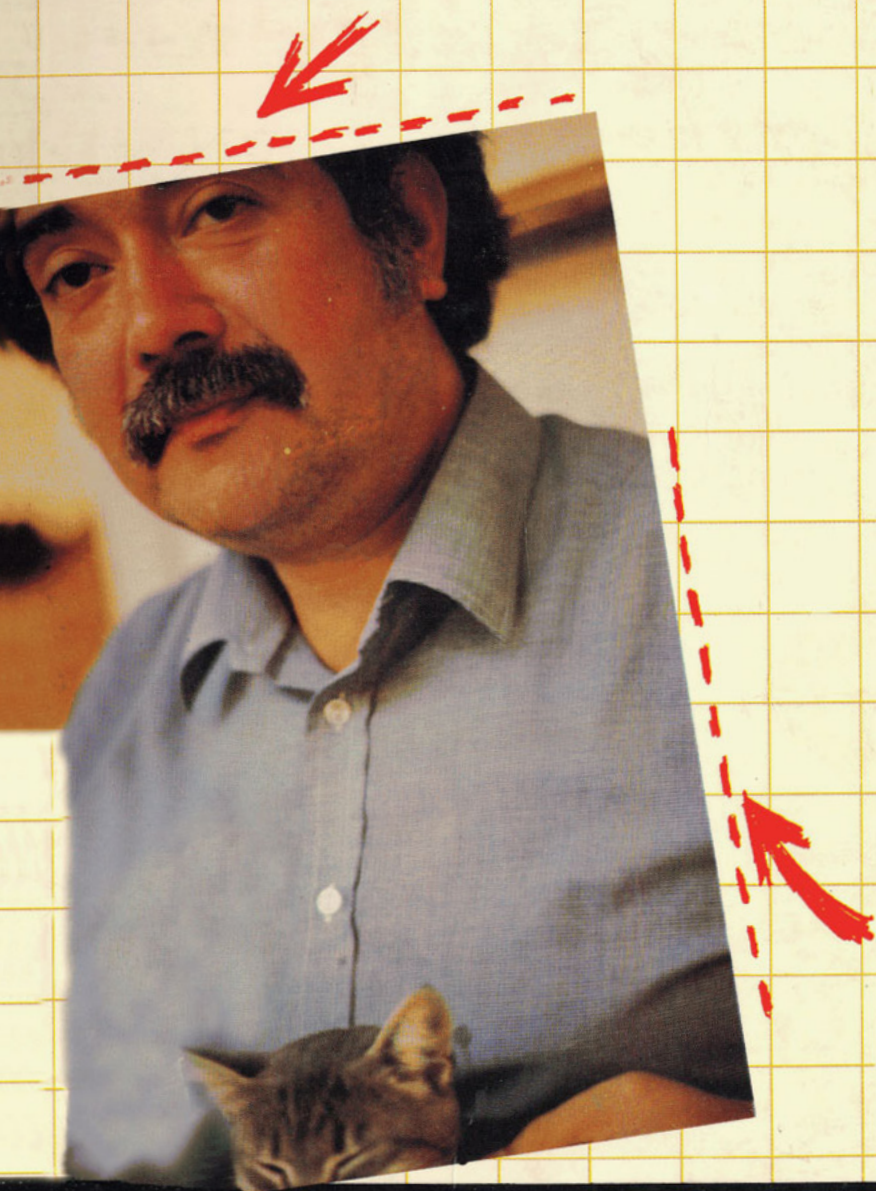


# RAUL RUIZ



FILMOTECA ESPAÑOLA / FESTIVAL DE CINE  
ALCALA DE HENARES

## «LES TROIS COURONNES DU MATELOT» (1982)

entrevista de Pascal Bonitzer  
y Serge Toubiana

C.—Comenzamos en desorden por «*Les trois couronnes du matelot*», tu último film. Pero, ante todo, hay que situarlo en la cadena monstruosa de tus films.

R.—Yo había escrito un texto antes de «*La vocation suspensue*». Al principio era un pastiche... Había releído «El verso del viejo marino», de S. Tailor Coleridge, y luego algunas novelas de H. Christian Andersen y de Isak Dinisen que ha hecho «Historias inmortales». Con todo aquello me dije que podía hacer un 'collage' de los diferentes textos para hacer una especie de novela corta —por aquel entonces era una historia y no un film—, una especie de metáfora del exilio propiamente dicho. Tenía en la cabeza la primera frase de una novela de Dylan Thomas titulada «Quién te gustaría que estuviera ahora con nosotros». La idea es que tú haces un viaje, encuentras gentes y luego te vas y, de repente, tienes ganas de tener a todo el mundo junto, pero eso no concuerda. Este aspecto ineluctable del viaje y del exilio. Era muy personal y lo escribí enseguida. El tiempo ha pasado y ha habido otros films... Un día me dijeron que Antena 2 había propuesto al INA hacer dos films fantásticos. Tenía esta historia preparada y la presenté así.

C.—La historia, ¿y el guión?

R.—Sólo la historia, que había traducido al francés. Los meses pasaron e hice otro film, incluso dos o tres. Después supe

que habían elegido un film de René Allio —que también era un film que versaba sobre un marino— y que el mío había sido retenido por la redacción del guión. Allio no pudo hacer el film, tuvo que atrasar el rodaje, pero como las fechas estaban bloqueadas había que rodar. Nueve de cada diez de mis películas se han hecho de esta manera, es decir, sin estar preparado y teniendo que ponerme a rodar deprisa y corriendo. Todavía no estaba decidido, pero nos habían encargado el guión. Tuvimos que escribirlo muy deprisa, en una semana, e inmediatamente fuimos en busca de exteriores sin saber hasta el último momento si el film se rodaría o no. Por lo tanto, tuvimos que hacer la distribución en tres o cuatro días. Era un film que yo tenía pensado desde hacía tiempo, pero que fue hecho muy deprisa. Y tuve que rehacer buena parte de los diálogos durante el rodaje. Quería hacer una película parecida a ciertas novelas en clave —aunque eso tocara asuntos muy próximos a mí—, esotérico como la novela de Gustav Mayrink o la de Baldwin Lynton Zanon. Son novelas que tienen forma de folletín, pero que esconden verdades eternas. En mi caso, las verdades eternas eran ciertas paradojas matemáticas bastante clásicas, como la paradoja del mentiroso. Simplemente yo he tomado esta forma para alejarme un poco de lo que me atañía en el tema. Hacer una especie de melodrama sin temer estilizar, ir muy lejos con los personajes. Tenía también referencias cinematográficas. Las citas las había tomado de Carné —quería hacer una especie de «Quai des brumes»—, Richard Thorpe y sobre todo de Orson Welles.

