

LIHN, ENRIQUE

DIÁLOGO CON RAÚL RUIZ
Atenea, núm. 500, 2009, pp. 265-279
Universidad de Concepción
Chile

Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=32814402021>



Atenea

ISSN (Versión impresa): 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

[¿Cómo citar?](#)

[Número completo](#)

[Más información del artículo](#)

[Página de la revista](#)

DI«LOGO CON RA“L RUIZ*

A DIALOGUE WITH RA“L RUIZ

ENRIQUE LIHN**

RESUMEN

Este artículo transcribe una conversación a modo de entrevista entre Enrique Lihn, Federico Schopf y Raúl Ruiz. En el diálogo, los autores discuten acerca del concepto de compromiso en las artes y específicamente en el cine y de la cultura del subdesarrollo a partir del comentario de las películas *Fidel* de Saúl Landau y *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin. En relación a Littin, el artículo comenta la controversia que se genera entre los conceptos de cultura y subcultura en esta cinta, cuestionándolos, al mismo tiempo que a través del diálogo de Lihn, Schopf y Ruiz se plantean diferentes tesis en torno a la película.

Palabras clave: Enrique Lihn, Raúl Ruiz, Chacal de Nahueltoro, Miguel Littin, arte comprometido.

ABSTRACT

This article transcribes a conversation between Enrique Lihn, Federico Schopf and Raúl Ruiz. In the dialogue the authors discuss the concept of commitment in the arts, specifically in film, and the culture of underdevelopment sparked by commentary on Saúl Landau's film *Fidel* and Miguel Littin's *El chacal de Nahueltoro*. In respect to Littin, the article comments on the controversy that concepts of culture and subculture generated in this film, questioning these concepts while at the same time, through the dialogue between Lihn, Schopf and Ruiz different theses are suggested in relation to the film.

Keywords: Enrique Lihn, Raúl Ruiz, Chacal de Nahueltoro, Miguel Littin, committed art.

* En *Nueva Atenea*, N° 423, julio/septiembre de 1970.

** Poeta, dramaturgo, novelista y crítico chileno (Santiago, 1929-1988).



Escena de *Los tres tristes tigres*, de R. Ruiz.



Escena de *El chacal de Nahueltoro*, de M. Littin.



Nico Papatakis (director de *Dafne y Cloe* y de *Les Abisses*), Raúl Ruiz y Darío Pulgar, ante la cámara.

“Filmar es, en el fondo, sacarse una foto en una plaza”.
R.R.

LIHN: Te voy a proponer que abordes tres temas, que hables primero sobre la película *Fidel*; después, acerca de tu trabajo con Landau, y finalmente quisiera conocer tu opinión sobre *El Chacal de Nahueltoro*.

RUIZ: Diré algo en primer lugar sobre *Fidel*; tuve un exceso de noticias antes de verla; Darío Pulgar, que trabajó en ella, me contó toda clase de entretelones, y, aparte de eso, yo tenía cierto prejuicio en contra de esta especie de profeta del nuevo cine que es la cámara del cine directo.

En teoría, este tipo de cine tendría que ser una sola toma que durara desde el comienzo hasta el final de la película; nada más que una proyección del ideal de Sabatini: una película que siguiera a un hombre un día entero por donde anduviera, sin narrar nada en especial. Creo que el actual cine directo presenta, por lo menos, dos problemas graves. Tiende a caer, tarde o temprano, en el “play within the play”: quien es filmado tiene que aludir al hecho de que lo está siendo y a quien lo filma, al hecho de que ésta es una película y de que esta película trata, también, de alguien que la está filmando, etc. Se produce un juego de espejos, la constatación melancólica de que la realidad es difícil de penetrar, de transcribir.

LIHN: ¿Y crees tú que Landau superó esas limitaciones del cine directo?

RUIZ: Me parece que tuvo el buen tino de remitirse en todo momento al hecho de que estaba filmando una película sobre Fidel Castro, en que se trataba de mostrar y aclarar con ella, lo más posible, el papel que éste cumple dentro de la revolución cubana.

