

JACQUELINE MOUESCA

**PLANO
SECUENCIA
DE LA MEMORIA
DE CHILE**

**veinticinco años de cine chileno
(1960-1985)**



CAPÍTULO VI

Raúl Ruiz: Un cine sin fronteras

Raúl Ruiz es el más prolífico de los cineastas chilenos. ¿Cuántas películas ha hecho, en realidad? Es probable que ni él mismo lo sepa. ¿Sesenta, setenta? Es difícil decirlo, porque varias son obras de pocos minutos y alguien discutirá su validez para figurar en una filmografía; otras nunca fueron terminadas, y de algunos títulos habría incluso razones para pensar que tal vez jamás fueron filmados. Ruiz tiene, por la índole de sus films, mucho de mago, y el carácter de esta taumaturgia la traslada también a su estilo de trabajo. Ha habido períodos en que se aplica a su tarea con una celeridad vertiginosa: filma un largometraje en doce días y apenas tiene tiempo de terminarlo porque ya está empezando otro. Le ha ocurrido, además, yuxtaponer los tiempos dedicados a un film y a otro; y está el caso, en fin, de aquella película hecha los fines de semana, ayudado por sus amigos, que renunciaron, por supuesto, a cobrar por su trabajo.

Lo que, en todo caso, puede decirse sin riesgo de error, es que Ruiz es un cineasta fiel a sus prácticas, a sus temas, a la modalidad de tratamiento de ellos. En este sentido, muestra una coherencia singular en su vida como creador. La furia, por ejemplo, por hacer y hacer y no parar nunca, que se traduce en una inclinación por la desmesura productiva. Tenía quince años y nada hacía predecir que terminaría por dedicarse al cine; escribe obras de teatro y se ha dado ya una meta: escribir cien piezas teatrales. Su primera película es *La maleta*, que está basada en una de esas piezas. La maleta la lleva un tipo que se pasea con ella. Tiene en su interior a otro tipo más pequeño que él. Cuando se cansa, cambian la función: el grande se mete en la maleta y el otro hace de porteador. No se necesita hacer un gran esfuerzo para descubrir en esta primera historia sus obsesiones de siempre: las situaciones estrafalarias y el gusto por jugar con ellas. Lo mismo ocurre con *El regreso*, donde quizás haya ya signos premonitorios de *El territorio*, que filmará quince años después.

El regreso es su segunda película. Antes ha hecho *La maleta* y luego

vendrá *Tango del viudo*. No termina ninguna de las tres. Habrá después otros films inconclusos. ¿Dificultades financieras? Es bastante probable; pero también, acaso, una suerte de neurosis compulsiva, similar a la del niño que está constantemente inventándose juegos, pero cuya imaginación corre con más rapidez que su capacidad de manipulación práctica, de modo que pasa de un juego a otro con una cierta premura febril, sin preocuparse de llegar en cada uno de ellos hasta el final.

En las películas de Ruiz está a menudo presente el tema del viaje, o el de la nostalgia del viaje. ¿Será porque su padre era marinero, capitán de barco mercante? Téngase presente, en todo caso, que el cineasta nació en ciudad marinera: en Puerto Montt, el año 1941.

Es alumno de un colegio religioso y sigue estudios superiores de teología y derecho. A los veintiún años cumple el propósito que se había fijado: completa la obra teatral número 100. O, al menos es lo que él cuenta¹. Parte entonces a la Argentina a estudiar en la escuela de cine de Santa Fe, pero sólo se queda allí un año. Se gana por entonces una beca de la Fundación Rockefeller. Era, según cuenta él mismo, «la época en que el kennedysmo alentaba las relaciones culturales entre Chile y los Estados Unidos» y muchos intelectuales jóvenes se aprovechaban de ello creyendo «que se la estábamos jugando» a los norteamericanos «porque ellos ponían el dinero y nosotros aportábamos nuestro trabajo. En este juego fui «capturado» por una beca de estudios. Creía que era de la Universidad de Chile y por el contrario quien pagaba era la Fundación Rockefeller. Era muy sustanciosa, puesto que me pagaban 150 dólares al mes y como única contrapartida tenía que escribir. Tras una selección nacional, fui uno de los diez vencedores. Sufrimos tal shock al saber que nos iban a pagar por escribir, que la mayor parte no consiguió volver a escribir. Después nos dedicamos a las más diversas profesiones. Uno se hizo fotógrafo; otro volvió a su antiguo oficio y en la actualidad es un respetable empleado de comercio. Pues bien, yo me dediqué al cine»².

El amor por el cine dice Ruiz que se lo debe a José Román, crítico de cine y cineasta, con quien fue compañero de estudios en la Escuela de Derecho.

Pero volvamos a *La maleta*, su primera experiencia filmica. Vale la pena oír la relatada por él mismo:

¹ «Triunfa en su apuesta y termina la obra número 100 en 1962. Algunas tienen apenas unas pocas páginas, pero la mayoría llega al centenar. ¿Principio arbitrario? Toda la obra de Ruiz obedece a tales principios». (Charles Tesson. «Jeu de l'oe. Un cauchemar didactique, ou la tentative hardie d'établir une bio-filmographie de Raoul Ruiz», *Cahiers du Cinéma* n.º 345, «Spécial Raoul Ruiz», París, mars 1983, pp. 13-18).

² «La cultura de resistencia inventará un nuevo Chile», conversación con Raúl Ruiz, en Bolzoni, op. cit., pp. 117-118.

«*La maleta*, que después se convirtió en película, originariamente era una obra teatral. En aquella época trataba de acercarme, con una cierta “dignidad” artística, a la realidad del país. Y buscando una forma artística que me permitiera volver a mi realidad, que se suponía que era Chiloé, tomé un mito griego, la metamorfosis, que ambienté en Chiloé, y que constituyó la base de un guión. Dejé a Sergio Bravo este guión cinematográfico para que lo leyera e hiciera de él una película. Por aquella época Sergio Bravo era “el activista del cine”. Tenía una considerable cantidad de material virgen reversible en 16 mm. y se lo regalaba a medio mundo. Me dio veinte bobinas de película y me ordenó que hiciera un film; evidentemente, no podía ser el mismo que imaginé en el momento de escribir el guión. Para su elaboración tomé como modelo algunas películas que por aquel entonces se consideraban artísticas, tales como *La fuente de la doncella*, algo de Carné y de otros de cuyo nombre ni siquiera me acuerdo. Pues bien, con las bobinas en la mano me vi obligado a buscar un argumento que más o menos se adecuara a la producción a bajo costo que me podía permitir. En consecuencia, cogí la obra teatral que estaba escribiendo y empecé a filmarla con Enrique Urteaga, que poco tiempo antes había llegado de la Argentina. Esa fue mi primera incursión en el cine: *La maleta*». (Bolzoni, pág. 118).

En 1963 trabaja en el canal 9 de la televisión, donde se lo ve como presentador de noticias deportivas. Al año siguiente filma en Buenos Aires con Lautaro Murúa *El regreso*, que cuenta la historia de un hombre que sale de su trabajo y se pierde en la ciudad, en el laberinto urbano. En 1965 viaja a México, donde trabaja como guionista anónimo (sus trabajos los filman otros) de teleseries para la televisión local. De vuelta en Chile, sigue siendo la TV su lugar de trabajo, y adapta para ella novelas y obras de teatro a razón de un «guión» semanal. El endiablado ritmo no ha hecho sino comenzar.

