano de la entrevista inédita que el cineasta Raúl Ruiz ofreció en el ICA (Institute of Contemporary Art) Boston durante el año 1990, en el contexto de su primera instalación artística** *The Expulsion of the Moors* **(***La expulsión de los moriscos***). Con una duración de 20 minutos, el registro original revisa a través de múltiples cápsulas temáticas el programa ruiziano –en voz del mismo cineasta que comenta en inglés– en relación a los principios estéticos fundamentales que rigen su cine y a los contextos culturales y políticos chileno y francés en el que le tocó trabajar. Entre otros ejes, la teoría del conflicto central, la estructura narrativa de la alegoría, su trabajo en televisión y las posibilidades artísticas de las instalaciones y el video arte, forman parte de esta miscelánea conversación cuya lectura hoy nos acerca a las numerosas conferencias que Ruiz dictó en Estados Unidos en la década del 90 y que unos años más tarde, en 1995, se incorporarían en la primera edición de la** *Poética del cine* **(Dis-Voir).**

La publicación de este material es cortesía de Jordi Torrent y su versión en video está alojada actualmente en https://vimeo.com/86692531

Cine

Mi padre me dio una cámara cuando tenía 7 u 8 años y comencé a realizar pequeñas películas. Todavía es lo que hago, soy bastante conservador de ese punto de vista. Fui a la escuela, una escuela católica. Después, me convertí en algo así como un marxista y me interesé en la teología. Así es que asistí durante un período a la Universidad Católica para estudiar un poco de teología. Al mismo tiempo, entré a la universidad a estudiar Derecho. Al tiempo empecé a interesarme por el cine y el teatro, empecé a estudiar teatro por un tiempo. Logré reunir algo de dinero para hacer una película en Chile, y después estudié en Argentina durante un año. Durante ese tiempo no terminé ninguno de esos estudios ni obtuve títulos universitarios.

Nunca me agradó demasiado el mundo del teatro porque se parece demasiado a la iglesia, o a un convento. Esa fue la razón por la que preferí el cine, que se parecía más a un ejército o, más bien, a las guerrillas o los piratas.

Llegué a Estados Unidos por razones de estudio, pero tampoco me sentí cómodo en las universidades. Así que fui a México, donde escribí guiones para telenovelas durante un tiempo. Después volví a Chile a escribir guiones para la televisión. Ya a mediados de los sesenta, '64, '65, empecé a realizar películas.

Tres tristes tigres **(1968)**

Estaba obsesionado con la idea de hacer películas sin ningún tipo de "conflicto", quizás por la existencia de esta religión dogmática que es el conflicto en el cine. Durante un tiempo traté de discutir esta idea y traté de escribir historias sin conflicto. Empecé a tomar la estructura de la poesía o de otras formas narrativas que no necesitan el conflicto, como la estructura épica, etc.

En esta película juego con la idea de revertir situaciones, colocando eventos secundarios en primer plano, destruyendo el orden de la pirámide narrativa. Existen varias estructuras que rigen la creación de películas, como el hecho de que exista un protagonista que te tiene que interesar más que el resto. Entonces pasa algo divertido cuando juegas con esos elementos, haciendo que todo el mundo se fije en alguien, pero resulta que la persona importante de la situación en realidad era alguien que caminaba en el fondo, en un nivel secundario. Lo que hice fue inventar cientos de juegos de este tipo y los puse todos en esta película.

Era un momento importante en el cine, fue el momento en el que aparece el cine suizo y muchos cineastas nuevos. Gané el mismo premio (Locarno) que Alain Tanner. Fue el primer film de Panfilov, Hugo Santiago y muchos otros cineastas que estábamos haciendo, en distintos niveles, el mismo tipo de investigación, por decirlo de una manera. Estábamos tratando de destruir esta forma dogmática de contar historias en el cine, sin ser realmente "experimentales". [1]

Salvador Allende

La situación política de Chile tiene la particularidad de ser imposible de entender desde afuera, desde otros países. Allende significó la única vez en que todo el mundo sintió que eso se podía comprender. Pero no fue así en realidad, se trataba de una acumulación de situaciones locales. Por supuesto, fue un momento muy importante para Latinoamérica. Era un momento en que había movimientos revolucionarios en todos lados y la posibilidad de construir otra sociedad. Fui una especie de mediador, aunque fui parte del Partido, no del gobierno. Traté de desarrollar actividades cinematográficas en distintos niveles, sin hacer películas de propaganda, agit-prop. Odiaba las películas de propaganda de ese tiempo. A veces podían ser necesarias en comerciales y cosas así, pero no más que eso.

