

► Raúl RUÍZ
Chile, 1943

Algunas de sus películas:

Tres tristes tigres

Le toit de la Baleine

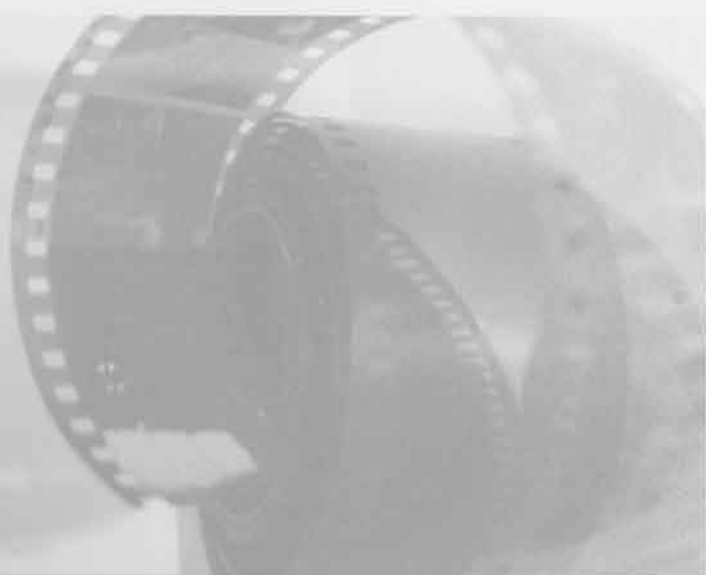
La barca de oro

Noche oscura del inquisidor

A comedy of Shadows

Shattered Image





Equipo de trabajo:

Gulón: Serguei Svoboda y Osvaldo Daicich.

Fotografía: Omar García.

Sonido: Carlos Ibañez.

Producción: Carlos López.

Dirección: Osvaldo Daicich.

Marzo 2000, EICTV.

Nos gustaría saber cómo fue su formación previa antes de la década de los sesenta.

A fines de los años cincuenta y tanto -tendría dieciséis años- yo hacía teatro y empezaron a llegar las películas de la Nueva Ola, que fue el primer choque. Es decir, películas con cámaras en mano, los actores no eran conocidos, no eran estrellas, no usaban estudios, se filmaban en lugares reales. Eso se complementa con el cine neorrealista italiano, también filmado con gente común, en la calle y con esa cosa extraña que tenían, que hacían doblar personajes de la calle por los mejores actores; funcionaba porque hay una comunidad en Italia entre el artista y el pueblo, hay una cercanía mucho mayor que digamos en Francia, donde están directamente separados.

En ese momento ese shock fue más fuerte en nuestros países y empezó a hablarse entre la gente, primero fue el cine argentino creo, el llamado Nuevo Cine Argentino con gente como Lautaro Murúa, David José Kohon, Fernando Birri y ahí ya se planteó una polémica que planteó más malentendidos que otra cosa, que es la polémica entre el cine político y el cine que debe interesarse más bien por problemas cinematográficos, estéticos. Como sucede siempre en esas polémicas, la gente se enervó y terminaron a bofetadas y sin

ponerse mucho de acuerdo. Pero como eran todos jóvenes, era un ejercicio deportivo y en el segundo Festival de Viña del Mar empezaron a aparecer ya películas brasileñas, esos documentales con una enorme libertad que eran a la vez experimentales, se preocupaban por transformar elementos formales y eran políticos. Y de repente apareció la evidencia de que un cine político puede también transformar, cambiar radicalmente la manera de mirar cine. Y por otro lado, que la actitud moralista que tenía por ejemplo el Neorrealismo Italiano no le hacía bien al cine. Una moralidad que es una mezcla de moralidad y estética también.