C.—«Una historia inmortal», «Mr. Arkadin»...

R.—Por entonces yo no había visto «Mr. Arkadin» —la he visto últimamente— y, efectivamente, se diría que hay citas directas.

C.—Incluso «La Dama de Shanghai».

R.—En «La Dama de Shanghai», sin embargo, sí que es consciente, mientras que en «Mr. Arkadin» me quedé sorprendido. Con toda esa mezcolanza se hizo el film, pero se hizo sobre la marcha. Tuvimos que improvisar mucho durante el rodaje a causa de diversos problemas, ya que es una película que entra dentro de las normas de un tele-film y en la cual había efectos especiales, banales, pero efectos especiales al fin y al cabo.

C.—Y la idea de Portugal, ¿cómo se te ocurrió?

R.—Era necesario un puerto y tenía tres posibilidades: Marsella, Lisboa o Barcelona, y Lisboa era el más barato.

C.—También estaba Rotterdam.

R.—Yo desconfiaba de Rotterdam, porque el alquiler es más barato, pero para el equipo es muy caro, mientras que entre franceses y portugueses hay una buena relación, lo que hizo que pudiéramos trabajar con un equipo mixto.

C.—Pero ¿hay también una parte de Rotterdam?

R.—No, ninguna.

C.—¿En el relato tampoco?

R.—En el relato la cosa ocurre un poco por todas partes, también en Amberes, pero todas esas partes han sido rodadas en los muelles de París.



**El marnero (Jean-Bernard Guillard) a bordo del «Funchaleuse»**

C.—¿Son entonces únicamente Francia y Portugal con Paolo Branco como coproductor?

R.—Nada de eso, él era director de producción en Portugal.

C.—¿Y es una producción del INA?

R.—Del INA y de Antena 2. Al principio era un encargo de Antena 2, pero decidieron hacer una coproducción con un presupuesto que se disparó, como siempre, sobre todo a causa de la precipitación en el rodaje de exteriores.

C.—¿Puedes dar una idea del presupuesto?

R.—Debe ser de alrededor de tres millones de francos, cuando al principio era de dos millones.

C.—¿Cuánto tiempo te ha llevado?

R.—Siete semanas de rodaje y dos semanas para los efectos especiales.

C.—Lo que me llama la atención en este tipo de películas es la impresión de que para los jóvenes autores franceses, éste podría ser el film de toda una vida: se mete todo lo que se ha de decir, se pasa un montón de tiempo montando la producción para tener un control total sobre todos los elementos. Contigo se hizo, como siempre, rápidamente y, al mismo tiempo, es un film espléndido y de una gran belleza literaria... No solamente hay rapidez de ejecución (que recuerda a Welles), ya que también el resultado es superior a lo que cabría esperarse. Estamos lejos del comportamiento de los jóvenes autores franceses respecto a sus obras. Antes de esto tú habías hecho cosas y después de esto,



*también. No es una película hecha en una relación narcisista. Es algo secundario, pero también es así como se percibe.*

R.—Digamos que yo estaba bastante molesto por la vida parisina y que había leído una frase de Wagner que decía: «Siempre hay que ir a París y luego irse, porque nada serio puede hacerse en París». Y me decía que había que hacer como Wagner y, como no soy alemán, todavía era más difícil y me dije que para gentes como Wagner, es decir, para autores que preparan una obra que quieren totalmente controlar, París no es el lugar, como tampoco lo es ningún país latino. Contrariamente, si en lugar de ser Wagner se es Donizetti, es decir, si se da trabajo muy difícil a cada uno, todos están contentos. En este caso se trata más bien de Donizetti. Por ejemplo, tú has visto la secuencia donde la luz cambia durante la toma; pues ahí hay dos electricistas que deben concentrarse. Hay mérito para ellos, para los tramoyistas, para la foto y para los intérpretes que deben a veces decir largos textos, que tienen que moverse mucho. Esto lo he aprendido indirectamente durante el rodaje de «Le Borgne», que es un film que he rodado durante los fines de semana con gente con las cuales trabajaba durante la semana y la sola manera con que yo podía pagar, por ejemplo a los artistas, era haciéndoles realizar cosas difíciles, cosas con las cuales pudieran demostrar lo que eran capaces de hacer. Idem con los técnicos. Y la cosa marchaba.

C.—*Hay que hablar de Alekan, puesto que a propósito de una foto de Sacha Vierny fuisteis a ver —tú y él— a Alekan: en el momento de «L'Hypothèse du Tableau Volé».*

R.—Eso es, yo decía: hay que hacer como Alekan en «La bella y la bestia».

C.—*Es a raíz de aquella época cuando él se volvió a poner de moda.*

R.—Primero supe que estaba vivo, luego me enteré de que estaba en forma y tenía ganas de hacer cine, e hicimos juntos «Les Divisions de la Nature» y ahí me di cuenta de que a él sólo le interesaba lo difícil. Vi también que los técnicos estaban muy interesados; constaté que los electricistas y los tramoyistas, que siempre se distancian algo del rodaje, estaban muy atentos porque Alekan les hacía moverse durante la toma. Ahora bien, esos movimientos, esos cambios de luz que no se hacen en el cine, implican otra estética. Más bien antigua, de hecho: retomar ciertos elementos de los films de antaño.

C.—*Jamás he entendido la relación Vierny-Alekan. ¿Por qué Vierny quiso ver a Alekan?*

R.—Normalmente, cuando yo hago una película muestro fotos, cuadros o films al cámara, al operador y a los intérpretes para tener un punto de partida concreto. A veces me equivoco. Para «Les Trois couronnes du matelot» yo había señalado al intérprete, Jean-Bernard Guillard, que debía hacer algunas cosas parecidas a Jean Gabin, y ahí me equivoqué. Comprendí que nunca hay que decir eso a un artista: se siente molesto porque comienza a imitar. Yo había pedido a Vierny hacer como en «La bella y la bestia» y vimos juntos la película. Me dijo que yo podía haber hablado con Alekan, y al no poder Vierny hacer «Les

Divisions de la Nature» habló con Alekan y desde ese momento trabajo con el uno y con el otro. Pero he aprendido cosas: que estaban en una especie de retiro forzado; estaba de moda otro tipo de luz y ellos hacían una foto que no estaba demasiado al día y era demasiado cara porque exigía mucho tiempo para la puesta a punto. Ero resulta lento si se piensa en una rentabilidad de la luz, pero, en la medida en que se comprende el sistema de confección de los films a que estaba habituado Alekan, resulta más bien rápido. Si se practica un tipo de desglose donde se tenga en cuenta el primer plano, plano general y el movimiento de la cámara, se pueden hacer los tres con la misma luz y combinarla con los cambios de eje. También he aprendido que rodar en exterior no es una forma de ir más deprisa, porque Alekan ilumina mucho más los exteriores que los interiores.

