

Raúl Ruiz
Poéticas del cine



EDICIONES
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

Poética del cine 1
Misceláneas

Traducción de Alan Pauls

Prólogo

He aquí el primero de los tres tomos que compondrán esta *Poética*. No creo que sean de gran ayuda para los cinéfilos y los profesionales del cine. Los escribí pensando más bien en aquellos que usan el cine como espejo, es decir, como instrumento de especulación y reflexión, o como máquina para viajar en el espacio y el tiempo.

En el origen de este libro están las seis conferencias que di en abril de 1994 en la Universidad de Duke (EEUU), invitado por Fred Jameson y Alberto Moreiras, y que corresponden con estos seis primeros capítulos. El séptimo es la conferencia introductoria de un seminario que di en Palermo en diciembre de ese mismo año. En cuanto a las ideas que atraviesan estos textos, las fui poniendo más o menos a punto durante el año universitario de 1989-1990, cuando di clases en Harvard.

He intentado aquí sobrevolar algunos de los temas más polémicos que sacudieron en estos últimos años a los teóricos de los medios de América del Norte y Latinoamérica (Jameson, Dienst o Moreiras), como también los paradigmas narrativos de la industria del entretenimiento, las nuevas imágenes o la globalización del mundo audiovisual. Pero también he tratado temas más europeos, como la naturaleza de la imagen y el inconsciente fotográfico. Aparecerán también temas que forman parte de polémicas más antiguas, algunas de las cuales datan de los principios de

la historia del cine (pienso en las ideas de Bertrand Russell, Ortega y Gasset y Elias Canetti). De vez en cuando irrumpen querellas aún más antiguas (Raimundo Lulio, Shitao, los teólogos Molina y Báñez, etc.). Para dar cuenta de todo eso elegí un género cercano a lo que en la España del siglo XVI se llamaba *Misceláneas*, esos discursos teórico-narrativos que se dedicaban a hacer piruetas, a los cambios de rumbo inesperados y las interpolaciones extravagantes; en suma, a lo que podríamos llamar el arte de saltar de un tema a otro.

El segundo tomo, *Serio ludens (Juegos serios)*, está compuesto por parodias y simulaciones conceptuales, y propone un método de trabajo para escribir películas. El tercero, *Métodos*, está compuesto por ejercicios y recetas, y pretende ser un método para filmar.

Estos tres libros giran alrededor de una convicción: en el cine, al menos en el cine narrativo (y todo el cine lo es de cierta manera), es el tipo de imagen lo que determina la narración, y no al revés. A nadie se le escapará que esta afirmación implica que el sistema de producción, invención y realización de películas debe ser modificado de manera radical. Quiere decir también que aún son posibles un nuevo tipo de cine y una nueva poética del cine.

Una última observación: no soy un erudito, y he encontrado la mayoría de mis referencias en mi biblioteca personal, lo que me ha permitido corroborarlas directamente. Pero leo en diagonal, viajando de un libro a otro, y eso no está exento de riesgos. Es muy posible que aquí y allá haya interpretaciones o comparaciones abusivas o sencillamente gratuitas. Pero este libro es un viaje, y los viajeros deben saber que tomar caminos que no conducen a ninguna parte también forma parte del viaje.

Raúl Ruiz

Poética del cine 2

Traducción de Alan Pauls

Prólogo

Las páginas que siguen son una tentativa –una primera tentativa– de reunir en el menor espacio posible el corpus de opiniones, intuiciones y razones que a lo largo de los años me ha llevado a hacer películas. Es inevitable que de vez en cuando una razón vaya seguida por un alegato, una intuición por un chiste y una opinión por una provocación o un desafío. El cine es un oficio militar, con el que comparte muchas de sus ocupaciones: madrugones, largas marchas, sopas malas, gente movilizada. Arte solar por excelencia, el cine exige tener la cabeza en las nubes y los pies sobre la tierra. Primera víctima del proceso de industrialización de la cultura, el cine se ha vuelto golpe el arte madre de la mayoría de las artes aplicadas. (Al parecer, uno de los rasgos distintivos de nuestro tiempo es la tendencia a encadenar y desencadenar procesos que aparecen *súbitamente*.)