En 1967 filma *Tango del viudo*, en que actúan Shenda Román y Luis Alarcón. Este último será luego intérprete en varios de sus films posteriores. La película es producida por el Cine-Club de Viña del Mar. El guión es del propio Ruiz, y aunque está lejanamente inspirado en una novela de Daphne du Maurier, el título sugiere el inevitable guiño que todos los intelectuales chilenos le dedican a Neruda en algún momento. Se trata de un viudo a quien persigue el fantasma de su mujer en toda circunstancia: en la mesa, a la hora de las comidas, en la cama, en todos los rincones de la casa. Fetichista, el viudo lava y estruja todo el tiempo la ropa de la que fuera su mujer. Tan intensos son sus sentimientos, que el viudo empieza a parecerse a la muerta, a ser físicamente ella misma³. La película no fue terminada.

³ V. Tesson, art. cit.

En su «Juego de la Oca», el crítico francés ha realizado el trabajo más completo de

En 1968 funda una productora propia, «Los Capitanes», nombre puesto en homenaje a su padre y a los colegas de éste, todos marinos, que son quienes aportan el dinero necesario para organizarla.

Apoyándose en «Los Capitanes» filma *Tres tristes tigres*, que se exhibe ese año en Chile sin mucho éxito de público, aunque con buen eco en la crítica. Ruiz atribuye lo primero a que la única distribuidora disponible, Continental Films, sólo se ocupó con bastante desgano, como por compromiso, de la difusión del film. La publicidad y las salas donde se exhibió correspondían a lo que normalmente estaba previsto para las películas mexicanas. El público que acudió se sintió, como era previsible, más bien defraudado, porque el film no correspondía en absoluto a sus expectativas. (Bolzoni, pág. 119).

Aunque fue buena la recepción de críticos y comentaristas, la acogida que tuvo en el extranjero fue considerablemente mejor. En 1969 se presentó en el festival de Locarno, Italia, y compartió *ex-aequo* el Gran Premio con una película del realizador suizo Alain Tanner. Desde entonces, y conforme ha ido creciendo la fama y el prestigio del realizador, *Tres tristes tigres* ha terminado por convertirse en una obra de relieve casi mítico.

Aunque está basada en una obra teatral de Alejandro Sieveking del mismo nombre, se trata en verdad de una versión bastante libre. En ella se describe una «marginalidad urbana» en el interior de un marco claustrofóbico, casi expresionista, en que la cámara acosa sin descanso a un grupo de pícaros, persiguiéndolos en sus laberínticas andanzas. Nelson Villagra, que desempeña uno de los papeles principales —junto a Shenda Román, Jaime Vadell, Luis Alarcón y otros— lo recuerda bien todavía al evocar su personaje, que en el film «es un lumpen que vive de diversos oficios, descende de oficinista a barrendero, se mueve en un sector social donde él es un desplazado»⁴.

Tres tristes tigres aparece sólidamente inserta en ciertos ambientes urbanos de Santiago: los bares, los hoteles de citas, las quintas de recreo, que están mostrados con rara autenticidad. Pero no se crea por eso que es

reconstitución de la filmografía del cineasta, fuera de los detallados aportes biográficos. Conviene, en todo caso, en previsión de sorpresas, tener presentes las frases con que concluye sus párrafos preliminares al «Juego»: «Raúl Ruiz me ayudó generosamente a realizar y completar esta filmografía: fechas, reconstrucción de lo que hizo en cada período, informaciones sobre sus films menos conocidos y acerca de los cuales yo ignoraba todo, incluso su propia existencia. La hipótesis de que haya sido olvidada una película, o de que alguna sobre, no puede, pues, excluirse».

⁴ Jacqueline Mouesca. «Nelson Villagra: los cien rostros latinoamericanos de un actor». *Araucaria de Chile* n.º 37, Madrid, 1987.

una película «santiaguina», entendido esto en un sentido costumbrista. El autor está más preocupado por el lenguaje, y en el caso de sus personajes, más le interesa el uso que ellos hacen de aquél, que sus propias conductas. Son las imágenes verbales las que con más propiedad nos acercan a las vidas de estas capas medias enredadas en el arribismo, la monotonía, la ambigüedad y una cierta picaresca. No hay una historia excesivamente explícita, sino más bien una serie de situaciones encadenadas que están concebidas, según Ruiz, como una «reflexión visual» de la condición de ciertos intelectuales chilenos de los años 60.

Quien mejor ha descrito estas preocupaciones del cineasta es su amigo el poeta Waldo Rojas, que dice lo siguiente:

«Conformábamos un grupo de jóvenes ni más ni menos discernible de otros jóvenes pintores, poetas, novelistas, periodistas, gente de teatro; gente de teatro y de cine (...) Santiago era, por cierto, todo Chile o poco menos. Pero el Santiago nuestro era en verdad una suerte de lugar geométrico, laberíntico, hecho a la medida de nuestras obsesiones ambulatorias, gastronómicas o sencillamente alcohólicas (...) Jóvenes aún, lo éramos bajo la especie de un precoz escepticismo —“Ver para crear, beber para creer”— respecto de las virtudes expedicionarias, mesiánicas o justicieras del arte (...).

»En un país un tanto a contracorriente del curso del destino de nuestro continente, como era el Chile buenamente democrático de esos años; de una ciudad profundamente municipal y taciturna como Santiago, igualmente impropia para propiciar grandes exaltaciones o grandes coarzos (...) nosotros habíamos asumido paulatinamente una marginalidad sin penas ni furias ni aspavientos, marginalidad agriculce y, para algunos, un tanto arrogante»⁵.

De algún modo, es éste el credo que se expresa en *Tres tristes tigres*, película que según Rojas debería inscribirse en una «estética» que ellos habían bautizado «entre broma y broma, entre plato y plato, una noche cualquiera: *Realismo púdico*».

⁵ Waldo Rojas, «Raúl Ruiz: imágenes de paso», en *Raúl Ruiz*. Filmoteca Española. 13er. Festival de Cine de Alcalá de Henares, Torrejón de Ardoz, 1983, pp. 139-146.

Este libro —al que aludiremos en lo sucesivo como Filmoteca— fue preparado con motivo de la retrospectiva que se le dedicó el año mencionado en el Festival de Alcalá de Henares. Contiene un abundante material: entrevistas realizadas por Federico de Cárdenas, Zuzana M. Pick, Francesc Llinas, Pascal Bonitzer, Serge Daney y Pascal Kané, León Pizarro, Hernando Guerrero e Ignacio Ruiz Fuentes, Ian Christie y Malcolm Coad, y Pascal Bonitzer y Serge Toubiana. Selección de críticas de Miguel Marías, Ian Christie, Malcolm Coad, Pascal Bonitzer, Serge Daney, Yann Lardeau, Danielle Dubroux, Michel Chion y Luis Skorecki. Otros textos de Waldo Rojas, Edgardo Cozarinsky, y el propio Raúl Ruiz. Hay además dos entrevistas con Sacha Vierny y Henri Alekan. El volumen se cierra con una filmografía.

«El principio activo del *realista púdico* consiste en considerar la noción de realidad no ya como lo dado, como lo descubierto absoluto, sublunar e impávido, sino como un sistema de ocultamientos: la naturaleza gusta de ocultarse. Todo el resto, consecuencias éticas o estéticas, políticas o sociales, se daban por añadidura». (Ibid., pág. 141).