Hay que acordarse de que ciertos principios todavía son aplicables: poner la cámara medianamente bien ubicada respecto a lo que se quiere filmar es una cosa que sigue funcionando. La cámara no tiene porqué estar a primera fila de un accidente ni detrás, internada pero entre medio, y atisbar el accidente. De esa manera de mirar surge una emoción cinematográfica. De muchos otros aspectos también: del trabajo con muchas bandas de sonido, del sonido como ruido humano y no como réplica de autores que se dicen cosas inteligentes o fantásticas o divertidas, sino que se interrumpen; es un invento de Orson Welles, es cierto, es un invento americano, de él y de nadie más. Pero está en las antípodas del cine, en que se trabaja y se somete el diálogo a una estructura preestablecida que es la de tres actos. Todas estas cosas se discutieron allá en esa época y yo empecé a desarrollar teóricamente una serie de ideas en contra de la estructura que terminó imponiéndose en el mundo. Y en eso estamos ahora, pero eso data de los momentos en que empieza a aparecer el cine chileno.

Muchos de los cineastas de América Latina se trasladaban a estudiar a Europa: al Centro Sperimentale de Roma, a la vieja escuela

estatal de París y venían con esa formación a hacer un cine desde el continente, a hacer historias desde acá. ¿Cómo valoras tu paso por la Escuela de Santa Fe?

Fue saludablemente caótica, es decir, se trabajaba en las tardes, terminaban los cursos a las nueve de la noche y después íbamos a comer una parrillada y seguíamos hablando hasta las cinco de la mañana. Era muy difícil separar la parte que era clases de la parte que era fiesta. Los profesores también venían y eso terminaba a botellazos.

Es un momento en que se está formando un cierto cine latinoamericano que es la alternativa al cine industrial americano. Hay que decir que en ese trabajo se mezclan de una manera muy curiosa -y creo muy rica- el combate político, la discusión política, la fabricación de películas, la vanguardia formal, todo eso junto, a veces con fuentes populistas. No hay que olvidarse que a Glauber Rocha y toda su gente les gustaba mucho el cine de Kurosawa y le gustaban mucho los western y de repente, si se piensa en *Dios y el diablo en la tierra del sol* es una especie de *western* actuado al estilo de Kurosawa. Todas estas cosas están ligadas también a la efervescencia política y la vanguardia mundial; no solo en cine sino en muchos otros aspectos, sigue ligado a eso. Con la caída del Muro de Berlín se cae toda esta manera de ver el mundo cinematográfico. Independientemente de lo que uno piense de ese hecho, ahí empieza la destrucción de la vanguardia y la aparición de lo que se podrían llamar los *petit maître*, es decir los pequeños maestros y entra en fuerza este neocine industrial en el que estamos viviendo, un cine que se estructura como una industria, quiero decir, fabricaciones en serie, criterios de excelencia, reglas de producción, normas de producción, que son la estructura en tres actos con un protagonista, un

antagonista, crisis, clímax, desenlace y con dos vueltas que son los dos actos y con todas las curvas y todas esas cosas. Y con la estructura de los personajes según criterios, digamos, neofreudianos, un personaje que quiere algo y que tiene una estructura de pensamiento que se descifra en los primeros cinco minutos de verlo. Y con una hipertrofia de la actuación que es tomada de lo que se llama las *performance*; un actor *performante* es un actor que actúa cada vez que está delante de la cámara. Marcello Mastroianni, con quien trabajé, siempre me preguntaba antes de actuar: ¿qué soy aquí, una persona o un mueble? Entonces hacía un mueble y no hacía nada. Ciertamente uno no puede estar toda la película actuando tan bien que no deje ver la película. Digamos: te hice un barrido un poco grande, pero todo eso empieza en ese momento. Todos esos problemas que se plantearon en ese movimiento se volvieron a plantear varias veces hasta que el punto de vista de este movimiento fue debilitándose y simplemente desapareció.

En los sesenta estas vanguardias empiezan a mostrarse en cada país y no se conocían entre sí. A partir del Festival de Viña del Mar de 1969, el movimiento empieza a intercambiar experiencias, realizadores. ¿Cómo fue la transición de la década del sesenta a la del setenta?