Decía yo que hay dos limitaciones del cine directo. La otra es ya específicamente cinematográfica; te limita en cuanto a la construcción del lenguaje del cine. Es decir, el trabajo cinematográfico lleva a la posibilidad de crear ideogramas, de tal manera que los elementos dentro del cuadro se refieran unos a otros y tiendan a cierta abstracción progresiva. Así, imágenes muy concretas expresan, tomadas en su conjunto, ideas abstractas. El cine directo niega como postulado esta posibilidad que a mí me sigue pareciendo valiosa.

LIHN: ¿Podrías ejemplificar, con respecto a la película misma de Landau, de qué manera no se resuelve en ella esa posibilidad?



R. Ruiz

RUIZ: No creo que Landau se haya planteado ese problema. Como gringo, es bastante pragmático. El vio algo en Cuba en relación a la figura de Fidel, y se limitó a mostrarlo y a clarificarlo.

Volviendo a la idea de Eisenstein, tú pones un plato de sopa y un rostro, sin ninguna explicación. El que los ve tiende a establecer una relación entre ambos ya que vienen yuxtapuestos. La idea es que esta relación es más abstracta que los elementos mismos. Un espectador dice: este tipo tiene hambre; inventa una anécdota, crea una historia. En el peor de los casos dice: hombre mirando sopa, o bien, hombre cerca de la sopa. De todas maneras, es algo más abstracto que esas dos imágenes en sí mismas. La idea de Eisenstein era la de que esta primera abstracción, dentro de una película más larga, aumentaba progresivamente, lo que hacía posible crear un lenguaje capaz, por ejemplo, de explicar y desarrollar las ideas de *El capital*, y ser, al mismo tiempo, universal, superar todas las limitaciones del lenguaje hablado. Contrapuesta a esta concepción del cine está la idea de que éste es como una ventana, que muestra cosas y deja de mostrar otras; esto es, que muestra siempre el fragmento de un acontecimiento, lo que implica un cine que no se divide en ideogramas sino en acontecimientos, siempre forzosamente –por la misma naturaleza del cine– incompletos. Contra el intento de Eisenstein de trabajar el cine como lenguaje, el neorrealismo entendió que las cosas deben hablar por sí mismas y que el cine tenía que ser fiel a los acontecimientos. Desde este ángulo, el cineasta, si se mantiene fiel a los acontecimientos, no tiene nada que decir sobre ellos, debe limitarse a transcribirlos. Esta es la base fundamental del cine directo; un cine como arte total, puesto que su aspiración es la de duplicar el mundo. Siempre coexisten estas diferentes maneras de ver el cine: como duplicación del mundo, como arte total –integración de todas las artes–, y como lenguaje, o sea como una especificidad. El problema es el de no confundir los diferentes niveles.

Si bien Landau utilizó gran parte de la técnica del cine directo, en el montaje mismo superó esas limitaciones. Hace un cine que muestra hechos muy concretos, acontecimientos, y estos mismos se van explicando; crea un lenguaje que en lugar de ser un conjunto de signos es un conjunto de acontecimientos; ese conjunto muestra una estructura cerrada que, a su vez, es la película. Esa estructura no es un modelo de Cuba sino que representa un punto de vista frente a la revolución cubana. Los acontecimientos, que se significan unos a otros como signos, están trabados unos con otros, formando una estructura bastante sólida.

En *Fidel*, yo veo toda una primera parte de exaltación al líder. Una segunda parte en que los acontecimientos muestran la persistencia del subde-

sarrollo en Cuba, y una tercera parte que, después de haberte deprimido con la segunda, te plantea el significado de la lucha.

Landau trabajó con Wright Mills en Cuba, fue su secretario; recorrieron juntos la Unión Soviética en los últimos seis meses de vida de W.M. Incluso se alude a Saúl Landau en “Escucha Yanqui” y “Los Marxistas”. A través de W.M. creo que Landau quedó obsesionado por la idea de lo que significa el imperio y el subdesarrollo. La película *Fidel* fue filmada, en su primera versión de una hora, para el canal cultural de San Francisco, que se dedica, digamos, a hacer reportajes sensacionales. Con estos materiales Landau elaboró la versión definitiva.