Llamar al cine “arte madre” tiene más de un sentido. Recordemos que durante años se le atribuyó el mérito de ser el arte manipulador, el orquestador de todas las bellas artes que lo precedieron. El teatro, la música, la literatura, la pintura, la arquitectura y la danza habían encontrado en el campo cinematográfico un modo eficaz de entenderse y cooperar creativamente en una suerte de ópera del mundo. A su manera, propiciando ese juego de encuentros exitosos y fallidos entre las distintas disciplinas ar-

tísticas, la actividad cinematográfica realizaba una operación intelectual muy parecida a esa práctica religiosa que la cultura china llamaba *Chang*: el arte de manipular religiones. En el *Chang*, a través de un juego de mediaciones, interrelaciones y reflejos, el budismo podía poner al taoísmo en perspectiva y recurrir, en caso de perplejidad, al confucianismo. En el arte cinematográfico, el retrato rítmico de los hechos del mundo reinventa el teatro; el espíritu de la danza puede inspirar y suscitar nuevas formas de expresión valiéndose de las tres mil y tantas mímicas que el rostro puede crear y expresar. *Opera mundi*, arte madre, el cine se volvió de pronto un arte criminal, la madre que, invocando la “razón de Medea”, mata a sus hijos y, como Cronos, se los devora. El cine se convirtió en el mar muerto¹ donde desembocan las artes agonizantes de nuestro mundo.

“Triste época”, diremos. Pero eso no es todo. El cine es también el arte madre de las distintas maneras de industrializar las demás actividades que lo involucran y lo explican. Lugares comunes, se dirá. Sin duda. Pero no olvidemos que el lugar común es el refugio perfecto de las cosas inexplicables: “El siglo XXI será religioso o no será”, decía Malraux, y la frase, a fuerza de repetida, se volvió otro lugar común, hasta que el atentado contra las torres gemelas de New York la transformó en un enigma terrible. “El cine, arte para todos”: otro lugar común. Su contrapartida son las miles de salas vacías o transformadas en templos para sectas. Llenar los lugares públicos es el lugar común por excelencia de la sociedad de masas, y la desaparición de la noción de pleno empleo es su correlato irreductible.

1 Ruiz juega aquí con la homofonía entre *mère* (madre) y *mer* (mar).
(*N.del T.*)

Once años separan estas líneas de la primera parte de mi *Poética del cine*. Entretanto, el mundo ha cambiado, y el cine ha cambiado con él. La “Poética del cine 1” debía ser un llamado a la rebelión. Lo que escribo hoy es más bien una *consolatio philosophica*. Pero a no equivocarse: un pesimismo saludable puede valer más que un optimismo suicida.

“¡Luz, más luz!”, dijo Goethe antes de morir. “Menos luz, menos luz”, repetía Orson Welles en un decorado de cine la única vez que lo vi. En el cine actual (y en el mundo) hay demasiada luz. Es hora de volver a las sombras. Así que, ¡media vuelta y a las cavernas!

Las ideas que desarrollaré aquí (a veces de manera errática) giran alrededor de tres intuiciones o metáforas. La primera es que las imágenes que componen una película determinan el tipo de narración que la estructura, y no al revés. La segunda afirma que una película no está compuesta por una determinada cantidad de planos sino más bien descompuesta por ellos: ver una película de 500 planos es ver 500 películas. La tercera sostiene que una película sólo tiene valor –en el sentido estético de la palabra– si mira al espectador tanto como es mirada por él.

Cualquier lector razonable comprenderá que estas tres intuiciones son más sensaciones que ideas generales; sensaciones como el miedo, el vértigo, la cólera o la adoración. Están más cerca de la mística que de la filosofía del arte. La idea que subyace a todas estas reflexiones es que un fenómeno tan extraño y esquivo como el cine reclama más bien un acercamiento poético. Hace demasiado tiempo que el cine viene siendo analizado con las técnicas más diversas. La mayoría de las películas se dejan examinar, descomponer en partes. Aceptan someterse al “control de calidad” como cualquier otra máquina, no importa lo infernal que sea. Pero hay una parte que escapa siempre al análisis: la “zona oscura”. La sombra. Mi intención es abordar el cine a partir de su lado oscuro. Durante mucho tiempo los artistas y artesanos involucrados en la