Yo estoy en contra del sistema decimal, no creo que las cosas se den cada diez años ni cada siglo. Se sabe que no es así, las cosas siempre están superpuestas. Mientras se están haciendo películas audaces, inventivas, se está haciendo un cine muy académico y sometido a una cantidad inverosímil de reglas. En estos momentos, la mayoría de los directores de cine a veces se someten con entusiasmo a las reglas de fabricación

industrial, a lo que se llama el paradigma narrativo industrial, es decir, un tipo de narración que corresponde a las películas, a la vida privada de cada ciudadano, a la estructura política del país, a todas las formas sociales de la sociedad en que vivimos. Mientras este sistema se desarrolla, sigue produciendo Godard, sigue produciendo Jean Marie Straub, que si uno los pusiera en la historia de las formas, debieran estar después de esto, deberían ponerlos en el futuro.

¿Cuándo crees que se empieza a agotar este tipo de cine?

En Europa la pelea sigue, el agotamiento de hecho se produce, no hay que dar fechas ni nada, pero los primeros síntomas yo los escuché cuando conversando con Win Wenders me decía: que lástima que ya no se puedan contar historias, cuando en realidad lo que estaba pasando era lo contrario. Estaban empezando a estructurarse historias, se estaban empezando a vender bien, estaba empezando a revisarse el comercio de las imágenes que hoy debe ser la tercera o la cuarta industria americana. Y estaba más que nunca imponiéndose, de hecho, el sistema de producción americano. En ese sistema no basta con tener una actitud crítica, porque de todas maneras está el hecho de que una película costó tanto y produjo diez veces más. Y se deja de lado el hecho de que el noventa por ciento de las salas mundiales están controladas por las empresas norteamericanas y cuando digo controladas, digo controladas, es decir, que si se pone otra película contraria a la americana, también está controlada por los americanos. Y te la sacan cuando quieren, te trafican la cantidad de espectadores, tus ves la sala llena y dicen que había quince. Yo he verificado eso no solo con mis películas, sino con muchas películas de otra gente. Lo conozco porque yo me muevo entre los dos,

porque la única manera para que me tomen en serio cuando hago mis películas, que creo serias, es hacer de las otras, las grandes, que cuestan muchos millones de dólares. Pero ese sistema empezó con Wim Wenders y después empezaron otros y de repente Wim consiguió con *Paris-Texas* contar una historia con ese cuento de Shepard que era interesante y todo pero está muy lejos de las primeras películas que él hizo y es una película que da para diez minutos de discusión como máximo. La mayoría de las discusiones que podemos tener con las películas que se ven son de tipo técnico, cómo hizo esto, cómo hizo aquello y más allá no se va.

¿Cómo es tu manera de trabajar a la hora de organizar un proyecto?
¿Cómo son las distintas etapas desde el guión hasta el montaje final?

En general la historia la invento cuando la película ya está terminada y antes de que salga en sala. La historia es algo que se cuenta en el *dossier* de prensa para mis películas, es eso. Yo comienzo con una imagen, es decir, con un sistema de imágenes que aparecen. El principio que yo defiendo es que -esta no es una defensa ideológica- la ventaja de las teorías estéticas es que pueden ser contradictorias y pueden ser complementarias. Mi punto de vista es que la imagen, en toda película narrativa, determina a la narración y no lo contrario. Es decir, no hay que encontrar una historia y encontrar imágenes buenas para esa historia porque no las hay, porque van a ser necesariamente imágenes trucas y dominadas por esas historias. Estoy hablando siempre de las de tres actos, porque hay muchos otros tipos de historias. Ese es el primer principio.

El segundo principio es que un plano, es decir, esa

fracción de imagen que va desde que se dice acción hasta que se dice corte y que es sonoro, por supuesto, tiene utilizables seis funciones. Yo he llegado a contar ocho, pero hay seis que son la función centrípeta, la función centrífuga; cuando digo centrífuga quiero decir que un plano atrae hacia dentro, te hace interesarte en ese plano como si fuera una película separada, no un plano secuencia, sino todo plano. La función centrípeta es la americana, el plano va a morir en el plano siguiente, la escena va a morir en la escena siguiente y todo el filme se suicida en el desenlace y al final uno sale con la historia que le contaron y se olvidó de todo. Es un sistema de producir amnesia. Pero hay otras funciones curiosas; está la función alegórica, un plano que de alguna manera dice alegóricamente una cosa que lo sobrepasa, es representación, llamémoslo, de una historia eterna, historias que nosotros las traemos con nosotros mismos, es fabular. Está la función holística; un plano debiera contener de alguna manera la totalidad del filme, o dar la impresión que esa totalidad existe. En literatura una frase de Proust es holística en el sentido que leyendo una sola frase uno tiene una percepción de la totalidad del libro. Es combinatoria en el sentido que esos planos en la cabeza del que los está viendo debieran dar la impresión de que se pueden combinar de muchísimas otras maneras y no solo de la manera que se están viendo. Y finalmente una función crítica, es decir, que la palabra de la expresión no es buena, el plano empieza de una manera y termina contradiciendo lo que acabamos de ver.