Me encontré el año pasado con Landau en el Festival de Viña del Mar, y él vio en mi película *Los tres tristes tigres* una serie de síntomas muy clarificados del subdesarrollo, la ejemplificación de lo que está planteado teóricamente en *Memorias del subdesarrollo*, una película que admira mucho. Como yo estoy dentro del subdesarrollo, no tengo la perspectiva suficiente para saber si ello es efectivo. Creo que Landau había conversado incluso con Fidel Castro sobre la idea de filmar una película sobre un país subdesarrollado, y hasta parece que se había especificado Chile; para usar una fórmula, un país que no fuera el Vietnam de turno, en que la lucha se diera a un nivel más cotidiano, de manera que los elementos del subdesarrollo no fuesen tan evidentes, sino un poco más alusivos.

Trabajaremos con un tema muy abierto. Un personaje norteamericano, un “peace corp” kennediano, participe de la idea laboral, tipo Alianza para el Progreso, incluso fortalecido por la idea de que los conservadores han hecho fracasar la política de la Alianza, y, por otro lado, un chileno que regresa a Cuba después de haberse marginado de su país para participar en la revolución cubana y que siente la necesidad de regresar y de incorporarse a la lucha. De este entrecruzamiento de viajes sentimentales, esperamos que salga una especie de autorretrato chileno en la perspectiva del subdesarrollo.

Para realizar la película utilizaremos elementos del cine directo. Por ejemplo, actores deliberantes, que trabajen fundamentalmente en base a improvisaciones, y protagonistas reales. Nos atenderemos a los hechos, esto es, la situación actual en Chile hará que el argumento de la película varíe día a día. Un golpe de Estado nos haría cambiar el argumento, el cual cambiaría, en otro sentido, si sale Allende. Aparte de eso, la película está construida como un diálogo entre dos equipos de filmación. Landau agarra el equipo norteamericano y yo el chileno. El filmará ciertas situaciones, desde su punto de vista, con ese personaje norteamericano; yo, el mundo de personajes que más o menos maneja, ese submundo, el tiempo muerto del subdesarro-

llo. Yo apporto el tiempo muerto. En cuanto al montaje, no usaremos nuestras propias voces, sino la de comentaristas que precisen nuestras posiciones y que digan: “Esto resultó, esto no, metamos estos elementos o estos otros”. Y aparte de eso está el nivel de las canciones.

Sobre *El chacal de Nahueltoro*

Yo creo que *El chacal* ilustra algunas de las ideas a las que le hemos estado dando vueltas, últimamente, con mi equipo de trabajo. Las inquietudes que, de manera más o menos intuitiva, plantea Littin, son valiosas; su problema es quizás el de no llevarlas hasta sus últimas consecuencias, el de seguir con la idea de hacer películas de 35 mm, de cierto formato y para un cierto público. La dualidad de propósitos le dificulta el éxito en el trabajo; el campo que eligió es no sólo muy rico, sino una zona clave para hacer cine; pero no se lo puede hacer con ninguno de los formatos existentes; ese cine tiene que ser trabajado completamente al margen de la cadena de distribución comercial.

Por otra parte, Littin ha expresado en sus declaraciones que intuyó la existencia de toda una cultura distinta a la cultura oficial, de personas con otra escala de valores, algo que es valioso para nuestro trabajo en cine.

LIHN: ¿La subcultura?

RUIZ: Las preocupaciones nuestras están centradas fundamentalmente en tratar de eludir las limitaciones de la idea de subcultura. Habría que eliminar la partícula *sub*, y, por supuesto, la partícula *cultura*.

LIHN: ¿Es que Littin no conseguiría integrar formalmente los elementos de esa cultura distinta?

RUIZ: No maneja el sentido de las reglas del juego. La idea nuestra, en resumen, es que existe una cultura de resistencia, entendiendo por ésta cosas tan elementales como aprender a leer, etc. En ciertas zonas hay una agresión que provoca una resistencia, la cual se manifiesta por una gran capacidad de olvido: la del milico, por ejemplo, que aprende a leer en el Servicio Militar. Primero, el rechazo o la resistencia a la agresión cultural, y, en seguida, una asimilación de ella como la mejor forma de defensa, de *camouflage*. Esto es, se la rechaza gradualmente, se distorsionan todos los elementos de la cultu-

ra, pero no de una manera lo suficientemente fuerte como para que el resto de la gente se dé cuenta. Esto da lugar a una especie de vida paralela cultural. Al constatar que existe esa gradualidad, tú te das cuenta de que existe el rechazo, pero, a la vez, toda una manera de asimilarse que hace posible que esa gente (todos nosotros, en mayor o menor grado, en última instancia) pueda vivir dentro y fuera de la cultura simultáneamente; entonces, no se trata de subcultura, sino que la cultura es la resistencia; no aporta unos valores contra otros; es el conjunto de técnicas destinadas a resistir la agresión cultural.