Ruiz sostiene que cuando hizo su película se interesaba todavía por un «cine de investigación», es decir, «un cine que lleve a una autoidentificación, (...) a una autoafirmación a todos los niveles, incluso los negativos». Ese esfuerzo de identificación «permite un primer conocimiento de los mecanismos psicológicos que constituyen la base del pensamiento nacional». De ello deduce lo que entonces llama una «cultura de resistencia», que comprende una infinidad de técnicas y conductas que conforman el «rechazo de un orden determinado», la transgresión de las normas establecidas (Bolzoni, pág. 121). Con estas explicaciones salía al paso de algunas críticas que, surgidas desde la izquierda, ponían sobre todo el énfasis en el hecho de que el film «mostraba una determinada miseria, por lo menos moral, y mencionaba el desorden social», lo cual fue considerado como «una crítica social tal vez no demasiado profunda», pero que le daba a la película, de todos modos, un cierto carácter de «ejemplo de cine político». (Ibid., pág. 121).

Todos estos juicios muestran que la película no fue suficientemente comprendida. Lo que es bastante explicable. Fue estrenada en un momento en que la politización de todos los aspectos de la vida nacional comenzaba a ser un fenómeno masivo en el país. Ruiz era además un hombre de izquierda, y en el cine, en particular, prevalecía en aquel instante —según se ha ya visto en capítulos anteriores— una tendencia muy fuerte marcada por las orientaciones políticas del Nuevo Cine Latinoamericano.

Con posterioridad, *Tres tristes tigres* tampoco pareció ser entendido con claridad por algunos críticos europeos. Para muchos de ellos resultaba difícil situar estéticamente la película dentro del contexto histórico y cultural que marcaba el proceso de la Unidad Popular. De allí su insistencia, en entrevistas y análisis, en hallar los vasos comunicantes entre esta película y otras del autor, como por ejemplo, *Realismo socialista*⁶. Y de allí también, la sorpresa con que fue juzgada en Italia *Nadie dijo nada*, que prolongaría en 1973 la temática y preocupaciones de *Tres tristes tigres*.

Ruiz era en esos tiempos un cineasta con definiciones políticas bas-

⁶ Es el caso del propio Bolzoni, quien en su larga entrevista con Ruiz dedica cerca de la mitad de la plática a establecer los paralelos posibles entre ambas películas.

tante precisas, pero no podía decirse que viviera el hecho político ni con la intensidad ni con la perspectiva de algunos otros de sus colegas de oficio (como Patricio Guzmán o Miguel Littin, para no citar sino a dos de los más caracterizados). Creemos por eso, que una evaluación equilibrada de la película, con su perfil estético propio y su inserción, no obstante, en el contexto histórico y político chileno, es la que hace el crítico inglés Malcolm Coad:

«Separándose de la historia oficial, Ruiz propuso investigar en los espacios interiores del discurso social. Su intención no era separarse de la política sino trazar las conexiones entre los acontecimientos públicos y las corrientes más profundas de la patología social, para conducir a los miembros de su audiencia a un “reconocimiento” de sí mismos no sólo en su historia colectiva sino también en su característico comportamiento diario (...).

»Ruiz propone otra forma de “invención” cinematográfica del país basada en una especie de homeopatía. El reconocimiento y la autoafirmación se conseguirán a través de la representación alusiva de la patología social tal y como se representa en el habla, en el rito individual y social, en el gesto, en la relación con los objetos: el lenguaje completo del discurso diario»⁷.

En esto del «discurso diario» y su presencia en las películas de Ruiz, habrá que hacer alguna vez un examen de la influencia de Nicanor Parra. El autor de *Poemas y antipoemas* tiene, como se sabe, un gran ascendiente sobre extensos sectores de poetas y artistas chilenos nacidos a partir de los años 30. Es grande el atractivo que ha tenido y tiene todavía sobre ellos una poesía que rinde culto a la desacralización de cuanto nos rodea y a un escepticismo más o menos corrosivo que se apoya en el recurso continuo a la ironía y en el manejo de un lenguaje directo y escueto. Todas estas características aparecen en la obra de Raúl Ruiz, y no es extraño por eso que *Tres tristes tigres* aparezca explícitamente dedicada a Nicanor Parra (y a Joaquín Edwards Bello y al club de fútbol Colo-Colo, también, agreguemos, lo que viene a ser una manifestación adicional de espíritu «parriano»), de quien dice: «Parra me interesa por su capacidad para captar, inmovilizar, digamos, ciertos tics lingüísticos y de comportamiento, el “grado cero” de la chilenidad»⁸. Parriana es, por otra parte, —no puede caber duda alguna— la actitud del cineasta que, mientras el poeta se alza contra la «cordillera de los Andes», tanto por su solemnidad como por su grandilocuencia, él elige una «invención de Chile» que descarta sin

⁷ Malcolm Coad. «Grandes acontecimientos y gente corriente», en Filmoteca, pág. 101-108.

⁸ Luis Bocaz. «No hacer más una película como si fuera la última». Art. cit., p. 104.

apelación el recurso de rodar películas sobre O'Higgins, Balmaceda, Manuel Rodríguez y otros «monstruos sagrados».

El año en que *Tres tristes tigres* salía a realizar su periplo europeo en el Festival de Locarno, Ruiz retomaba su trabajo de realizador haciendo dos películas para la Universidad Católica. Una, *Militarismo y tortura*, medimetroje calificado como «film-collage», producido por el Instituto Fílmico de dicha universidad y con la participación del grupo teatral Aleph; y la segunda, *La catenaria*, cortometraje, una especie de ejercicio visual realizado por encargo de la Escuela de Arquitectura a propósito de la construcción de una catedral. Esta película nunca fue terminada, y de la primera se perdieron definitivamente los negativos.

En los años de la Unidad Popular, 1970 a 1973, el cineasta desarrolla una actividad que empieza a tener ese carácter de carrera enfebrecida que luego, en el exilio, será casi siempre la tónica constante de su trabajo. Realiza una docena de títulos, entre los cuales hay todo tipo de películas: documentales y de ficción, cortos y largometrajes, films de encargo o de concepción propia, producciones de órganos oficiales como Chile-Films o de entidades privadas nacidas con el aporte financiero de amigos personales; etc. Logra terminar la mayoría de estas películas, pero no puede evitar que, como si se tratara de confirmar una cierta fama suya, algunas queden inconclusas⁹.