De estas ocho funciones, en general se utilizan una o dos. Lo que yo trato es de hacerlas funcionar todas al mismo tiempo; lo que tiene de inconveniente es que da la impresión de que la película estuviera mal hecha, que está mal filmada. De repente, hay un cenicero al fondo que empieza a ser cada

vez más importante y uno no sabe por qué y después lo va a volver a encontrar en otro plano más tarde, que sé yo. Te estoy diciendo las bases de trabajo. Aparte de eso yo diría que trato de trabajar con una cosa que se puede llamar el paradigma recursivo, que es el conjunto de actitudes automáticas respecto a un tema dado, actitudes inconscientes en el sentido de la máquina Freud, es decir, cosas que se esconden, cosas que se muestran, reacciones banales respecto a cualquier cosa. Vemos la bandera de un país y el que es de ese país tiene tendencia a ponerse de pie, por ejemplo. Eso es lo que se llama un paradigma recursivo, que es el que hace avanzar la película y cada cierto tiempo hace recapitulaciones, avanza con vueltas hacia atrás, por así decirlo. Y el estratégico es el que da en cada escena la función general de la película, es el que lleva a terminarla. Para usar el término técnico, la da como juego terminado.

¿Le das importancia al guión técnico y al storyboard?

Yo nunca he hecho storyboard porque nunca funciona, por la simple razón de que cuando uno dibuja y mira, utiliza muchos lentes sin darse cuenta. Desde esta parte de acá uno está jugando con el lente treinta y cinco y en la parte de acá está con el veinticinco y tiene un fondo con el lente setenta y cinco. No hay que olvidarse que las funciones de la mirada son más de treinta y cinco, que la mayor parte son especulativas y con las cuales casi nadie juega en cine. El cine tiene un solo lente, nosotros empezamos a trabajar algunos lentes con colchonetas, inflando una parte de la película y desinflando otra, con líquidos transparentes hicimos una experiencia. Pero, desde luego, se puede hacer directamente en digital eso. Por eso yo no veo porqué hacer storyboard y además, la otra

cosa: por astucia, no es conveniente dejarse amarrar. Tú te dejas amarrar por el guión y de repente todo el mundo empieza a hacer la película y no se sabe para dónde parte.

En el caso de los guiones, vos decías: cuando se termina de montar sale la historia.

Cuando se termina la película, uno mira a ver qué película hizo. Le quitas esta toma y esta otra y se te redondea. Entonces la película trata de estas cosas. Yo digo que en realidad, cuando uno ve una película, ve tres películas, si la película vale la pena. Por lo tanto quedan excluidas la mayoría de las americanas actuales. Uno ve la película que está viendo, la película que hay que completar. Hay que saber que toda película que uno filme, por mucho dinero que haya y por bien hecha que esté, se presenta bajo la forma de una serie de fragmentos, es una ruina, porque muchas cosas hay que dejarlas caer, todo lo que estaba previsto y salió mal deja la película de todas maneras inconclusa. Si se juega bien, hace que el espectador la complete, cada cual distintamente. Hay finalmente la película oculta, la película clandestina, que está detrás de la que estamos viendo, que juega por así decirlo con el inconsciente, lo que está debajo. Scorsese tiene una expresión muy práctica y muy precisa para decir eso, a los cineastas que practican eso le llama los contrabandistas. Les encargan una película y hacen otra cosa. Desde mi punto de vista las películas que valen la pena tienen esos tres aspectos.

Cuando empezaste a hacer cine; ¿cuáles eran tus referentes cinematográficos?