LIHN: Y esta resistencia se resuelve en una distorsión de los elementos culturales asimilados.

RUIZ: Sí, es la técnica más obvia; la parodia, la parodia de la parodia.

Littin vio una cultura distinta a la cultura oficial, pero aplicó simplemente la idea de subcultura. Si hubiera ido un poco más lejos, se habría dado cuenta de que su personaje que era amansado aprendiendo a leer y a escribir, actuaba como la gran mayoría de los chilenos sometidos a esta agresión cultural, aceptándola y no aceptándola, integrándose y no integrándose a la cultura oficial. Si hubiera captado la coherencia que hay en esa actitud, no habría incurrido en el malentendido con respecto al personaje del Chacal. Este es, por un lado, repudiable, y por otro lado, inspira lástima, y hay que elegir entre esas dos posibilidades: o tú lo repudias y dices que está bien que lo maten, o inspira lástima y dices que está mal que lo maten. Littin vaciló entre esas dos posibilidades. Creo que al principio partió de una metáfora, la de un ser al margen de una cultura entendida a priori como buena, la metáfora de una persona a nivel animal, autora de un hecho aberrante que atrae la atención de todo el país; esta persona es integrada al medio para hacerla entender cuál es la magnitud del crimen que ha cometido, y para autoafirmar la civilización que previamente lo había rechazado. En el momento en que él acepta la magnitud de su crimen, convirtiéndose en un ser humano –y ahí está la dualidad criticable–, es sacrificado.

LIHN: Pero se convierte en un ser humano de acuerdo con las pautas de una cultura oficial que la película pone en tela de juicio, ¿no?

RUIZ: Ese fue el problema del trabajo en terreno. Al trabajar allí, Littin se encontró con que los hechos modificaban la metáfora; ellos indicaban que el tipo no se integró en ningún momento totalmente, y que la cultura a la

que había sido asimilado era criticable desde todo punto de vista, un mundo rechazado no sólo por él, sino en potencia por el espectador; entonces quiso incorporar esos datos que contradecían al esquema previo. El resultado fue la superposición de dos películas: una, la metáfora, y otra, el documento. Creo que no llegaron a integrarse, porque no se llegó a plantear el problema de la cultura en términos más reales; no fue superada, en primer lugar, esa separación entre cultura y subcultura, esto es, la contraposición común entre la cultura autóctona y la penetración cultural, todo lo limitado de esos esquemas.

Por un lado, habría que poner en crisis una serie de conceptos que parecen muy claros, y que no lo son tanto, concretamente la idea de cultura y de subcultura. Por otro lado, un trabajo en terreno es más metódico. Es muy poco lo que se podía hacer en las condiciones en que trabajó Littin, con una cámara sin sonido directo, con muy poco presupuesto y sin la intención o la posibilidad de estar mucho tiempo en el terreno.

SCHOPF: Hay que preguntarse cuál es la tesis general de la película: ¿que la sociedad introduce personajes en sus estructuras para, finalmente, poder condenarlos en atención a las mismas? El Chacal operaría como un símbolo de esta contradicción monstruosa, por la cual la sociedad juzga a ciertos delincuentes que ella misma ha creado. Mi pregunta sería si las imágenes ilustran o no esta tesis.

RUIZ: No, se planteó esta metáfora, y los hechos fueron modificándola; al incorporar al modelo estas modificaciones, la película se desparramó porque se seguía manteniendo los modelos primitivos.

SCHOPF: Ahora bien, yo diría que lo que se propone Raúl Ruiz, hasta donde sabemos, no es exactamente lo contrario de lo que se propone esta película. Lo que Ruiz niega es el punto de vista a partir del cual la película fue ejecutada, que es el de adecuar las imágenes a determinados conceptos; esto es, utilizar el mundo de las percepciones como la comprobación de determinadas afirmaciones con respecto no sólo a la vida en general, sino al mundo de las imágenes. La tesis de Raúl es que el mundo de las imágenes excede al conjunto de conceptos que habitualmente define el campo de lo visual y que, por otro lado, pretende tener virtudes de conciencia respecto de las imágenes y movilizarlas en una especie de red conceptual que tendería finalmente a paralizar la historia a costa de la historia, acumulando una serie de represiones laterales; y es esto justamente lo que él trataría de mostrar.