En un período en que en el cine chileno la preocupación política alcanza sus expresiones más agudas, ésta no está evidentemente ausente de las películas de Ruiz, pero sus manifestaciones producen desconcierto, incluso molestias y hasta desagrado en ciertos sectores. Ruiz se aparta deliberadamente de la línea de exposición explícita de un tema político o

⁹ En su filmografía, compuesta en el momento en que se da fin a este libro, por más de setenta títulos, no son pocos los que corresponden a películas no terminadas. En algunos casos ha sido por carencia de recursos financieros; pero hay también otras causas: Él ha hecho a lo largo de su carrera muchas películas por encargo, y alguna de ellas seguramente con algún desgano. En esos casos, bastaba que surgiera en forma paralela otra expectativa de mayor interés para que el «encargo» quedara relegado a segundo plano o fuera abandonado definitivamente. Otras razones hay que buscarlas en esa suerte de euforia creativa que parece ser uno de los rasgos dominantes en la personalidad de Ruiz, y que se manifiesta en la celeridad de ejecución de cada uno de sus trabajos y en la rapidez plena de impaciencia con que salta de un proyecto a otro. Todo indica que antes de terminar un film su cabeza está ya puesta en el siguiente. A este propósito, el cineasta Carlos Flores del Pino hace algunas acotaciones de interés: «Cuando los artistas terminan sus obras y éstas se hacen famosas, los bocetos muchas veces pasan a ser más importantes que las obras terminadas. ¿Por qué no podría ser al revés? El que hacía sesiones para mostrar sus obras inconclusas era Raúl Ruiz, que es un gran conversador y que a menudo terminaba contando verbalmente lo que no había terminado de desarrollar en sus películas». (Entrevista con Claudia Donoso, en *Apsi*, Santiago 25-1-87).

ideológico. El film más cercano a lo que podía esperarse de un cineasta que se identificaba con el proceso de la Unidad Popular¹⁰ es *¿Qué hacer?*, realizado en los comienzos del gobierno de Allende. Es de todo lo suyo, sin embargo, el único título que él ha repudiado de modo expreso y aún con cierta acritud. «Yo no hice esa película —dice—. Yo fui en ella lo que en Europa se llama un director de segunda unidad. O sea, se trabajaba con dos cámaras y cuando se filmaba con dos cámaras, se puede montar como se quiera. Y el montaje no fue hecho por mí. Voy a decir más: yo no la he visto entera. La vi en Polonia quince minutos y me fui, porque vi la manera como había sido tratado ese material...» (Bocaz, pág. 105). Culpa de todo al norteamericano Saul Landau, el otro realizador del film, a quien hace responsable del carácter simplista e ingenuo de la película.

La política aparece en sus films restantes en forma más bien oblicua, en historias en que lo que predomina es la antiépica, la presencia del antihéroe instalado, a veces, en una especie de mundo al revés. Ruiz rechaza los estereotipos del prójimo y los reemplaza por los propios, en que el humor, la ironía y el escepticismo envuelven en un juego incesante una visión de los hombres y sus situaciones dictadas por una suma antinómica: el genio y la impotencia.

En *Colonia penal* (1970-1971), se apoya en un cuento de Kafka y desarrolla una fábula delirante en una isla gobernada por un «dictador socialdemócrata» y donde se habla una lengua incomprensible¹¹. En *La expropiación* (1972), también un largometraje argumental (actúan Nemesio Antúnez, Jaime Vadell, Delfina Guzmán, Luis Alarcón), filmado en cuatro días, según se cuenta, el tema de la reforma agraria es enfocado desde un ángulo que no es el que pudiera preverse en esos días: el latifundista y el ingeniero agrónomo que ha llegado en su calidad de funcionario gubernamental a dirigir la expropiación, descubren que han sido condiscípulos en su época de estudiantes. Lo festejan, y después el agrónomo se enfrenta a las denuncias de los campesinos tratando de convencerlos de que la sola presencia suya garantiza que las cosas irán bien y que

¹⁰ Ruiz era militante del Partido Socialista y es en este carácter que aceptó filmar algunos encargos partidarios expresos.

¹¹ Uno de los actores de la película, Nelson Villagra, cuenta así su trabajo en ella: «No había un guión previo. Raúl me dijo un día: "Quiero que me hagas una gauchada; estamos haciendo una película y me gustaría que hicieras algo en ella, aunque todavía no sé exactamente qué" A mí no me sorprendió, porque él era siempre así, hacía las cosas a lo amigo, atendido a su gran talento (...) Eran dos o tres secuencias; en una yo debía cantar debajo de un balcón (enfundado en un uniforme militar) y en las otras tenía que hablar en un idioma inventado por Raúl». (Mouesca, entrevista cit., pág. 114).

no deben por lo tanto ir más lejos en su lucha. Los campesinos renuncian a la expropiación, pero terminan al final matando al ingeniero. Según el crítico francés Tesson, ya no se trata de una «expropiación» sino de una «impropiación», aunque el problema ideológico no parece que pueda resolverse con este simple juego de palabras¹², según puede desprenderse de la afirmación del propio Ruiz cuando dice que el protagonista «utiliza la misma táctica política que el presidente Allende. Al igual que él recurre al sofisma y utiliza contra la burguesía las intrigas inventadas por la propia burguesía» (Bolzoni, pág. 136). Exhibida públicamente por primera vez en Francia después del golpe de Estado, no es extraño que la película, que jugaba con tales ambigüedades y confusiones ideológicas, haya sido más bien mal recibida.

El recurso de la inversión de los papeles fue utilizado en *Realismo socialista* (1972-1973), film en el que el tono irónico se da de inmediato con el solo título. En dos relatos paralelos que finalmente terminan por encontrarse hay, por un lado, un publicista de derecha que va paulatinamente radicalizándose, hasta situarse en las posiciones de izquierda más extremas, y por otro, un obrero que sigue un itinerario exactamente opuesto: conforme avanzan las situaciones, tiende a derechizarse más y más. Es un film, dice su autor, que fue preparado para utilizarse en los debates internos del Partido Socialista, en particular los que se suscitaban alrededor de las tomas de fábricas y los problemas que éstas acarreaban. En él se procura probar, sostiene, que «si la lucidez no va acompañada de una militancia orgánica se transforma en conciencia inútil» (Bolzoni, pág. 132). *Realismo socialista* es fundamentalmente, concluye, «un “folletín” político donde tratamos la toma del poder de una manera más bien irónica»¹³. El film duraba originalmente más de cuatro horas, pero parece que sólo se conservan trozos que en total no van más allá de una hora.

No puede extrañarnos que la película más significativa entre la docena que Ruiz hizo durante los cruciales años de la Unidad Popular, sea justamente la menos «política» de todas: *Nadie dijo nada*, filmada en 1971 por cuenta de la Radio Televisión Italiana. Según Ruiz, en ese momento era el único proyecto que él tenía, aunque agregue a continuación que él decidió hacer deliberadamente un film que no tuviera carácter político, teniendo en cuenta que la actitud de su partido (el Partido Socialista) era —como la suya— una actitud crítica en relación con el gobierno de la

¹² Tesson, art. cit., pág. 15. Este dossier, debe recordarse, data de 1983, cuando *Cahiers du Cinéma* hace ya algunos años que ha dado vuelta la página definitivamente a sus antiguas posiciones ultraizquierdistas.

¹³ Zuzana Mirjam Pick. Entrevista con Raúl Ruiz. *Positif* n.º 164, París, décembre 1974, pág. 36.

Unidad Popular, y que la RAI no era el medio adecuado para expresar esa visión crítica. (Pick, pág. 35).

Nadie dijo nada representaba a Chile en un ciclo preparado por la RAI con el título «América Latina vista por sus directores de cine». Si se tiene en cuenta el año de su realización, no es difícil imaginarse la sorpresa que según parece les causó a los italianos este film tan alejado de las cosas que se vivían en ese instante en el país¹⁴.