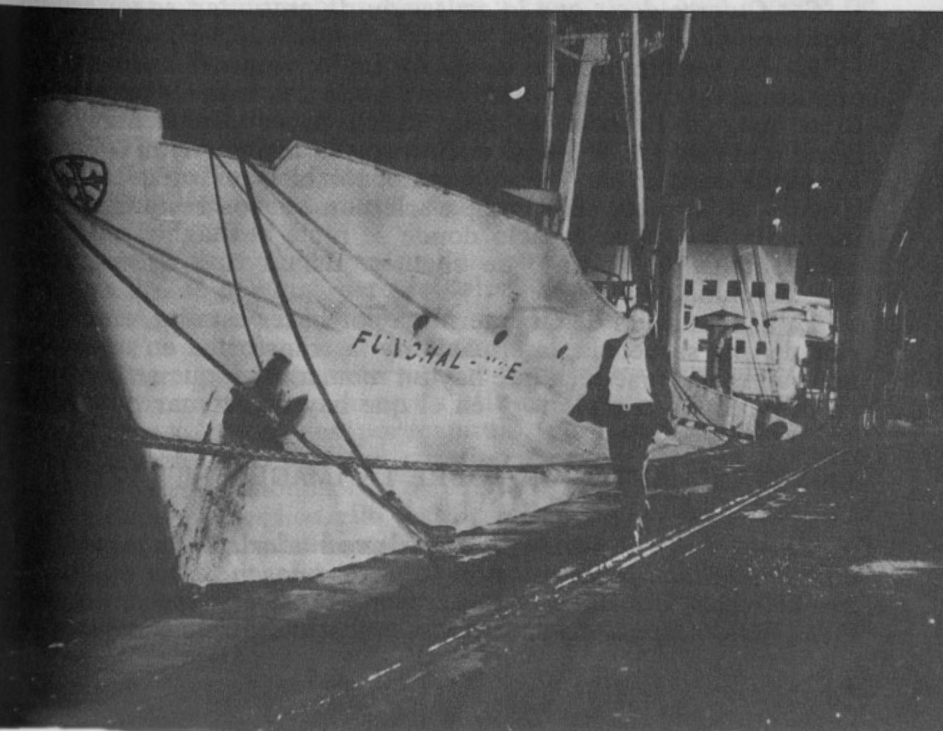
C.—*En todos tus films hay una experiencia de iluminación. Hay un aspecto experimental que está íntimamente unido al relato...*

R.—Es el lado del tercer-mundo. Estoy fascinado por la técnica como toda la gente del tercer-mundo, todas las pequeñas máquinas me fascinan.

C.—*¿Crees tú verdaderamente que eso es propio a las gentes del tercer mundo?, porque Coppola es, en ese caso, un Nabab del tercer mundo.*

R.—Quiero decir que en Francia, en general, cuando empecé a trabajar y aún todavía, hay una especie de tabú; la realidad existe, se rueda y se produce una especie de milagro. Hay que esperar un milagro ante la cámara.

Jean-Bernard Guillard delante del «Funchaleuse»



C.—*Es el complejo baziniano, si se quiere, el complejo de Bazin.*

R.—También es la tradición del neo-realismo. Ahora bien, tú encuentras gente verdaderamente demoníaca, como Alekan. El se ríe de la naturaleza, si ella no vale hay que cambiarlo todo. Evidentemente siempre se espera el milagro, pero del milagro más la experimentación pueden resultar a veces cosas que recuerdan el neo-realismo si se utilizan estos efectos, no como efectos decorativos, sino como motivo mismo del film. Si un cambio de luz sirve para enseñar cualquier cosa, incluso si ello no está justificado, puede hacerse. Por ejemplo, a Alekan le gusta ese ejercicio que consiste en cambiar la luz sobre los rostros, cosa que ha hecho en «Le Toit de la baleine». Las cuatro formas de iluminar un rostro es un ejercicio de escuela de cine. El ha hecho seis. Por consiguiente los electricistas empiezan a cambiar la luz durante la toma y a diferentes velocidades. La actriz también cambia; si se provocan cambios de expresión con el cambio de luz, hay momentos en que eso se convierte en abusivo y en otras ocasiones se produce una especie de milagro en el sentido baziniano.

C.—*¿No se te puede reprochar el hacer ejercicios de estilo retórico gratuitos?*

R.—Sí, sí, muy gratuitos. En todo caso no es caro. Yo no sé si hay que privarse de ello. El gusto de la cita, por ejemplo: utilizar las citas y acumularlas de forma que llegue a reventar es un procedimiento barroco. Góngora se defendía cada vez que le decían que no entendían nada de lo que hacía: «Yo sólo trabajo con materias nobles, están Horacio, Virgilio...». El se defendía de aquella manera contra la Inquisición.

C.—*Quieres decir que la acusación de gratuidad es un asunto inquistorial?*

R.—Sí, porque los ejercicios de estilo, como el barroco, son una forma de tratar un objeto cultural de una manera peyorativa. Creo que, en Francia, es muy difícil hacer comprender a la gente que eso que se llama el Barroco es una economía. Es una forma de economizar y no un gasto. No hay que mezclar el Barroco y el Rococó, sino compararle con ciertos restaurantes al mediodía; hay poco espacio donde se mete el máximo de gente para obtener el máximo de clientes. Es un tipo de economía que funciona.

La acumulación de citas termina por hacer estallar, en el interior de una secuencia, la situación y la transforma en un objeto natural, real. Yo sé bien que hay un momento en que se convierte en provocativo o molesto y en el que hay que tomar distancias.