Lo que sí hice fueron películas políticas, lo que es diferente. Estas películas políticas no eran propaganda. Eran películas que trataban de mostrar paradojas políticas, momentos donde el sistema, la ideología fallaba. Donde identificaba que había un error, un malentendido o una paradoja política, empezaba a crear películas. Ese fue mi interés principal en hacer películas, no fueron muy exitosas. Digo, a veces hubo éxito cuando se levantaba algún escándalo y había gente que hablaba de eso, pero no todo el mundo estaba feliz de hablar de los problemas, preferían hablar de lo que estaba saliendo bien.

Entonces, digamos que hice ambas cosas, comerciales políticos y películas críticas.

Augusto Pinochet

Cuando encarcelaron al primer cineasta, decidí que era mi momento de partir.

El cuerpo repartido y el mundo al revés **(1975)**

Tenía que hacer esa película para la *ZDF* (*Zweites Deutsches Fernsehen*), así que tuve que buscar dinero para hacerla. Después tuve que buscar un país... porque durante ese tiempo la mayoría de los países

latinoamericanos negaban la visa a chilenos. El único país que aceptaba la visa era Honduras, así que escogí Honduras. Fui allí con dinero de mi bolsillo y 20 rollos de película. Conseguí una cámara y empecé a hacer la película con gente de Honduras. La película fue hecha en tres semanas. La mitad fue improvisación y la otra mitad fue un juego con las estructuras de la poesía popular aplicadas al cine.

Utilicé situaciones paradojales. Jugué con la idea alguien cortado en pedazos repartidos por distintos rincones del país que formaban un círculo. Era una película poética, alegórica.

Institut National De L'Audiovisuel, Paris.

Lo que fue original en su momento era que cineastas interesados en la experimentación recibían el mismo apoyo que cineastas industriales. Lo que significa que alguien interesado en experimentar podía contar con un equipo de 30 ó 40 personas y el financiamiento de una película normal, actores, todo. Era muy extraño, porque las películas experimentales normalmente se hacen sin dinero. Existían ciertas características del cine experimental que se revertían. Cuando puedes hacer películas experimentales en *cinemascope*, 35 mm., durante dos meses, el resultado es diferente. *La vocación suspendida* (1978) fue hecha de esa forma, así como muchas otras películas francesas. En el momento que esto se detuvo, bastante reciente, inmediatamente cuando asume el gobierno de Miterrand, hubo muchas razones. Fue una situación complicada, no todo el mundo estaba contento de que se usara tanto dinero para hacer experimentos. Pero el resultado de esto fue que cuando los experimentos pararon, inmediatamente toda la vitalidad y la imaginación que existía en el cine francés desapareció. En menos de 10 años el cine francés se ha convertido en una pequeña *boutique* con objetos aburridos y un buen gusto terrible.

Películas B

Tiempo después me interesé en el método de producción estadounidense de los 50, el cine B. Descubrí que eran las películas más fuertes y creativas hechas durante ese período, en cualquier parte del mundo. Había una lección a aprender en la manera en la que estaban producidas, así que comencé a estudiarlas. Traté de hacer algo similar pero aplicado a películas experimentales e independientes. Comencé con esta experiencia en Le havre, donde traté de montar un estudio para películas B. Acerté en algunas cosas y en otras no. No conseguí el objetivo de crear una estructura para jóvenes cineastas que quieran venir y hacer una película en 15 días, en las mismas condiciones que las películas de los 50. Algunos aceptaron, pero curiosamente no eran tan jóvenes. Los jóvenes rechazaron porque esperaban la oportunidad de hacer una película grande, una normal y seria. Tenían miedo de no ser tomados en serio después si hacían esa clase de película. No aceptaban que esa fuese su primera película, incluso si el dinero y los equipos estaban ahí. Los que aceptaban eran cineastas ya consolidados, como de Oliveira o Stephen Dwoskin.