Nadie dijo nada viene a ser algo así como la prolongación de *Tres tristes tigres*, en cuanto se trata de una incursión en la atmósfera espiritual de ciertas capas medias chilenas, en particular, en este caso, de sus sectores intelectuales. Es otra vez Santiago y su «folklore»: la pobreza, la frustración familiar, las ilusiones derrotadas, el refugio de los varones en la amistad masculina y en la poesía, el alcohol y el humor. Waldo Rojas, que es además uno de los personajes de la película, define muy bien los contornos de este universo urbano:

«El Santiago nocturno con sus sórdidos misterios, sus perspectivas chatas, semipenumbrosas, des-alumbradas como con saña; con su violencia mal contenida, indisimulable, compensaba pese a todo el juego de apariencias grises del Santiago diurno. Y esa ciudad secreta se abría siempre al otro lado de la glauca transparencia de un espejo de bar. De allí volvíamos a la madrugada, embriagados más de palabras que de vino, para caer sobre ambos pies en la realidad tradicionalmente real». (Rojas, págs. 140-141).

La significación del film habrá que buscarla más que en su relación improbable con la circunstancia nacional en el momento de su filmación (el propio Ruiz aclara que los elementos que aborda la película en 1972

¹⁴ Sin perjuicio de considerar que a los italianos no les faltaba razón para sentirse sorprendidos, vale la pena señalar que los europeos caen a menudo en el error de no entender una creación cultural latinoamericana, sólo porque ésta no corresponde al esquema previo que ellos se han formado sobre lo que ésta *debería ser*. Ruiz no ha escapado a esta dificultad. La Cinemateca francesa organizó a fines del 73 una velada de solidaridad con Chile, y el presentador pidió al comienzo excusas porque la película que iría a proyectarse, *Tres tristes tigres*, no era en verdad representativa de lo que estaba ocurriendo en el país (Tesson, pág. 16). Otro incidente similar se produjo algunos años después en una de las jornadas del Festival de Cine de Moscú. La velada, en la Sala de los sindicatos, estaba dedicada al cine chileno. Se le pidió a un cineasta chileno presente, en el momento mismo de dar inicio a la función, que hiciera la presentación al público. Él no había visto la película, pero como algo conocía de la obra de Ruiz, aceptó hacerlo. Como era natural —habida cuenta de los años que se vivían y de la inevitable sugestión que ejerce la ciudad donde se desarrollaba el festival— su breve exordio versó sobre los sufrimientos del pueblo chileno y sus luchas. Al final de la proyección —la película era *La hipótesis del cuadro robado*— la mayoría de los espectadores había abandonado la sala hacia largo rato. (La anécdota le fue relatada a la autora por su propio protagonista).

«no tenían ninguna importancia en el nivel más externo de la significación política») con el enlace visible que establece en ciertas categorías profundas de la «etapa chilena» del cineasta. Prolonga, como ya dijimos, los temas y las preocupaciones de *Tres tristes tigres*, y explica mucho del carácter que tiempo después tendría *Diálogo de exiliados*.

(Señalemos que, conforme a una práctica habitual en Ruiz, y que provoca con frecuencia el desconcierto y la cólera de los productores, éste aprovechó el presupuesto previsto por la RAI para hacer *Nadie dijo nada* y financió también, al menos parcialmente, sus películas siguientes, *La expropiación* y *Realismo socialista*).

En estos años, Ruiz rodó varios cortometrajes, algunos de ellos por cuenta de la editorial Quimantú en coproducción con el canal 7, Televisión Nacional Chilena. *La teoría y la práctica - Poesía popular* y *Los minutos*, ambos en 1972. Los dos fueron montados por Valeria Sarmiento, su esposa, que a partir de ese año empieza a colaborar estrechamente con él en su trabajo. (Ella es también responsable del montaje de *La expropiación*). En 1973 realiza dos cortometrajes más: *Nueva canción chilena*, producido con el conjunto Quilapayún, que no alcanza a ser montado, y *Abastecimiento*, un reportaje sobre el tema y el papel que jugaban las JAP (Juntas de Abastecimientos y Precios).

En 1971 había realizado un breve documental, *Ahora te vamos a llamar hermano*, que puede ser calificado de raro documento, tanto porque en general son poquísimas las películas que se han dedicado al pueblo mapuche, como porque Ruiz no utilizó en ella, para nada, ni la ironía ni su habitual juego barroco con el relato y las imágenes. Filmada con ocasión de la aprobación de la ley dictada por el gobierno de Allende en relación con los derechos de los mapuches, fue presentada en el Festival de Venecia después del golpe militar, en 1974.

En el último año de la Unidad Popular y próximo ya su fin, Ruiz filma sus dos últimas películas, ninguna de las cuales se conoce verdaderamente. Son dos films realizados a partir de un proyecto inicial que contempla originalmente uno solo. Dos años antes, el escritor Enrique Lafourcade, prolífico novelista, había publicado su enésima novela, *Palomita blanca*, que se convirtió en un fulminante éxito de librería. Como suele suceder, el tema de la vida cotidiana bajo el régimen de la Unidad Popular, lo explotaba con más astucia un novelista poco amante de ella que cualquiera de los muchos escritores que se declaraban partidarios suyos.

El libro abordaba, a medio camino entre el folletín rosa y la novela de acción, la historia de un romance imposible: dos adolescentes separados por la pertenencia a clases sociales antagónicas y por ideas políticas también irreconciliables: uno sigue a la UP y el otro la combate. No es aventurado imaginar que Ruiz difícilmente habrá seguido la trama de la histo-

ria tal como la concibió Lafourcade. Al parecer, poquísimas personas han podido comprobarlo, porque no alcanzó a mostrarse públicamente. Prohibida después del golpe, hay versiones de que se habría hecho un nuevo montaje por orden de las nuevas autoridades. Lo más probable es que sea cierta la tesis de la desaparición.

Mientras filmaba *Palomita blanca*, el realizador hizo paralelamente otro film: *Palomita brava*, un documental cuyo material principal está basado en las entrevistas realizadas con los centenares de muchachitas que postulaban al papel de la protagonista del film original. Alcanzó a montarse (duraba una hora) pero se perdió en el allanamiento de los estudios Chile-Films que realizaron los militares inmediatamente después del golpe de Estado.

Con estos dos intentos filmicos fallidos se cierra la «etapa chilena» en el trabajo cinematográfico de Ruiz. Poco después del pronunciamiento militar abandona el país y se instala en Francia, donde a partir de 1974 realizará una extensa e importante labor.

En catorce años de exilio francés, Raúl Ruiz ha hecho cerca de cuarenta películas, de las cuales un poco más de la mitad son largometrajes. Digamos de paso que, desde un punto de vista cuantitativo, esto representa una media de producción anual que equivale, puntos más puntos menos, a la de su años chilenos (contados a partir de 1968, año de la realización de *Tres tristes tigres*), lo que no deja de tener cierto interés.

En Francia su trabajo tendrá, a la larga, un eco bastante considerable, pero en sus comienzos —aunque no pueda decirse que él era un cineasta totalmente desconocido— las cosas no fueron exactamente fáciles. En los tres primeros años pudo apenas hacer tres películas, una de ellas un documental de 15 minutos, *Sotelo* (1976), dedicado al pintor chileno, y que se produjo con el apoyo del organismo de las Naciones Unidas que se ocupa de los refugiados políticos. El año anterior la televisión alemana —la cadena ZDF— le había encargado la filmación de un largometraje argumental, *El cuerpo repartido y el mundo al revés*, un extraño film muy poco conocido, que fue filmado en... Honduras.