## LA EXPERIMENTACION SOBRE LA IMAGEN

C.—*No hay en ti una voluntad de reanudar con una época del cine donde la experimentación sobre la imagen, sobre la luz, sobre el relato, era normal y aceptada? Toda esa época vanguardista, justo después del cine mudo o incluso durante el cine mudo,*

donde un artista podía hacer lo que quería con la imagen. Hoy estaríamos en un periodo de final de recorrido del cine. Pero cuando se ven tus films uno se dice que no se está al final del recorrido y que todavía todo es posible con la imagen.

R.—Todo es cíclico. Para decir claramente las cosas, yo he sido y todavía soy algo neorrealista. En Chile, yo me creía en la obligación, cada vez que rodaba una secuencia, de desplazar la cámara desde un punto de vista de espectador no privilegiado. Yo tenía una cierta tendencia a hacer planos secuencias, a dejar hablar a la naturaleza, como se suele decir. Había una especie de puritanismo. Mas me di cuenta de que este puritanismo tenía mucho de estéril. En América Latina no había que tocar la naturaleza, y cuando los cineastas del nuevo cine comenzaron a tocarla, se volvieron muy estetizantes, puramente decorativos.

C.—*Tu cine no es decorativo en absoluto, hay que precisarlo. Puede que tenga un aspecto fantástico, experimental, onírico, pero no es en absoluto decorativo. Se siente todo necesario. Tiene, ante todo, algo que no se encuentra en el vídeo, es una dimensión novelesca. En «Les Trois couronnes...» es evidente.*

R.—No está ligado al cine experimental, sino más bien a Méliès o a otros por la utilización novelesca de los efectos. Un primer plano es una cabeza cortada, por ejemplo. Todo el mundo dice que habituándose al primer plano no se vuelve a creer que sea una cabeza cortada, pero ¿por qué no pensar de esa manera? Hay, pues, que inventar la historia en la cual haya un plano general con los personajes y cuando se haga un primer plano sea porque se ha cortado la cabeza al personaje. Y en adelante el personaje continuará con la cabeza cortada o bien se olvidará dicho personaje. Se trata de acentuar el aspecto ficción en cada uno de los procedimientos visuales y eso implica una especie de síntesis de ficción en un mínimo de tiempo.

C.—*Tú decías que te habías fijado la regla de no hacer jamás varios planos a partir del mismo eje.*

R.—En ese film.

C.—*Se tiene la sensación de que has triunfado porque tú has dicho que había mil planos en ese film. Esto es enorme. En términos de economía es un film suntuoso. No hay un eje que sea retomado en el film.*

R.—Hay algunos que se repiten y que empobrecen el relato, creo yo. No sé por qué, pero se palpa. Y eso que yo había hecho lo posible para no repetirlos.

C.—*¿Por qué te fijaste esta regla?*

R.—Bien, yo he descubierto hace poco la lira dibujada y sobre todo cierto manierismo como en Milton Caniff. Digamos que había cuatro o cinco ejes por capítulo, pero eso resultaba muy forzado. Ante todo hay una cuestión teórica: ¿es que la tierra, el mundo de la visión es liso o redondo? Si el neorrealismo tiene razón, tiene que ser liso, ello justifica el eje de Hawk para filmar los rostros «a altura humana», por lo tanto, es necesario un encuadre donde se respete la llanura de la tierra, del terreno en el que las cosas se interpretan. Eso está muy bien cuando hay que pelearse, por ejemplo en los westerns. Y para Milton Caniff



existe una especie de esfera visual en la que se tiene la posibilidad de situar la cámara en miles de lugares y había un esfuerzo de descubrimiento en cada encuadre. Y yo me decía que había que hacer un film en el que el esfuerzo de desciframiento formara parte de la ficción, pero eso no resultó en ese film. Es para el futuro, pero eso hubiera dado otra dimensión al trabajo cinematográfico. Hay procedimientos muy simples, como el situar un objeto delante de la cámara, lo que hacía Sydney J. Furie —y de lo cual se burlaron mucho en los años cincuenta—; él siempre situaba un objeto ante la cámara, pero como la historia era lineal y el rodaje no lo era, se producía un desfase. Y yo pensaba que había que hacer una película donde la historia no fuese lineal y donde se tuviese en cuenta la esfera visual. Es una idea un poco rara, pero digamos que todo lo que hay aquí, en este despacho en el que hablamos, podemos construirlo en decorado, y si ese decorado existe se puede situar en el exterior. Normalmente no puede situarse en el exterior porque hay calles, París, la gente, hay un escape. Pero admitamos que estemos situados tras esta ventana. Por lo tanto, eso resulta neorrealista en el sentido de que se está situado en un lugar incómodo, pero se tiene la variedad de la visión de Dios, lo cual criticaban los neorrealistas, ¿no? Un montaje hitchcockiano o hollywoodense: se sitúa la cámara desde el punto de vista de Dios.

C.—*Lo cual era existencialmente condenable.*

R.—He leído un libro de Malabranche titulado «La Visión de Dios». El ha tratado este problema, que no es sencillo: Dios veía desde numerosos ángulos a la vez, pero había que guardar la noción de ángulo. ¡El poseería innumerables simpáticos! Son los dos puntos los que hacen que veamos en relieve. Por lo tanto, de hecho era una crítica de la idea de extensión del alma. Puesto que vemos en profundida, vemos con los dos ojos. Rouault había inventado esos dos puntos, los simpáticos, que hacían que tuviésemos derecho a la profundidad de resultados de la visión desfasada de un ojo y otro. Si los simpáticos existen, entonces el alma tiene una extensión, por lo tanto, Dios es la extensión en todos los sentidos. Resultaría una especie de fundido encadenado de numerosas imágenes en el que habría que tener en cuenta cada eje. Este es el tema del film que estoy haciendo: «Voyage autor d'une chambre».

## LAS CUESTIONES METAFISICAS EN EL CINE

C.—*Una constante en tu cine es la sensación de que siempre estás resolviendo cuestiones metafísicas. Exponiéndolas, inscribiéndolas, concretizándolas.*

R.—Tomemos, por ejemplo, un fundido encadenado de un plano rodado aquí, y de otro rodado en la calle y admitamos que esos dos puntos que tienen lugar en sitios muy distintos, tienen una relación misteriosa.

C.—*Es un truco de Borges «Zahir». Es un fundido encadenado absoluto. Es decir, en un punto concreto sobre un peldaño de escalera, se puede ver todo a la vez.*

R.—Eso prueba que Bertrand Russell ha plagiado todavía más de lo que yo pensaba. Russell, para describir una imagen de seis dimensiones, dice que basta con pensar dos perspectivas del mundo superpuestas, donde se tuviese en cuenta a ambas a la vez. Eso parece fácil al principio, pero si tú piensas que la profundidad de una puede tornar la anchura de la otra, y la altura de aquélla, la profundidad de ésta, complica mucho la cosa. Es como un fundido encadenado de dos imágenes en el cual se verían dos cubos girando sin cesar.