Tenemos entonces, el rechazo del sistema de los conceptos con que habitualmente se pretende aprehender el campo de la vida y, segundo, que se admitiría que en las imágenes de esta vida hay cierto exceso con respecto a los conceptos, exceso que, al ser expuesto cinematográficamente, nos mostraría justamente la falsedad y el carácter deformante de los conceptos en relación a la vida y a las imágenes de esta vida.

LIHN: En lo que dice Schopf hay una exageración que ilumina el problema, pero que, al mismo tiempo, lo excede y lo desvirtúa; porque no se trata simplemente de impugnar toda visión conceptual en beneficio de una liberación total de la imagen. Lo que nos ha dicho Raúl es que intenta poner en su propio código o formalizar a través del lenguaje cinematográfico los elementos de la mal llamada subcultura; apunta a una zona en conflicto configurado por el rechazo a una cultura oficial, y la voluntad de recuperar, supongo, los valores que se mueven detrás de esa actitud de rechazo.

SCHOPF: No estoy diciendo que, a partir de lo que muestran las imágenes en el cine que pretende hacer Raúl no pueda reemplazarse un enunciado acerca de la realidad por otro. Las imágenes no conducirían a un desastre perceptivo, sino al revés. Creo estar de acuerdo con Ruiz en que la liberación de las filosofías y de las ideologías dominantes con respecto a este campo de vida y de imágenes conduce necesariamente a la mostración del exceso de sentido con respecto a estas ideologías que hay en la vida misma; es éste el sentido que Ruiz quiere mostrar y denominar cinematográficamente. Exceso de sentido que supone, en primer lugar, la mostración del gran rechazo que hay en los gestos y los actos de vida cotidiana en relación a las ideologías represivas. Exceso de sentido que tendría que conducir a la proposición de otro camino, de otro empalme entre concepto e imagen, teoría y praxis.

CINE Y POLÍTICA

RUIZ: Yo no entiendo muy bien la expresión cine político; recuerdo algunas clasificaciones al respecto: el cine directo, el cine panfleto, el cine ideológico a la manera de *La hora de los hornos*, y un cine utópico que, a partir de hechos reales, configura la esperanza de un pueblo. El que yo hago es cine político en otro sentido. Para mí filmar una película es un acto político; estoy contra la idea del director de cine como patrón, o contra la idea de Goddard de que todos deben filmar películas y de que éstas deben hacerse

en asambleas generales. Este parlamentarismo ha resultado muy estéril, pues a la hora de poner la cámara quien la pone es Goddard; entonces de nada sirven las diez horas de discusión anterior. Yo creo en un cine colectivo en otro plano, en un plano muscular. Se trata de desarrollar una serie de instintos, de comportamientos que lleven a trabajar en conjunto, como una especie de orquesta de cine, en la que tú tocas una parte y simultáneamente la escuchas. Pero aparte de eso, me entusiasma la posibilidad de sacar a la luz – especialmente para el caso de Chile– esa cultura de resistencia. Mi idea es que las técnicas de resistencia cultural conforman un lenguaje no verbal cuya única manera de formalizarse y de elevarse a un nivel ideológico – empleo esta palabra con mucha reserva– es a través del cine. Estas técnicas decantadas, comentándose a sí mismas, conforman un conjunto, más que de sintagmas, de estilemas: artes a medio camino; artes de tomarse un trago, de decir salud, de autoanulación, por último. Estos estilemas solamente pueden ser registrados a través del cine, se resisten a ser descritos porque no son verbales, es un lenguaje no verbal. Existe esta cultura, existimos nosotros y existe el acto de filmar que nos une con esa cultura. En ese sentido, el acto de filmar, para mí, es un acto político; la filmación es un puente, una forma muy fuerte de establecer contacto a través de gestos tan antiguos como el de sacarse una foto en una plaza. Filmar es, en el fondo, sacarse una foto en una plaza.

LIHN: Esto, naturalmente, condicionaría la manera de filmar, ¿no?