Sólo su primera película había tenido un apoyo francés, y éste era, sobre todo, producto del sentimiento solidario que, a nivel colectivo, había producido el fulminante fin de la Unidad Popular, y que en Francia, como ya hemos dicho, fue particularmente vivo. Fue eso lo que permitió que actuaran gratuitamente en *Diálogo de exiliados* —que Ruiz realizó muy pocos meses después de su llegada al país— intérpretes como Françoise Arnoul y Daniel Gelin, y que participaran en las mismas condiciones técnicos como Alix Compte y Gilberto Azevedo. Hubo también ayuda de Unicité, productora cinematográfica asociada al Partido Comu-

nista Francés. El grueso del equipo del film era chileno y, naturalmente, por grande que fuera la necesidad de todos ellos —refugiados políticos sin trabajo— de ganar algún dinero, nadie cobró nada. Ni los actores profesionales como Carla Cristi o Sergio Hernández, ni las decenas de amigos de Ruiz, simples conocidos o del todo desconocidos, que interpretaron en la película un poco sus propios dramas de ese instante.

El film, que tuvo un desastroso resultado de público, no logró tampoco resonancia alguna en los medios especializados (al parecer, sólo el periódico *Libération* le dedicó un verdadero comentario), y su eco en la masa chilena fue más bien negativo. Nadie se reconoció o quiso reconocerse en esos patéticos personajes que mataban sus horas vacías buscando con ansiedad en el vespertino *Le Monde* noticias de Chile. Inspirado lejanamente en Brecht (alguien podría decir que Ruiz jugó aquí, por el contrario, al anti-Brecht), el film muestra de un modo que para muchos resulta más sarcástico que irónico, los aspectos menos amables de la vida el refugiado político chileno en Francia (o de cualquier país europeo desarrollado, probablemente). «Yo estaba convencido —dice Ruiz— que era una película militante, un llamado a la unidad, una especie de previsión de todos los errores que podrían cometerse y que tendríamos que evitar»¹⁵. En una entrevista posterior vuelve sobre el mismo tema, insistiendo en que sus intenciones eran «plantearse una película de discusión política sobre algunos problemas políticos que podrían producirse después (...) Era una operación prospectiva hecha en un momento en que la carga emocional era muy grande (...) Todos nosotros veníamos recién llegando, y el resultado es una especie de denuncia de cosas que cuando la película se hizo ya estaban empezando a producirse. Ese aspecto de denuncia estaba efectivamente allí, porque molestó mucho; pero nunca fue voluntario, fue completamente inconsciente». Entonces «todos estábamos muy deprimidos —agrega—; hay una especie de amargura que se siente, que, bueno, realmente es completamente involuntaria... Como en los psicodramas, en que uno representa el rol del otro, para que la cosa funcione». (Bocaz, págs. 109-110).

Diálogo de exiliados, como quiera que sea, no mostraba en su cara visible aquellos aspectos de la vida de los exiliados que también formaban parte de su experiencia real. Mientras los personajes del film aparecían jocosamente (o tristemente) dedicados a lo que un crítico español define como «las muy nobles artes de la picaresca», la verdad es que no pocos de los emigrados combinaban su tiempo entre la búsqueda desesperada de un trabajo y la ejecución de las innumerables tareas que demandaba la solidaridad. Alguien ha recordado en una crónica que en París, más o

¹⁵ León Pizarro y otros, «Con Raúl Ruiz», en Filmoteca, pág. 39.

menos en los mismo días en que la película era estrenada en el cine Le Marais, en la sala del Olympia el grupo Quilapayún interpretaba la Cantata Santa María de Iquique en una memorable velada, en que también actuaron Inti Illimani y los hermanos Parra, mientras una brigada de pintores (José Balmes, Gracia Barrios, José García, José Martínez) realizaba en el fondo del escenario un gran mural, que comenzaba y terminaba con el recital de música. Todo lo cual puede ser tenido en cuenta o no a la hora de juzgar esta polémica película, muestra de algunas de las virtudes de Ruiz y de muchos de sus defectos. Al cineasta, por cierto, no debería reprochársele el que no abordara ángulos, digamos «positivos» de lo que era la vivencia del exilio en Francia, porque él expresamente nunca se lo propuso y porque, para sus fines estéticos, esto probablemente no era necesario. Pero cabe también conjeturar que la renuncia de Ruiz a tomar en cuenta esos elementos tiene que ver con sus limitaciones para entenderlos, para contar con ellos como componentes, *también*, de lo que debe ser una obra de arte.

Como quiera que sea, no es fácil para la autora de este libro —exiliada ella misma, entonces, en aquel mismo país— disponer de la distancia necesaria para juzgar el film. Sobre *Diálogo de exiliados* falta el juicio del conjunto de la emigración —que no la conoce— y del público chileno de Chile. Y el juicio que nazca con la perspectiva de los diez años y más transcurridos. Quizás ese distanciamiento permita advertir, hoy, lo que algunos franceses —mejor situados seguramente por su falta de compromiso emotivo directo con el problema— declaraban sentir cuando el film se estrenó en 1974: la comprobación del dolor y desolación del exilio como trastienda verdadera de un mostrador en que el sarcasmo y el juego son sólo las máscaras y las apariencias.

Hasta 1983, año en que Ruiz hace su primer viaje a Chile después del golpe de Estado y filma allá con una cámara super-8 algunas imágenes de Santiago, el cineasta no volverá a tocar en sus películas el tema de su país, salvo de modo más o menos oblicuo, en evocaciones dictadas por la nostalgia o en historias en que lo chileno se insinúa apenas como una presencia secreta, como un guiño subliminal.

Sólo a fines de 1976 tiene otra oportunidad de volver a intentar una película importante. Ha sido contratado por el INA (Instituto Nacional del Audiovisual de Francia) y esa circunstancia le abre no sólo la posibilidad de volver a filmar sino de ensanchar de modo considerable su experiencia técnica. Lo ha declarado Ruiz: el INA le permite descubrir los efectos especiales, profundizar en el tratamiento del color, experimentar con las tomas, fabricar imágenes aplicando toda su capacidad de fantasía. Trabajar, en suma, teniendo a su disposición una amplia infraestructura, donde las carencias y angustias que él había vivido hasta entonces lo lle-

vaban, igual que los demás cineastas chilenos, a filmar cada película con una cierta desesperación, como si fuera «la última». En entrevista ya citada, en 1980, cuenta sobre el particular lo siguiente:

«Por primera vez sé lo que es un cineasta profesional, es decir, alguien que filma de repente la mitad de sus películas con piloto automático, o sea, sin pensar en lo que hace, casi como se maneja un auto. En América Latina hacer una película es un hecho excepcional, una película no garantizaba la otra, porque no había una base industrial, una estructura real. Era entonces un acto definitivo: toda película era la última (...) Antes eso me dejaba cuatro o cinco días sin dormir, pero ahora ya no tengo ese problema, ya no me vuelvo loco». (Bocaz, p. 109).

El INA le proporciona seguridad y estabilidad, y lo ayuda a definir y afirmar una situación que no todos los cineastas chilenos en el exilio han tenido siempre clara: vive en Francia, está obligado por lo tanto a filmar en francés, y a tener en cuenta el entramado cultural en que se mueven aquellos que pasan a ser ahora los principales destinatarios de su trabajo.