C.—Yo decía «Zahir», pero de hecho es «El Aleph». Pero es la misma historia. Es el punto desde el que se ve todo a la vez. En primer plano, en plano general...

R.—Es el número uno del transfinito.

C.—No vamos a hablar sobre ello, pero también es interesante, porque eres el único cineasta que se preocupa de este tipo de cosas. De las cosas que no son, si se quiere, de orden narrativo, pero que estructuran algo la historia que tú cuentas. ¿De qué trata «Les Trois Couronnes du Matelot»? ¿Es una variación sobre el tema de «El holandés errante»?

R.—No realmente, pero es un barco de muertos. Es una tradición de mi país. He reunido numerosas historias de marinos; por ejemplo, un barco que cambia de nombre más de tres veces se vuelve un barco maldito, y ciertas anomalías del más allá; por ejemplo, fantasmas que tienen cuerpo, comen, etc.

C.—La mayor parte de los personajes son fantasmas, claro está...

R.—Sí, salvo que viven como todo el mundo. En el film viven, pero son proyectados por una máquina. Eso hace funcionar el film como un juego de espejos: se ve un film proyectado en el cual se trata de un film proyectado. Al principio es un paseo o un viaje por el más allá, donde hay una serie de paradojas bastante clásicas. Por lo tanto, también es un viaje a través de las paradojas, pero que son provocadas por el hecho de que se ve un film.

C.—¿Puedes precisar un poco?

R.—Se ve una película y son, posiblemente, unas sombras de difuntos que están ahí. Salvo que aquí trata de difuntos que ignoran que lo son: comen, etc. Sombras que hacen que comen, que viven.

C.—Es curioso, porque este es un tema que también se encuentra en otros films tuyos, por ejemplo en «Le Borgne». Es el mismo tema de «Le Borgne»: todos están muertos.

R.—Y puesto que todo el mundo está muerto, todos los fundidos encadenados se vuelven pertinentes.

C.—Es decir, que el hecho de que todos estén muertos te permite hacer todo lo que quieras?

R.—Siempre se dice que si se establece una ficción abierta donde todos estén muertos, donde, por lo tanto, no hay ficción posible, no se debería poder continuar rodando películas y contar una historia. Sin embargo, se puede perfectamente contar una historia sobre la base: todo el mundo está muerto y, por lo tanto, no hay nada que ganar o perder. Al contrario, ello multi-

plica la posibilidad de hacer ficciones. Esta era un poco la apuesta de «Le Borgne».

C.—*¿En qué se convierte la voz, el narrador, en ese sistema?*

R.—Sí, hay un narrador y algo que no hay en la versión que tú has visto, son los fundidos encadenados. Numerosos fundidos actúan con el narrador. Es la posibilidad de cambiar de lugar, de espacio. El punto de partida es más bien banal. Alguien decía que con fundidos encadenados y una voz en 'off' se puede hacer lo que se quiera con una película, se puede montar todo. Partir de un no lugar narrativo. Hay un malentendido en la narración cinematográfica: hay que establecer los hechos —esta es una enfermedad sobre todo en la narración francesa— y entre esos hechos está el espacio. Un amigo me decía que el ochenta por ciento del esfuerzo del cine francés se emplea en discutir si la corbata estaba en esa postura, si la mano estaba más alta o más baja: problemas de raccord. Establecer unos hechos quiere decir establecer un raccord perfecto, un único espacio. Ahora bien, se corta, por lo tanto no puede haber un espacio único. Son contradicciones muy interesantes. Creo que ya se ha hablado de eso: un corte francés. Cuando se corta de un eje a otro, hay siempre que cortar algunos fotogramas, porque se parte del hecho de que cambiar el sitio de la cámara implica un traslado de tiempo, un ligero tiempo perdido. Los americanos cortan en la imagen precisa, teóricamente, dado que ellos ruedan a menudo con varias cámaras.

C.—*Creo que son los franceses los que inventaron el falso raccord.*

El marinero delante de la fórmula reconstruida:  
las letras que indican los cuerpos de cada marino del barco



R.—Sí, pero son sobre todo los americanos los que hacen falsos raccords. Ellos cortan por ritmo narrativo, incluso para films en el sistema, como «Gatsby» que hemos visto recientemente. Está lleno de falsos raccords: los primeros planos están iluminados de una forma, los planos de conjunto de otra y la cabeza no tiene jamás la misma posición en el uno y en el otro. Ellos cortan al ritmo. Si estamos cansados del primer plano, pasamos al plano general... Es cierto que los franceses han trabajado mucho sobre los falsos raccords.

C.—*Fue Godard el que lo inventó.*

R.—Oh, no, eso viene de atrás. En Carné hay muchos falsos raccords. Pero ya que se habla de cine francés, voy a hablar de la calidad francesa. Ella siempre pasa por una descripción bastante somera, pero precisa, de los caracteres y una descripción muy somera, pero muy precisa, del espacio, una descripción de los elementos y sus consecuencias naturales. Por lo tanto, si tú mezclas completamente las pistas, todo el mundo está muerto, por lo tanto, los raccords no vuelven a tener importancia, o si tú olvidas completamente los elementos de partida, nos damos cuenta que el espacio se arregla para organizarse en algún lugar. Salvo que puede cambiar de naturaleza. Es un poco el problema del campo contra campo en «Othello», de Welles. Un campo ocurre en un lugar y el contracampo en otro, y Welles da la impresión de decir que eso no se veía. Pero se ve, y es porque eso crea una riqueza narrativa, no visual sino narrativa. Eso es una rareza que sigue presente; en los noticiarios: se pasa de un país a otro y siempre hay accidentes que se producen en ese paso.

¿Ha visto usted el homenaje tributado a Grace Kelly en la tele? El narrador decía que ella acaba de morir y que había sido una gran actriz. Se vio luego el extracto de «Dial M. for murder», donde era estrangulada; luego el narrador decía: los funerales tendrán lugar mañana.