RUIZ: Por supuesto que sí. Esto implica una primera consecuencia: hay que crear cierto clima en que la filmación sea posible, en que afloren esos estilemas. En seguida, eso implica una idea distinta de la puesta en escena, que te hace cambiar la estructura dramática de las cosas. La fórmula es bastante simple. Se trabaja en base a un primer modelo, a un conjunto de opiniones o cosas que nos hemos imaginado, después de elegir un terreno y una situación general; hacemos lo que se llama un cuento. Este modelo previo, armado y enriquecido, lo llevamos al terreno donde nos empiezan a pasar cosas por primera vez. Empezamos a investigar y se produce otro tipo de situaciones que o bien confirman el modelo previo o lo modifican o ponen en duda la estructura del mismo. Estos tres tipos de situaciones lo llevan a uno a rechazarlo, a ponerlo en práctica o a modificarlo. Se trata de evitar esta tentación y de mantener cada una de las observaciones en cuanto a lo que son, simples observaciones, hasta el momento en que adquieren cuerpo, cuando la cantidad y la magnitud de las mismas tiendan por su

propio peso a separarse del modelo original y a conformar otro. Y aquí viene la choreza: este nuevo modelo que surge naturalmente de la observación, se contrapone al primer modelo, o sea que el primero no se descarta. Los dos se utilizan como polos opuestos y los acontecimientos progresan en la medida en que, equidistantes, crean una mayor o menor tensión entre estos dos modelos. Los modelos no son una película A y una película B, sino esquemas que están fuera de la película; esta última es lo que está en medio de los acontecimientos en tensión entre los dos modelos. Esto es lo que se refiere a la estructura dramática. Luego está el problema de la puesta en imágenes. Trabajar más como el fotógrafo de plaza que como el paparazzi; establecer relaciones entre el camarógrafo y los actores; intentar un cierto tipo de cine en verso, digamos. Pongo un ejemplo, en esta habitación hay un espacio creado naturalmente por el desplazamiento cotidiano de la gente. Se compilan esas líneas de desplazamiento y de esa compilación tú sacas una serie de movimientos de cámara; pero no los aplicas en la zona en que esos desplazamientos se producen ni respetas su magnitud. Los utilizas desde cualquier lugar de la habitación y armas una situación que ocurra en toda la habitación. Supongamos que son siete movimientos de cámara; con cualquier foco empiezas a mover la cámara de acuerdo con los siete movimientos; cuando llegas al séptimo, empiezas de nuevo, y así sucesivamente, metiendo dentro de esta especie de molde, de pie forzado, acontecimientos que necesariamente lo rebasan. Esto es lo que yo entiendo por trabajar un cine en verso.

LIHN: El lenguaje cinematográfico que estás acuñando parecería que intenta eliminar al receptor, los signos de atención dirigidos hacia el espectador; me recuerda un poco el planteamiento del surrealismo respecto del lenguaje, cuando decía que era un error estimarlo como un instrumento de comunicación. Serviría más bien para sondear ciertas zonas de la realidad, de difícil acceso, y también para utilizarlo de una manera negativa, de rechazo del lenguaje dentro del lenguaje. Los procedimientos técnicos que tú has elaborado para registrar esa cultura de rechazo parecen ser tan herméticos como ella y duplicar ese rechazo a nivel de la forma.

RUIZ: Es decir, el método es coherente con el material que pretende extraer. El hecho de que no se pretenda salir más allá del grupo en el cual se va a filmar, lo hace más coherente. En última instancia, esto tiene que ver con las profecías de Borges. Recuerdo la siguiente: en el futuro, cada cual será su propio Dante y su propio Shakespeare; nadie agobiará al futuro con sus vi-

siones geniales. Yo llamaría política a esta actitud, porque se trata de sacar al intelectual de su situación de privilegio y quitarle a la actividad artística el carácter de disciplina, de ciencia o de fábrica. Bueno, nuevamente el surrealismo: el arte tiene que ser hecho por todos.