Por un lado el cine que me impresionaba. El cine impresiona de muchas maneras, hay películas que son

admirables justamente por la riqueza de lo que se esconde más que por lo que se muestra, por ejemplo, muy buena parte de las de Hitchcock y Orson Welles, por supuesto, Mizoguchi y muchísimos. Después está el tipo de cine de cineastas que uno siente que pueden ser como uno: Lewis, por ejemplo, gente así, la serie B americana en general. Y por supuesto, cierta Nueva Ola Francesa, más cerca de Godard que de Truffaut, y en América Latina, evidentemente para todos nosotros, Glauber Rocha, con un modelo que era inimitable, o sea, uno no podía ser Glauber Rocha pero sí te daban ganas de inventar cosas como él inventaba.

A propósito de tu anécdota con Marcello Mastroianni, lo de estar o no estar presente como actor: ¿cómo es tu trabajo con los actores?

La primera prioridad es no dejarlos hacer la famosa performance, es decir, de sacarle el partido a su personaje hasta el máximo, son casi puros, ¿no? No dejar que sean abogados de sus personajes, aunque pueden ser en algunos casos útiles, que es una verdadera manía sobre todo en Estados Unidos: el actor que tiene que hacer de malo, en vez de hacer maldades divertidas, empieza a defender al malo y en realidad dice que es bueno, que el que es malo es el bueno. Ese tipo de discusiones en torno a qué es el personaje. Yo trabajo con escenas, incluso en las películas más narrativas, que no tienen objetivo.

Otro problema del cine: el actor llega y dice cuál es mi objetivo, pero no hay. Porque la escena no termina para llevar a otra, justamente esa es la función centrípeta de la escena y de cada toma también: ir hacia la otra, lo que no significa que no tenga objetivo absolutamente. Hay entre otras cosas una razón de ser de la escena, pero hay muchas cosas en que

no hay razón de ser. Dos personajes se agarran a balazos, uno queda agonizando y el otro se pone a mirar por la ventana y de repente pasa el avión y uno puede quedarse en el avión y el actor también y ahí no hay ningún objetivo. O de repente, después de una escena muy importante, el actor sale a dar un paseo y el paseo puede ser más importante que la escena. Con los actores lo que trato de evitar también es hacerlos construir personajes a la manera de Actor Studios, que están ligados a objetivos, pero sí me ha interesado mucho y funciona bastante una idea de un discípulo de Stanislavski, que es muy simple y se llama el gesto psicológico; muchas veces lo trabajo casi al nivel de la caricatura. Si ustedes han visto *El motín del Caine*, Humphrey Bogart hace un capitán de barco que es loco y su locura se expresa siempre porque saca unas bolitas y empieza a jugar con ellas. Al final, durante el proceso en que él está acusando a los que le dieron el motín por loco, de repente saca estas bolitas y se pone a delirar. El gesto psicológico con las bolitas: ese es un elemento que expresa el personaje, no lo clarifica, al revés, lo vuelve definitivamente enigmático, pero le da la fuerza psicológica que lo hace interesante sin explicarlo.

La otra cosa que es complicada en estos momentos es la determinación excesiva de los medios tecnológicos para los actores. Es decir, los nuevos tipos de maquillaje, la conciencia del cuadro, el famoso combo; yo prefiero trabajar al lado de la cámara porque es la única manera que el actor sienta que uno está cerca de él. Al actor tú lo encuadras aquí, de repente, si tienes un primer plano. Pero si tú estás a veinte metros de ahí en una pieza chica mirándolo por los combos, no puedes saber muchas cosas. Por ejemplo, si tú estás cerca, el actor está haciendo así, por ejemplo, es decir, está distraído o está nervioso o tiene un tic. Te da muchas informaciones el cuerpo entero. Mientras más se concentra en la cara, el resto

del cuerpo, como sabe que no está en cuadro, se mueve. Hay actores que trabajan con todo el cuerpo, eso puede ser bueno, también puede ser malo, es decir, malo para la película, para esa toma, para esa escena. Lo que es malo para una escena es bueno para otra, puede ser útil, eficaz.