C.—*El otro día nos mostraron en la tele a una persona que acababa de morir, y que había intervenido en el telediario hacía algún tiempo. Eso habría podido ser filmado el mismo día. Hay un efecto de rareza que hace que no haya diferencia de tonalidades en la imagen. La tele no tiene imagen de muerte. Las únicas son aquellas de masacres o de genocidios, pero no hay imagen única de la muerte, como en el cine, donde se puede estrangular a alguien. El género policiaco nos enseña a matar a una persona (una a una), mientras que la tele tiene la costumbre de mostrar muertos en serie.*

R.—Es el lado raciniano de la televisión francesa.

C.—*En los espacios dramáticos no hay asesinatos. Raramente.*

R.—Los programas dramáticos de televisión pasan por todas las censuras. Además hay toda clase de mitos que no son propios de la televisión, sino de Francia, como la idea de que una imagen de violencia está unida a la violencia misma. Eso implica que no pueda mostrarse a alguien asesinado o que ha de mostrarse con mucho pudor. También existe la idea de que hay que tener en cuenta a todos los implicados a propósito de cualquier acontecimiento. Si es asunto de un viejo, no hay que molestar a la



gente que se siente representada por esos viejos. Si se habla de jóvenes, por ejemplo, hay que mostrar todos los representantes. Eso es, por lo tanto, una reducción. Pero es específicamente francés. Cuando ves la televisión española, tú ves que España es perfectamente consecuente con su visión del mundo. La deformidad, la monstruosidad, la deformación, forman parte de la información. Ellos no se sienten molestos al mostrar carreras de minusválidos (España es uno de los grandes organizadores de las olimpiadas de minusválidos). Yo he visto mesas redondas de débiles mentales en España. No podían hablar, pero ellos hacían una mesa redonda. He visto entrevistas a enanos; se les preguntaba si no se sentían limitados por ser enanos y ellos decían que no. Por lo menos, decía el entrevistador, ustedes no pueden medirse con un equipo de baloncesto americano. Hay un gusto por la deformación, en España, que viene de lejos. En el siglo XVI, me he enterado de ello recientemente, se ha constatado en los cuadros, damas con gafas. Se ha sabido que esas gafas eran gafas deformantes. Por ejemplo, en aquella época bebían el chocolate a las cinco y, las damas sobre todo, cogían gafas que proporcionaban una visión caleidoscópica de la situación. Sobre todo las utilizaban las señoras.

C.—*Inventaron el cine en relieve...*

R.—Y los efectos especiales.

C.—*Era la época en que las deformidades tenían mucho éxito en toda Europa. ¿Te sitúas completamente en esa tradición?*

R.—Sí, salvo que no es por el gusto del caleidoscopio, sino para intentar establecer los problemas que se sitúan al nivel de la visión. ¿Qué quiere decir una cabeza cortada por un primer plano o un fundido encadenado, o una cámara del revés, el blanco y negro, el color?

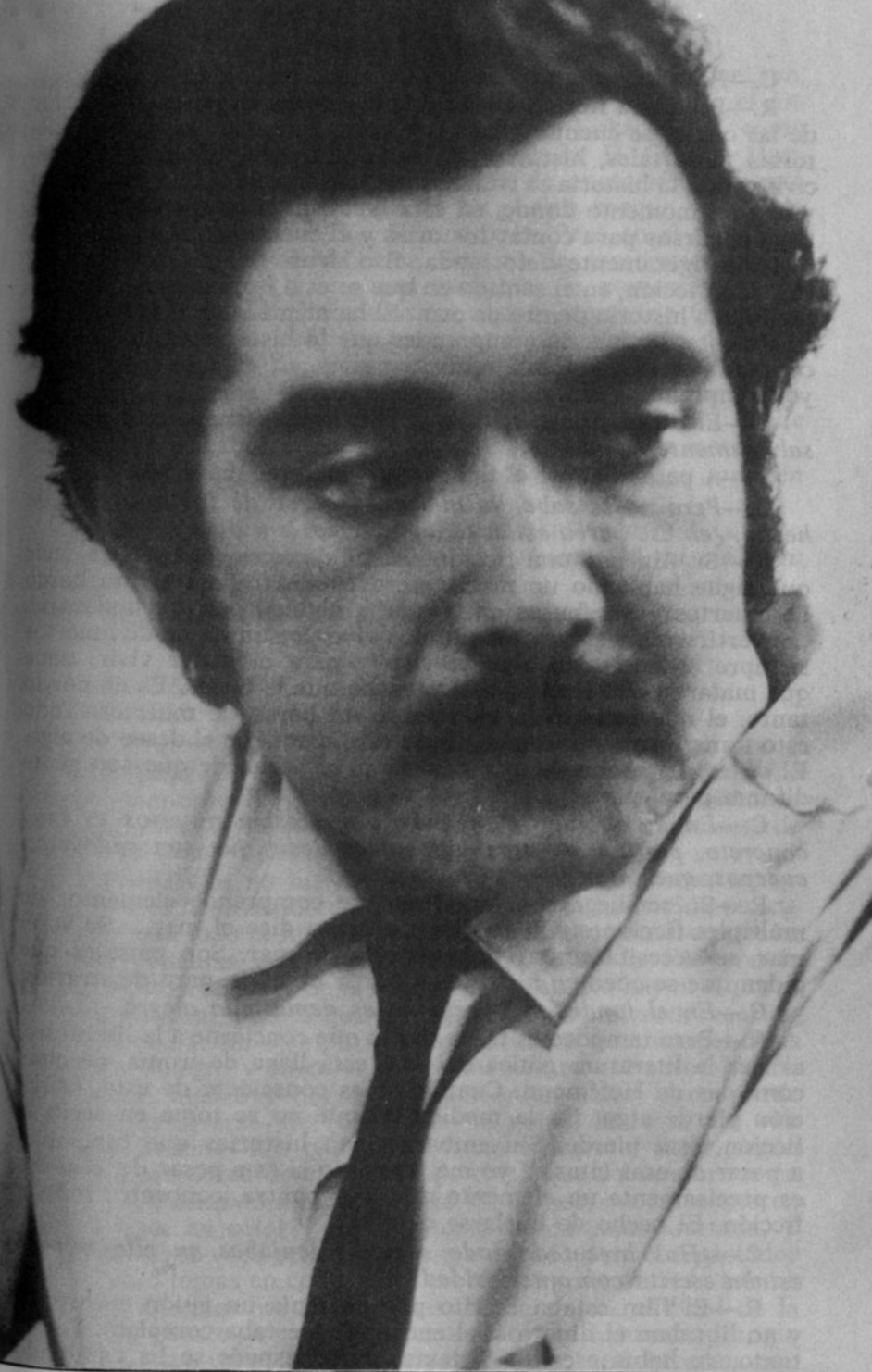
## LA «HISTORIA» DE LAS TRES CORONAS

C.—*Este es el título de la película: «Les Trois Couronnes du matelot». Esas tres coronas, ¿de dónde viene eso?*

R.—Eso es el aspecto Hans Christian Andersen, nórdico. Yo pensaba sobre todo en «Las Aventuras de Nils Holgerson», de Selma Lagerlöf, en la idea de que puede uno comprarse todo un pueblo con una moneda, con una pequeña moneda.