Su primera película para el INA es también la última que hace donde el tema político está de algún modo presente: *La vocación suspendida*. Basada en una novela de Pierre Klossowski, en que se abordan diversos aspectos de las querellas que se generan en el interior de una orden religiosa, debe ser entendida como una parábola sobre las ideologías, sobre las contradicciones inherentes a ellas y su exacerbación en las condiciones de «una ciudadela sitiada». Ruiz dice que este film representa un doble arreglo de cuentas: con la Iglesia (recuérdese que en su juventud fue estudiante de Teología) y «con algunos aspectos de la militancia política»¹⁶. Es una película —como se lo hace notar uno de sus entrevistadores— que se inscribe claramente dentro del «cine ideológico», sólo que no osa aparecer como tal; un cine que «en el fondo se vincula a todo un discurso en el cual el gran temor es el discurso único». A esto responde Ruiz que hacer cine ideológico «es peligroso», aunque no tiene la gravedad del «enfrentamiento ideológico real»; «el cine tiene una capacidad de crear una distancia, una capacidad de analizar, y para conseguir todo eso hay que hacer todo un juego de disfraces, un sistema de juegos de espejos y disfraces, para impedir que la gente logre rápidamente entrar y tomar posición dentro de la película y pelear contra los enemigos». (Bocaz, pp. 117-118).

En *La vocación suspendida* estaba, detrás de «los espejos y los disfraces»

¹⁶ Pascal Bonitzer, Serge Daney, Pascal Kané. «D'une institution l'autre». Entretien avec Raul Ruiz. *Cahiers du Cinéma* n.º 287, Paris, avril 1978, pp. 19-23.

ces», el drama de la Unidad Popular y sus infinitas querellas intestinas. Filmándolas, Ruiz saldaba su deuda con ella y daba definitivamente vuelta a la página.

Los rasgos de su nuevo cine se dan ya aún antes de haber concluido *La vocación suspendida*. Durante la filmación de ésta se produce una huelga, y Ruiz aprovecha la interrupción para realizar un cortometraje, *Coloquio de perros* (1977) en donde de lo que se trata es de abordar «la relación entre lo que se dice y lo que se muestra; las contradicciones entre ambas cosas, el hecho de que hay cosas que es mejor decir y cosas que es mejor mostrar». En suma, «un juego». (Bonitzer, pág. 22).

La película obtiene dos años después el César (premio francés equivalente al Oscar norteamericano) al mejor cortometraje argumental estrenado en 1979.

Pero antes de este premio, que supone un cierto reconocimiento de su labor, Ruiz ha empezado a «hallar su camino» en el difícil mundo de la cinematografía francesa. En ese período (1977-78) ha estado filmando *La hipótesis del cuadro robado*, una de sus películas más enigmáticas y menos atractivas para el espectador corriente, pero que hará sonar a rebato las campanas de ciertos círculos vanguardistas franceses. Con anterioridad a la presentación de este film, estos círculos —que tienen su expresión más caracterizada en la revista *Cahiers du Cinéma*— habían ya mostrado alguna preocupación por la trayectoria del cineasta chileno. Al principio esto tenía que ver con la atención que se prestaba al conjunto de la producción cinematográfica chilena del exilio. Son los años de apogeo de la solidaridad con Chile, cuestión que también se expresa, ciertamente, en el campo del cine. Los críticos especializados —de *Cahiers*, desde luego, pero también de *Positif* y de *La revue du Cinéma*, de *Le Nouvel Observateur*, *Libération*, *Le Monde* y *L'Humanité*— muestran un interés constante por los cineastas chilenos, sobre todo por aquellos cuyo trabajo aparece marcado por una coloración política más específica, como Patricio Guzmán, Littin o Helvio Soto. En todos los festivales de cine, sin excluir el de Cannes, las películas del Chile del exilio están presentes. El tema chileno se mantiene con una rara persistencia como un tema internacional cuya vigencia no se extingue, y los films que hacen los chilenos se benefician con este interés.

En los años 79-80 la situación no es la misma. El caso de Chile ya no ocupa en los medios de comunicación el mismo espacio y su cineastas se resienten de este desinterés creciente. Su trabajo es ahora examinado con alguna indiferencia, con un cierto cansancio y a veces hasta con un franco desdén. Salvo el de Raúl Ruiz.

Lo cierto es que no es sólo el problema de Chile el que ya no se siente de la misma manera. Francia ha cambiado; sus intelectuales han cambia-

do con ella, y las ideas dominantes han sufrido una drástica mutación. Diez años después de mayo del 68 el impulso, el fuego, las vivencias de aquellas jornadas que tan profundamente conmovieron a la sociedad francesa, han perdido su fuerza o se han apagado definitivamente. A la euforia sucede el desencanto; el sueño colectivo es reemplazado por un individualismo feroz, y lo afirmativo y las certidumbres son aventados por la negación y el escepticismo. El cambio afecta a la vida francesa en todos sus aspectos, y los intelectuales son los primeros en mostrar los signos. Algunos de los que habían batido palmas, por ejemplo, por la revolución cultural china, terminan convirtiéndose en entusiastas apologistas de la contrarrevolución conservadora de Reagan. En el área de la crítica cinematográfica, la revista *Cahiers du Cinéma* es un caso elocuente. Quien revise ejemplares de los años 73 o 74 (o de todo el período anterior) y los compare con los números de los años 78 y siguientes, estará tentado de pensar que se trata de dos publicaciones enteramente diferentes. Y es efectivamente así: son completamente distintas, aunque la revista sea la misma y aunque el equipo de dirección y colaboradores sea en lo esencial el mismo. Pero del maoísmo, del tercermundismo y de otros ismos más o menos fragorosos del primer período, no queda ya absolutamente nada¹⁷.

Raúl Ruiz fue virtualmente «adoptado» por *Cahiers du Cinéma*, que lo convirtió en uno de sus cineastas predilectos. Por una parte, es evidente que el chileno reunía una serie de condiciones que no podían dejar de impresionar en los medios intelectuales franceses: un talento indudable, una inteligencia muy viva, casi deslumbrante; un ingenio rápido e incisivo; una cultura muy amplia. Aparecía como el latinoamericano que había resuelto la síntesis entre la alegría y la espontaneidad propias de nuestro continente con el espíritu irónico y la capacidad de distanciamiento del intelectual europeo. Ruiz llegaba en el momento oportuno, porque sus interlocutores franceses lo sintieron —aunque él no se lo haya propuesto— como el Ave Fénix resucitada desde sus cenizas, el vencedor después de la derrota, gracias a esas armas —el talento, la inteligencia, el ingenio y la cultura— que ellos juzgan definitivas del artista verdadero¹⁸.

¹⁷ Nada queda tampoco, por supuesto, del espíritu y estilo de la revista en la época de su fundador y primer director, en 1952, André Bazin, «padre de la *nouvelle vague*» y reputado como el crítico cinematográfico de mayor mérito que haya habido en Francia. Sus trabajos tienen la rara cualidad de ser penetrantes y profundos sin sacrificar la claridad.

¹⁸ En la parte final de la entrevista con Bonitzer, Daney y Kané, Ruiz intenta una definición de la conducta del intelectual latinoamericano frente a la influencia de la cultura foránea, más concretamente, la europea. Es interesante reproducirla:

No es extraño que los principales redactores de *Cahiers du Cinéma* —Pascal Bonitzer, Serge Daney, Pascal Kané y Serge Toubiana, su director— cayeran bajo los efectos de la seducción del cineasta y de la persona. Les producía bastante asombro, se divertían como locos escuchando sus ocurrencias inagotables y tranquilizaba —como no— la recién inaugurada mala conciencia ideológica. Se hicieron rápidamente amigos suyos, y hasta sus colaboradores (Bonitzer será actor en más de una película suya), terminando todos unidos en una complicidad franca, entendido esto en el mejor sentido de la palabra: es decir, un diálogo total y una comprensión sin barreras.