Experimental

Llamémosle experimental a dos tipos de trabajo. Uno es un trabajo poético donde tratas de alcanzar un nivel máximo de riqueza y complejidad en la imagen, en la conexión entre la imagen y el sonido. Esta es una forma normal de investigación en la que inventas nuevos tipos de película. Con las películas poéticas tratas de hacer una investigación inconsciente. Algo sucede en la conexión con la imagen, pero tú no estás controlando todo, simplemente estás tratando de inyectar la imagen con el máximo de tensión, de complejidad, de belleza, si se quiere, de poesía.

El otro tipo consiste en hacer algo simplemente para ver qué sucederá. En mi caso, *Le professeur Taranne* (1987) fue una película sin continuidad entre los actores. Los actores aparecen de una forma normal, como en cualquier telenovela, pero mientras hablan entre ellos están cambiando todo el tiempo. Lo que quería saber era que si cambiabas de actor todo el tiempo todavía se podía seguir la historia.

Televisión

Existen dos tendencias. Aquellos que tratan de usar la televisión como otro elemento, como un tren para comunicar algo desde la "estación A" hacia la "estación B". También existen otros que creen que el mismo viaje puede ser lo divertido. Yo pertenezco a ese grupo, creo que el viaje puede ser

interesante y no solo el hecho de llegar rápidamente desde un lugar a otro. En la televisión creo que el medio puede crear una "obra". Para eso se pueden usar muchos elementos, uno de estos es buscar el accidente. Pero en la televisión se pueden concebir piezas artísticas.

Instalaciones

Hace 4 ó 5 años comencé a hacer teatro y estuve en Aviñón, donde presenté la obra alegórica *La vida es sueño*. No la comedia que todo el mundo conoce, si no la alegórica, la obra religiosa. Para esa obra utilicé lo que se llama "teatro de la memoria". La estructura del teatro de la memoria, estas estructuras alegóricas del siglo XVII, como las de Iñigo Jones o las de los escenógrafos italianos. También usé películas, y un amigo que estaba interesado en los experimentos televisivos me dijo: "esto es una instalación, no es exactamente la puesta en escena de una obra". Así que le pregunté "¿qué es una instalación?" y me dijo "te mostraré algunas". Me escribió y me mostró cosas de Bill Viola y otros. Me mostró el trabajo de Nam June Paik y comencé a interesarme por esta mezcla particular de teatro y cine. Ya me había interesado por Robertson, quien había hecho en el siglo XIX, en el comienzo de la Revolución Francesa, las llamadas "fantasmagorías". Jugaba con las proyecciones, muchas de las máquinas de efectos especiales provienen de ahí, fueron inventadas por él, proyecciones en humo, juegos de linterna mágica, sombras chinescas, mezcla de actores, ruidos y música. Estaba interesado en todo eso y por la puesta en escena de Caspar Friedrich, quien solía hacer exhibiciones de sus pinturas de paisajes usando luces y música exclusivas, y a veces también ruidos. Así que también eran instalaciones.

El puente

A veces uso una fórmula que no siempre es buena, pero demuestra lo estructurados que somos. Tienes un elemento en el que el exterior, su apariencia, es enigmática y la solución se encuentra en el centro. A eso le llamo "estructura gótica". Digamos, los marxistas, el psicoanálisis o las películas estadounidenses proponen estructuras donde existe un conflicto y una solución. La emoción se encuentra cuando descubres la razón por la que cierto personaje hizo eso, el por qué esta apariencia de realidad, este fenómeno sucedió.

Y existe otro tipo de estructura en la cual el placer no viene de encontrar la solución, sino de pasar de un nivel de apariencia a otro nivel de apariencia. El primer nivel de apariencia es, de alguna forma, una respuesta del segundo, pero el segundo también podría ser la solución del primero. Entonces lo importante es lo que los barrocos venecianos llamaban *il ponte*, el puente, para pasar desde un nivel al otro.

Notas

1

NdE: Ver definiciones de lo experimental más adelante

Como citar: Torrent, J. (2020). Paradoja, alegoría y miscelánea, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-10-31] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/paradoja-alegoria-y-miscelanea/1012