C.—*¿También hay un pequeño aspecto Stevenson? Es una historia de piratas, de marinos.*

R.—Sí, es curioso, me he dado cuenta de que, sin quererlo, había citado, remedado, un film de Thorpe que es un plagio de Stevenson. La he vuelto a ver recientemente y es un plagio de varias historias de Stevenson. Es una película donde hay un auténtico festival de fundidos encadenados, y supongo que eso me ha dejado huellas. Es un film con Steward Granger y Robert Taylor, la historia de dos hermanos enemigos. Hay en ella una concentración de citas para hacer una historia, y el hecho de hacer una cita forma parte de la ficción. La cuestión está en saber si un conjunto de citas de diferentes ficciones puede convertirse en ficción.



Raúl Rulz en 1970

C.—*Pero hay una ficción...*

R.—Pero una ficción hecha de numerosas citas, en el interior de las cuales se cuentan otras ficciones. Hay incluso algunas historias inmortales, historias al borde del precipicio, por así decirlo. Toda la historia es contada por un marinero a un estudiante y hay un momento donde, en esta historia, el marinero dice que hay concursos para contar historias y él cuenta, en la historia, su historia ligeramente deformada. Eso debía sugerir que se está en plena ficción, en el sentido en que se está improvisando, inventando una historia dentro de otra. El ha mentido todo el tiempo y, finalmente, se debería comprender que la historia era, de hecho, contada por el estudiante a otra persona. «Y es entonces cuando yo comprendí que...».

C.—*El estudiante sustituye al marinero, tras haberle matado salvajemente.*

R.—A pesar de que el marinero sigue vivo en el barco.

C.—*Pero no se sabe, ya que es el barco de los muertos. De hecho, ¿en ese barco están todos muertos?*

R.—Sí. Ahí hay una ficción escondida, que consiste en decir que sigue habiendo un marinero vivo que trabaja en un barco de muertos y que busca en la vida a alguien para reemplazarle. Convertirse él, a su vez, en el único vivo. En un barco de muertos siempre es necesario alguien vivo y para él poder vivir, tiene que matarlo, que él mate a la persona que le busca. Es él, por lo tanto, el que recobra la vida sobre un barco de muertos. Todo esto toma forma de trampa. Todo esto mantiene el deseo de algo. El deseo del hecho de mirar un film, el hecho de que son gente difunta pero que se continúa viendo en el film.

C.—*En la película, el hecho de que estén muertos es muy concreto, porque eso también quiere decir que son cadáveres, cuerpos, que están llenos de verso.*

R.—Sí, se juega con eso. Pero eso comprende elementos de múltiples ficciones. Quien dice un barco dice el mar... Se ve el mar, se necesita contar una historia de mar. Son paisajes que piden que se cuenten historias a partir de ellos, para mostrarlos.

C.—*En el fondo, todo esto no es demasiado alegre.*

R.—Pero tampoco es triste. En lo que concierne a la literatura, al leer la literatura gótica del XIX, está llena de ironía, de citas como las de Hoffmann. Cuando se es consciente de esto, la ficción pierde algo. En la medida en que no se toma en serio la ficción, ésta pierde. Sin embargo, son historias que funcionan a pesar de esas citas. Y yo me pregunto si es a pesar de, o si eso es precisamente un elemento que, por contra, concentra más la ficción. El hecho de burlarse de ella.

C.—*¿Has inventado todo según trabajabas en ello o todo estaba escrito con anterioridad?*

R.—El film estaba escrito porque tenía un guión encargado y no libraban el dinero si el encargo no estaba completo. Por lo tanto, yo había escrito un texto, pero después se ha cambiado en ocasiones, sea por no tener los elementos que figuraban en el guión, o porque el guión exigía ser completado con otras

cosas. Por ejemplo, se habla de un tapiz y hay citas que son, digamos, de lecturas secundarias, laterales. Por ejemplo, el anticuario que se mata al principio se llama Lukasiewicz, como el teórico de la Lógica, muerto durante la II Guerra Mundial y que había inventado ese sistema de anotación que está en el tapiz del capitán. El tapiz lo he puesto porque yo conocí un capitán que hacía tapices. Eso es todo. Pero en el tapiz hay una fórmula de eternidad, una especie de inscripción en el vacío de la eternidad y que está escrita en la nomenclatura de Lukasiewicz. También hace alusión a una broma de Queneau: los franceses hablan, cada vez más, como una notación de Lukasiewicz que consiste en poner primero las funciones. Y no se llega jamás al tema. Queneau decía que se habla cada vez más así: «En fin, si ustedes quieren, quiero decir, en resumen... Puede que habría... si están ustedes de acuerdo, pasamos a la mesa».

C.—*Sobre un lugar del cuerpo de cada marino hay también una letra.*

R.—Corresponden a los símbolos de Lukasiewicz.

C.—*Y si dos marinos se encuentran y tienen la misma letra se abrazan. Y si no tienen la misma letra...*

R.—Se intercambian cumplidos llenos de odio.

## DE LAS LEYES SINGULARES DE FABRICACION DE UN FILM

C.—*Dejamos un poco el film, pero hay una cosa que hay que señalar generalmente, y es la extrema libertad de lo que tú haces. Tú no das otras leyes que las de la ficción. Tú eres consciente de que eso es una situación excepcional en el cine.*

R.—Puede que no me dé cuenta, pero hay una cosa excepcional, que es la situación en que ruedo mis películas. Son películas en las que todo el mundo se siente perfectamente irresponsable. Son películas que pasan normalmente en la tele por la tarde o, si no, a las once de la noche en verano. No hay ni siquiera coartada cultural, puesto que son películas para divertir, teóricamente. Para dar un ejemplo simple: se hacen muchas películas en blanco y negro y en color. Aquí estamos en ese caso: la presente es en blanco y negro, la anterior en color, pero puede hacerse a la inversa. Se rompe, de un golpe, la regla. En «Le Toit de la baleine» hay pasos del blanco y negro al color, según se tuviera necesidad de elementos de color que debían entrar en el film, sin buscar una regla general. Si se necesita un plano en color se hace en color y no se intenta buscar una coartada. Y luego, cuando se ve la película no es traumático para el espectador el ver cuatro tomas en color y dos en blanco y negro en la misma secuencia. Ciertamente hay razones. Por ejemplo, al final de la película he puesto dos tomas en color porque había sangre, ¿lo véis? Pero hay otras cosas, además de eso, que suceden con color. Si hay una libertad, consiste en una especie de irresponsabilidad al principio, situación que se aprovecha enseguida.