En términos de plano general, para preparar la escena yo hago varias cosas: a veces escribo, reescribo la historia de la película y del personaje, pero como si fuera otra cosa, escribo cuentos y se los mando para que trabaje como una bomba de tiempo. Porque en principio es estimular la imaginación del actor y no el razonamiento; no es llegar y estimularla, hay que dar tiempo porque uno a última hora no tiene tiempo de hacer nada, uno puede hacer indicaciones muy rápidas. La otra es utilizar un esquema a través de dos bolas concéntricas, digamos dos esferas concéntricas, es la estructura más simple. Uno, es lo que el personaje es para él, pero que no quiere que se sepa, lo otro, es lo que el resto de los otros personajes ven y todos los personajes se ligan de la manera siguiente: de repente el personaje secreto, escondido, se liga con el personaje dos oficial; el personaje dos oficial al mismo tiempo se liga con un tercero escondido. Los dos personajes secretos se ligan. Es más complejo que eso, porque hay que expresarlo con ejercicios.

Dentro de las distintas especialidades del cine hay una que me parece fundamental y es la dirección de arte, en donde cada elemento que se utiliza es a la vez ornamento y función.

Hay al menos tres elementos. Está el primer plano, está el fondo y está lo que comunica con el primer plano y con el fondo, que son los objetos manipulables o los elementos móviles del decorado. Eso en el teatro clásico español se llama uno, apariencia, y otro, ilusión. Ilusión es lo que en Francia es

la instalación del decorado, la apariencia es el decorado móvil. Voy a usar un caso fácil de descifrar: una pistola que está ahí, que nadie toma, y dos personajes hablan tranquilamente, de repente se enervan y dejan de enervarse y la pistola está ahí, uno se olvida y después la recupera. Ahora, así de repente, en otra toma, tú cambias la pistola, se produce algo raro, qué pasó aquí, esta escena pasó en dos días distintos.

Imagínate, yo tuve que filmar una película de las que llaman de Hollywood, una y nunca más. Empiezan, cierto, con el *establishment shot*, *master shot*. *Establishment shot*: estamos en la escuela de cine aquí; *master shot*: toda la escena se realiza vista desde una cierta distancia, desde un ángulo privilegiado. Ahí todos los actores dicen cualquier cosa y actúan como quieren. Después viene el plano medio, más cercano, ya empiezan como a concentrarse, después pasa al primer plano y ahí estamos horas, porque quieren hacer la *performance* y luego se filman botellas semivacias y ceniceros, así se llaman *half way bottles and ashtrays*. Después filman lo que le llaman los *Limbo shot*, es decir, tomas especiales, *beauty*, tomas bonitas y así. Solamente con los nombres tú te das cuenta ya que se está tratando con un sistema manipulable; es decir, que cada escena debe poder ser montada de muchas maneras, achicada o alargada a voluntad. Por lo tanto, de todas las funciones que hablamos del plano, no vale la pena usarlas, no sirven. La película que yo hice allí es de dos personajes, A sueña a B, B sueña a A, quién sueña a quién. Ese es, digamos, el tema. Entonces me decían: donde está el *establishment shot* y yo decía: en los sueños nunca hay *establishment shot*, en los sueños siempre está cambiando todo constantemente, porque el espacio es incierto. Bueno, ahí ya la información va a producción a ver si aceptan, es la prueba. De vuelta, hacemos el *establishment shot* y después lo sacamos. Así produce desde

Coppola hasta Scorsese, pues todos hacen eso.

El montajista dice: búscame un primer plano de tal escena y no hay tal primer plano. En la última película que hice no hay ni un primer plano. No es que esté lejos, la cámara está acá, pero entra, sale, se mueve, entra y no solo en plano secuencia. En la película de cinemascope el primer plano tiene una función distinta de las otras. En fin, te quiero decir que cuando uno escribe una película, cuando uno la imagina, la realiza, todos los elementos, cada uno de los elementos son esenciales para la totalidad de la película y los objetos cumplen una función esencial.

Hay temáticas muy variadas dentro de tu producción cinematográfica: ¿cómo las valoras hoy?