industria del cine recurrieron a la palabra “premisa” para referirse a esa especie de concepto que unifica los acontecimientos de una película. Una de las mejores que recuerde es la siguiente: un hombre que ha sido honesto toda su vida comete un acto deshonesto en un momento de debilidad; otro hombre que ha sido deshonesto toda su vida se vuelve definitivamente honesto en un momento de debilidad. ¿Qué pasaría si ambos se encontraran? Las malas premisas no incluían la pregunta final; eran afirmativas, del estilo de: “La ambición lleva a la ruina”, o “La ruina lleva a la redención”, o “La redención lleva a la gloria”. Las premisas fueron desapareciendo con el tiempo, y lo único que quedó fue la pregunta final: ¿qué pasaría si...? Así nació el *What if?*

Me propongo usar la figura retórica del *What if?* para aprehender los innumerables hechos de los que está compuesta una película: los visibles y los ocultos, los implícitos y los explícitos, los explicables y los inexplicables.

El poeta Jorge Teillier decía que toda película, por mala que sea, encierra al menos cinco minutos de buena poesía. Luis Buñuel sostenía que sólo las malas novelas eran adaptables al cine. Mi tío Daniel Muñoz Vera, hombre moderado, se limitaba a decir: “El cine es un veneno”.

Habrán comprendido ustedes que estas tres afirmaciones tienen un denominador común: el cine escapa, trata de escapar, a la mayoría de los criterios de calidad que en cierto modo, con suerte, pueden aplicarse a otras artes.

No hay películas malas.

Toda película se alimenta de desechos.

Todas las películas son *phármakôn*: veneno o remedio, según los casos.

Éste es el tipo de problemas que intentaremos tratar a lo largo de las páginas que siguen.

Apuntes para una Poética 3

Nota acerca de los textos

Bajo el título de “Apuntes para una Poética 3” se incluyen seis textos de proveniencia diversa que Raúl Ruiz pretendía utilizar como punto de partida para desarrollar la tercera parte y final de su poética del cine. Tres de estos textos –“The Making of Films”, “Comentarios a *El sentido del cine* de Sergei M. Eisenstein” y “Du Fu”– corresponden a los esquemas y anotaciones que el cineasta utilizó para dictar tres seminarios sucesivos realizados en The Centre for Modern Thought, University of Aberdeen, Escocia, entre los años 2007 y 2009. El cuarto, “Lo infilmable”, corresponde a los apuntes que utilizó para desarrollar una conferencia por invitación de la Facultad de Divinity and Religious Studies de la misma universidad, la cual fue dictada en Aberdeen el 6 de diciembre del año 2008. “El folklore” incluye un conjunto de reflexiones personales que Ruiz plasmó tras terminar la filmación de *La recta provincia* (2007). Por último, bajo el título de “El cine, arte de la sombra”, se presenta el discurso que pronunció al recibir el título de Doctor Honoris Causa de l’École normale supérieure de Lyon (18 de noviembre, 2005).

Salvo en el caso de este último y más breve escrito, que fue editado por el mismo Raúl Ruiz para su publicación original en francés (*Positif* 553, 2007), y aquí traducido por Alan Pauls, en todos los casos restantes se trata de apuntes personales y ayuda

memorias, escritos en español, de las materias a tratar en cada una de las instancias mencionadas, donde el cineasta improvisaba a partir de los mismos, desarrollando una exposición de más largo aliento. Si se ha decidido no editar este material, publicándolo aquí en el estado de esbozos tentativos y fragmentarios en que lo dejó Raúl Ruiz tras lo que era siempre un trabajo directo e ininterrumpido en su máquina de escribir (nunca se entregó al computador y sus posibilidades de corrección), se debe pues no sólo a una voluntad de respetar el estado de “apuntes” de los textos que se tiene a disposición, sino también de mostrar el *modus operandi* que tenía el cineasta a la hora de plasmar y difundir su pensamiento artístico en instancias pedagógicas y otras.

Andrés Claro