CINE DE INDAGACIÓN

RUIZ: Yo veo en el cine, actualmente, dos actitudes muy claras. Primero, el cine de fundamentación, que se pregunta por el sentido de hacer cine; concretamente el de Goddard; el que apoya, en estos momentos, la revista *Cahier du Cinéma*. Por otro lado, hay una tendencia a ver el cine desde el punto de vista del descubrimiento de situaciones nuevas y únicas. Esta segunda actitud tiene una limitación muy clara. En alguna parte, Valéry habla del shock que significa el que en los mapas haya desaparecido la “tierra incógnita”; ya no hay territorios por descubrir. El cine también ya descubrió la tierra, los lugares clave ya se han visto, también a través del caso más abyecto, como el de Giacometti, y hasta seis o siete años atrás, con la aparición de las primeras películas del Tercer Mundo. Está el otro camino, entonces.

Ahora, para plantear mi posición de trabajo, yo usaría otro esquema, referido a Latinoamérica. Aquí veo tres tendencias claramente definidas. Por un lado, una especie de cine civil, que se plantea problemas concretos de Latinoamérica, y muestra los caminos para solucionarlos. El caso de *La hora de los hornos*. Cine didáctico. Por otro lado veo, especialmente en Brasil, un cine metáfora que tiende a crear situaciones que sintetizan o dan la clave del país. Por último, el tipo de cine que intentamos hacer nosotros: de indagación, en el sentido de buscar las claves nacionales. Al filmar una situación, tú la completas, la resuelves. Esta es la idea del cine de indagación.

Nuestro trabajo tiene antecedentes, pero en el campo de la sociología y de la antropología: el cine de Jean Rouge, el Museo del Hombre; el cine de los canadienses. Esta clase de cine no se atrevería nunca a incluir la fantasía, a plantearse como arte, como juego. Hay la idea de hacer cosas serias, que arruina, en última instancia, las posibilidades de este cine. Voy a hablar de una experiencia conectada con ese tipo de cine; no sé quien la hizo, ni exactamente dónde. Un grupo de cineastas fue a un pueblo de pescadores, tomó a un pescador y lo hizo hablar durante días. La película duraba días. Luego todo este material, sin ningún tipo de montaje, fue proyectado al pueblo de pescadores que era constantemente aludido en ella. Los pescadores vieron

la película y cambiaron, aunque yo no sabría decir qué tipo de cambio se produjo. En cualquier caso, era el intento del cine de influir sobre la realidad, estableciéndose una conexión entre la actividad cinematográfica y los hechos reales, que no se habría producido sin el cine.

LIHN: Desde el momento en que utilizas el cine para influir sobre el proceso de lo real, ¿no se te plantea un problema ético? ¿De qué manera, con qué criterio influirías sobre lo que ocurre?

RUIZ: Eso me lo plantearía después de haber hecho cine durante un buen tiempo; mientras tanto, no estoy seguro de que influya realmente.

LIHN: Pero tú desearías que ese tipo de cine se resolviera, por parte de los actores-espectadores, como una toma de conciencia.

RUIZ: Le tengo un poco de miedo a esa expresión; generalmente se alude a otro tipo de cosas cuando se habla de toma de conciencia. Por lo demás, no se trata de que la gente que hace ciertas cosas diga: “¡Caramba!, yo hago eso”. De lo que se trata es de que estos gestos se conviertan en un lenguaje, reflexionando, por sí mismos, a través del cine, el cual puede llegar a definirlos. Tengo la sospecha de que la cultura de resistencia esconde una gran capacidad de subversión, y que solamente puede convertirse en tal al completarse por medio del cine.

LIHN: Subversión ¿en qué sentido?

RUIZ: En el sentido más bretoniano de la palabra.

LIHN: Si tuvieras que poner esa subversión en clave política, ¿contra quién se dirigiría?

RUIZ: No se trata de ponerla en clave política.

LIHN: Tú trabajas con Landau...

RUIZ: Pero es otra cosa. Simplemente estamos dando cuenta de nuestra militancia y de nuestra falta de militancia, es una especie de introspección ideológica de todo nuestro equipo. Saber en qué puntos estamos, y tratar de

aclararnos por la vía del cine; creemos que a través de la misma actividad cinematográfica puede producirse en nosotros una sintonía, y eso es lo valioso.