Yo no las puedo valorar porque ni siquiera les encuentro una función social ni una razón de ser, simplemente no puedo hacerlas, es un problema de pulsión, de ganas de hacer cosas. Tengo la posibilidad de hacer una película y parto; a veces empezamos ahí mismo, a mitad de una frase, porque ahora las cámaras están al lado. Es cierto que si uno tiene las cámaras digitales es mejor filmar por lo menos una vez al día, como se estudia piano. Por ejemplo, he pasado mucho tiempo filmando mis zapatos en Chile. Me decís: ¿y por qué no los filmaste en París si eran los mismos zapatos? Yo respondo: porque en París no se me ocurriría filmar zapatos, en Chile sí. He cambiado muchas veces, he dado vueltas como todos nosotros, como esta generación otoñal, al tema de la función social que de todas maneras cumple el cine y que ha creado mucho estímulo, pero ha hecho mucho mal también, ¿no? Tiene al menos dos aspectos la función social: está el cine militante, que es una cosa, es un cine que es de propaganda,

que yo he hecho también. Yo hice todos los spots de la campaña de diputados y senadores durante Allende, no todo, pero hice unos veinte spots.

Está el cine en que tienen que seguirse ciertos grandes temas que pueden sensibilizar a la gente, por ejemplo, para volverlos antirracistas. Caen en lo que yo le llamaba el centro de Francisca, la empleada del narrador de *En busca del tiempo perdido*. Este cuenta que un día Francisca empezó a insultar a otra criada porque se había dejado preñar y la trató de puta y de todo. La subió, la bajó y la insultó. Después encontró el narrador a Francisca leyendo en la noche, con todos los dolores que esa chica sentía y lo mal que lo estaba pasando. Lloraba, se le caían las lágrimas sobre el libro y decía cómo puede ser tan terrible, pobrecita, lo que no le impidió al día siguiente insultarla mucho más. Tengo la impresión de que se hacen esas películas antirracistas en que salen todos llorando; es casi como que todo el posible sentimiento antirracista se agotara en la visión de la película y después salimos más racistas que antes. No creo que sea siempre así, por lo que estoy siendo un poco injusto también, pero muchas veces pasa eso.

Finalmente la función social -que más bien diría es la enfermedad de la mayoría de los profesores americanos, de lo que se llama *films studios*, estudios cinematográficos- es considerar al cine como lo que en otra época se llamaba teatro del mundo. El cine es el teatro de las cosas de este mundo, es decir, es un terreno en que se expresan comportamientos de la sociedad. Como cualquier cosa, como los diarios, es también eso. La gente que estudia las maneras de caminar o como se da la mano la gente, todo eso son síntomas, un libro de economía también lo es. Un libro de economía es un libro de economía, pero también es la manera de cómo alguien describe la economía, por lo tanto, un síntoma de sociedad, teatro del

mundo. Recordemos: la palabra teatro quiere decir tratado. Se dice tratado o espejo del mundo, espejo también quiere decir tratado en los textos entre los siglos XII y XVII.

El cine esencialmente transmite un mundo que es nuevo, te permite vivir en otro mundo durante un tiempo y de reconocerte a ti mismo, te enseña a mirar, pero al mismo tiempo, y sobre todo, provoca esa cosa tan extraña que se llama la emoción estética, que no sabemos todavía lo que es. Es una especie de escalofrío y provoca otra cosa también que es común a la literatura, a la poesía y a muchas otras artes, que es provocar emociones que no están en el repertorio. Digamos que esas películas que hacen llorar porque se le murió la mamá al protagonista, o la hija a la protagonista, están produciendo emociones en el repertorio, se reproduce un hecho dramático y uno llora. De repente uno siente ganas de llorar en ciertas películas cuando hay nada más que un paisaje, y un pájaro pasa volando y uno siente venir una emoción, esa emoción no está en el repertorio. Y una de las grandes fuerzas del cine es poder reproducir ese tipo de emociones. Lo otro también existe, pero ese aspecto demasiadas veces es dejado de lado. Porque ese aspecto es poético y por lo tanto no es funcional narrativamente. Hay una expresión de Paul Valéry: "la emoción aparece cuando se detiene el conflicto". Siendo la estructura del conflicto central una estructura justamente de tensiones y de competencia y de enfrentamiento, a la poesía le cuesta asomar la nariz.