C.—*Pero tus films tienen un destino bastante particular, puesto que haces mucho, pero, al fin y al cabo, se ven poco.*

R.—Pero están ahí, existen. Me pregunto si hubiesen podido existir si los primeros hubiesen sido vistos, discutidos, analizados... y considerados como «no comerciales». Mis primeras películas no han sido comerciales, siempre han fracasado, pero como verdaderamente no han sido exhibidas, no se puede decir que mi cine no sea comercial. Hay algo confuso en la fabricación de los films que no se aprovecha. La gente que hace ese tipo de películas se dice: yo no hago película, espero hacer un día una película. Es una especie de juego social que consiste en producir el mismo tipo de imágenes. Se hace exactamente lo mismo, pero, además, se produce un fenómeno social para ver si el film marcha o no: ¿qué dicen los críticos?... Mientras que hay centenares de películas que se hacen en Francia, en la televisión, o películas más bien marginales, que ganarían mucho tomándose una cierta libertad, consistente en no pensar en las consecuencias. No se es castigado por una película que no funciona.

C.—*Por lo tanto, no es posible. Todos los trucajes son posibles, todas las aventuras y todos los acontecimientos son posibles.*

R.—Se dice que eso no puede tener consecuencias fílmicas o narrativas. No puede interesar una ficción en la que haya esta libertad, esta irresponsabilidad. Y, sin embargo, tengo la sensación de que eso marcha como ficción. No hay finalidad estética ni presuposiciones estéticas ni de teoría. Por otro lado, no hay verdaderamente una postura narrativa, puesto que no se han respetado las normas de la exposición de una historia para desarrollarla. Y sin embargo funciona. Puede que nos equivoquemos al establecer ciertas leyes del cine. El interés del cine está en otra parte. A veces funciona, a veces no, pero es otra cosa. A menudo, a partir de varios elementos que se consideran como esenciales para un film, que son, de hecho, las normas de fabricación de ficciones que permiten fabricarlos, me pregunto: ¿es que la ficción se ha fabricado a causa de esas normas o, al contrario, se ha fabricado en la periferia?

En todo caso, yo recuerdo haber obtenido mucha más satisfacción en los accidentes de las grandes ficciones hollywoodenses que en las ficciones mismas. Tengo la impresión de que no soy el único.

C.—*Sí, es lo que se dice hoy. Los grandes films hollywoodien- ses son películas accidentadas en relación a las normas de producción.*

R.—Tengo un amigo, con el cual he hecho «Le Territoire», que dice que hay que considerar las películas como ruinas; de la misma manera que los románticos del siglo XIX consideraban las ruinas: como un objeto estético, pero también con una cierta nostalgia. Porque una película es, de todas formas, un objeto inacabado, incluso el film de Coppola. Hay, pues, que considerarlo como un parque inglés, donde hay ruinas a las cuales se han integrado cosas, y que se utiliza de forma diferente. El parque inglés está construido alrededor del castillo, para perderse. El

placer consiste en perderse y no en entrar en el castillo para defenderse contra los bárbaros.

C.—¿Quieres decir que consideras todas tus películas y el placer cinematográfico, de una forma general, como laberintos?

R.—Hechos a partir de una voluntad de perderse, sí.

C.—Al límite, el placer cinematográfico empieza a partir del momento en que no se comprende nada.

R.—Donde falten cosas. Se comprenda y se vuelva a perderse.

C.—Es con la destrucción del efecto Kuleshov como eso se fabrica. A partir del momento donde las cosas ocurren incompletamente...

R.—Por ejemplo, en los melodramas mejicanos que tenían un éxito enorme —los melodramas árabes deben estar hechos con el mismo principio—, no existe la menor lógica en el paso de una situación a otra y tengo la impresión de que gustan, no las situaciones en sí, sino el paso de una a otra completamente diferente. Recuerdo una película india donde, en la primera parte, se ve un personaje que se pasa en una fiesta y que quiere jugar. Hay una especie de juego clandestino en el que él participa y todo el mundo es detenido por la policía. Se cree haber comprendido la historia —la historia de alguien que se ha dejado atrapar— y luego nada más, otra historia comienza. A la mañana siguiente él está bebiendo con un amigo y otra cosa pasa... Se dice que eso no puede funcionar, porque una historia queda en suspenso y otra comienza. A pesar de ello funciona. Yo me pregunto si incluso en Hitchcock la ficción no funciona gracias a giros violentos, cambios violentos.

C.—Hay casos en que eso es manifiesto, como en «Con la muerte en los talones». Hay en Hitchcock dos tipos de ficciones: las que están aisladas con un suspense muy ceñido y aquellas que no pasan de transformarse como «Con la muerte en los talones». Lo que tú dices corresponde a la idea de serial. La peripecia es más importante que en el momento en que eso se condensa. Es el serial, es Feuillade, pero es también el género picaresco.

R.—Cuando yo estudiaba en una escuela de cine, siempre se decía que en una verdadera historia hay un protagonista que conduce la acción, un protagonista que se opone y un conflicto. Una buena historia es siempre así. Todo esto está ligado de hecho a Schopenhauer, en fin, al libre arbitrio y al azar.

Se dice que en un film bien hecho es el protagonista el que conduce la acción y que en un film mal hecho es la acción la que lleva a un protagonista que se pierde. Incluso Georges Lukäs sabe eso. Por lo tanto, una historia bien construida sería Thomas Mann, en el cual el cuadro está completo y los juegos y lo que está en juego está enlazado. Hay tragedia en el interior. Opuestamente están Zola o Kafka, en los cuales los protagonistas se pierden.

C.—György Lukäs, el viejo. No el hijo, Georges Lucas junior.

R.—Lucas junior está construido como Lukäs quería, como Thomas Mann.