YO SIENTO QUE EL MARXISMO ME ACLARA UN MONTÓN DE COSAS

RUIZ: ... y siento la necesidad de militar en el campo marxista; me siento marxista, pero no me atrevo a decir que lo soy porque no conozco el marxismo lo suficiente. Pero hay todo un problema de juegos de palabras en las declaraciones de principios que no me gustan. No tengo por qué rechazar todo lo que se me aporte y que me ayude a interpretar la realidad en que me muevo. Lo que sí tengo claro es que se me ha replanteado una serie de problemas políticos a partir de la actividad cinematográfica.

SCHOPF: Yo diría que nadie puede vivir, desde el punto de una conciencia permanente, como marxista o como existencialista. Para que ello ocurra, este punto de vista tendría que convertirse en el sentido común de una sociedad, y el marxismo está muy lejos de serlo, por lo menos respecto a nuestra sociedad chilena. Ahora, el encuentro que postula Raúl, con las respuestas cotidianas, frente a la agresión de la sociedad capitalista, puede coincidir, naturalmente, con el pensamiento marxista e incluso debería coincidir con él en la medida en que ese pensamiento se adecúa a la realidad. Esta es nuestra esperanza. Es decir, él se sitúa en un punto de vista primario con respecto a la opción de ideologías, sin que ello signifique necesariamente que no vaya a coincidir con las proposiciones de determinado pensamiento, concretamente el pensamiento marxista, a propósito de nuestra sociedad. Lo decisivo, me parece a mí, es que las personas no desarrollan su vida a partir de la conciencia. Lo importante es la postulación de un sistema perfectamente coherente que es anterior a la construcción consciente de ese sistema, y que, sin embargo, está presente en cada uno de los gestos y actitudes, en las conductas irreflexivas de los habitantes de nuestro país. La presencia de este sistema hay que buscarla, por ejemplo, en las oficinas públicas; hay que entender que hay una construcción de vallas que permite llegar siempre atrasado a la pega. Todo un sistema justifica, de manera oficial, que un empleado de oficinas públicas llegue siempre a las diez en lugar de llegar a las nueve. Si el sistema oficial empezara a funcionar, eso traería una especie de frustración. Por ejemplo, si un empleado fuera a cobrar un cheque, y estuviera

el cheque listo, si a un tipo se le dijera que a las nueve y media pasa una micro, y la micro pasara, todo ello daría lugar a un caos al nivel del inconsciente de un tipo medio chileno.

RUIZ: Yo hablaba de la gradualidad del rechazo; en esto consiste, relativamente, mi divergencia con respecto a Landau. El insiste en considerar estas fallas del comportamiento justamente como fallas o accidentes. Hay un comportamiento racional, que consiste en ir a la pega, llegar a la hora y cumplir bien el trabajo. O bien, directamente, uno rechaza la pega y lucha por destruir todo lo que ella significa. Los términos medios son índice del subdesarrollo, ese es su punto de vista, y en parte el de Wright Mills y de la gran mayoría de los sociólogos marxistas que interpretan el Tercer Mundo. Supongo que el esquema tiene validez y la ventaja de ser sumamente claro, de modo que a partir de él se pueden catalogar rápidamente todos los acontecimientos que se pongan por delante. Tiene la desventaja de crear, desde el punto de vista de los resultados de nuestras investigaciones, una especie de congelación emocional; es decir, es imposible sentir simpatía por quienes no han tomado una decisión, por quienes son víctimas del subdesarrollo, por lo tanto, por todos nosotros, en mayor o menor grado. Pero tomemos a alguien que participe en la lucha política hasta sus últimas consecuencias, un militante del MIR. Se le pueden detectar fácilmente –y Landau lo probó en la película *Fidel*– veinte o treinta características propias de un habitante del Tercer Mundo, subdesarrollado; es decir, una serie de incoherencias en el comportamiento. Hay una coherencia general y veinte gestos que la contradicen. Para Landau, esa contradicción es un shock y también para la mayoría de los sociólogos marxistas y de los intelectuales de izquierda europeos. Esto está planteado en *Los condenados de la tierra*, de Fannon. Nosotros, seres del Tercer Mundo, en la medida en que participamos de estas incoherencias, las asumimos y las llevamos a la práctica, estamos condenados, es decir, fuera de valoración; no podemos ser libres, no tenemos la posibilidad de salir de este mundo, estamos condenados; el hecho de que se nos clasifique así nos lleva emocionalmente a una cierta tendencia a rechazar esas interpretaciones.