Cahiers, en el solemne escrutinio hecho por su equipo de críticos para elegir las diez películas mejores de la década del 70, señaló *La hipótesis del cuadro robado* como una de las que merecía figurar en el privilegiadísimo «palmarés». El 83 organizó una retrospectiva con una buena parte de sus films —la más importante y completa que se ha realizado hasta ahora— y paralelamente publicó un número especial de la revista dedicado íntegramente al análisis de su obra, honor concedido con anterioridad únicamente a cineastas como Eisenstein, Pasolini, Orson Welles, Jean-Luc Godard, Hitchcock y unos pocos más. La justificación del número estuvo a cargo de Serge Toubiana, quien tipificaba en el artículo inicial al cineasta chileno a partir del título mismo del trabajo, como un espécimen inesperado o insólito: «El caso Ruiz». (Para ese entonces, la revista había

«Hay tres actitudes típicas para un intelectual latinoamericano. Una es la de Lautaro, un indígena adoptado por los españoles, que vivió con ellos, aprendió sus técnicas y que, después, desertó para reunirse con su pueblo, luchó contra los españoles y los derrotó empleando las mismas técnicas que había aprendido con ellos. En cierto sentido, es a la vez el agente del imperialismo y el militante que lucha contra el imperialismo. Esta es, pues, una actitud posible. El otro es Jemmy Button, un indio adoptado por el capitán del *Beagle* durante la vuelta al mundo que hizo Darwin, un indio que pertenece a una raza muy antigua, una de las menos evolucionadas, que apenas consigue nombrar cosas como «el sol», «el camino», etc... Se dice que tres semanas después de haber sido adoptado hablaba ya con facilidad el inglés. Cuando llegó a Londres, había leído todos los libros que encontró en el barco, y permaneció tres años en Oxford, donde llegó a ser abogado. Participó en el segundo viaje del *Beagle* y el simple contacto con su pueblo le hizo olvidar todo. Y se quedó allí con la condición de olvidar todo. Y el otro era Valdelomar, el Oscar Wilde indio, que era una especie de dandy, de poeta, que frecuentaba los salones de Lima donde insultaba a todo el mundo a la manera wildeana. Él sirve como justificativo de esta cultura, pues su piel es extensible y al mismo tiempo no puede estirarse hasta el infinito, porque el cuerpo de este indio, que no debiera haber sido culto, resulta ridículo, y por otra parte, muere al ahogarse en un pozo séptico.

—¿Y tú, cómo te ves a ti mismo entre esas tres actitudes?

—Tengo la impresión de que yo me paseo».

(Entrevista cit., pág. 23)

puesto de manifiesto esa voluntad de apropiación que es tan característica de Francia cuando se trata de sujetos culturales de calidad que han aceptado, de algún modo, su tutela; reemplazaban ya el «Raúl» —de acentos tal vez no excesivamente tercermundistas pero sí poco compatibles con la fonética francesa— con un «Raoul» más cercano a los códigos de asimilación parisinos).

En el mundo desencantado de mediados de la década del 70, Raúl Ruiz encarnaba para *Cahiers du Cinéma* una fórmula, una salida posible y deseable en el trabajo cinematográfico; era como disponer de un as en el naípe cuando el juego parecía condenado a la derrota y a la desilusión. Por eso gustó *La vocación suspendida*, que aparecía exorcizando fantasmas comunes a chilenos y franceses, y por eso fue tan bien recibida *La hipótesis del cuadro robado* (conocida inicialmente con el título de *Tableaux vivants, Cuadros vivos*), en donde se repite el mismo juego de *Coloquio de perros*. La película es, en su origen, un encargo: le pidieron un film sobre Klosowski, escritor poco conocido y sobre quien Ruiz había logrado proyectar un cierto interés con su película anterior. Partió de una idea del propio Klosowski a propósito de un tal Tonnerre, pintor imaginario, y construyó en torno a ella una suerte de documental de arte —un «diálogo filosófico» lo denomina su autor—, donde utiliza, burlándose de ellos, todos los tópicos empleados en los programas de arte de la televisión. En él habla del color como «un espacio en *off*», puesto que la película es en blanco y negro, lo que ya da la medida de su intención satírica. El resultado es «un resumen y una extensión del universo de Klosowski, a la vez que una provocativa exploración de las ideas de Ruiz sobre la relación del cine con la representación narrativa y no-narrativa»¹⁹.

Su trabajo con el INA y, a través de éste, con la televisión francesa, se prolonga a lo largo de varios años. Dentro de los marcos de esta colaboración, realiza una veintena de películas. Se trata de obras de encargo, que representan para Ruiz la posibilidad de ir desarrollándose como cineasta. Estas películas le sirven, según algunos juicios, como «cuaderno de notas»; son verdaderos «laboratorios» para una continua investigación en torno a las imágenes y sus preocupaciones conceptuales.

No siempre es bien comprendido y algunos de estos films son recibidos con franco disgusto. Ruiz trabaja los temas conforme a su particular visión de las cosas; los desmenuza y reacomoda, y los expone a través del prisma de su ironía y su gusto por la parodia. Los resultados, por supuesto, rara vez coinciden con el punto de vista tradicional, o al menos, el enfoque convencional de quienes han formulado el encargo. Un caso extremo es el de su *Pequeño Manual de Historia de Francia* (1979), un largo

¹⁹ Ian Christie. «El juego de la Oca. Telejuegos». En Filmoteca, pág. 113.

documental de casi tres horas de duración, trabajado en base a textos extraídos de libros escolares oficiales, más imágenes prestadas a series antiguas de televisión. Ruiz hizo una simple labor de «collage», pero sus efectos son devastadores, porque enfrentó a los franceses con todas las contradicciones y estereotipos que contiene la visión pública de su historia.

Tampoco gustó *Sobre grandes acontecimientos y gente corriente*, filmada a propósito de las elecciones parlamentarias de 1978, y menos aún *Las divisiones de la naturaleza*, realizada también ese año (aunque sólo se exhibió en 1981), en que el propósito —hacer un documental sobre el castillo de Chambord— deriva en una desopilante fantasía visual y conceptual de la que fácilmente puede desprenderse que el castillo, que es entre los castillos del Loira quizás si el de más significación emblemática, sería «una verdadera aberración, un error de la naturaleza» (Tesson, pág. 17).

Los otros títulos de esta fase del trabajo de Ruiz son los siguientes: *Imágenes del debate* (1979), *Juegos* (1979), *Fahlström* (1980), y *Páginas de un catálogo* (1980), producidos por el Centro Pompidou. El último fue encargado dentro de la programación dedicada a la exposición retrospectiva de Salvador Dalí. En 1980 hay todavía otros films: *La ciudad nueva*, sobre los trabajos del arquitecto Patkai; *El oro gris*, un extenso documental de dos horas de duración sobre «el mercado científico y la manipulación de la inteligencia»; *Teletest*, concebido para un programa de juegos de la televisión. Comprende tres cortometrajes experimentales, uno de los cuales, *La pareja*, que dura unos breves minutos, es un palíndromo, es decir, que puede ser visto de principio a fin o la inversa. Es la misma historia y es otra, paradoja a la que Ruiz es tan adicto. Con *El juego de la oca* le ocurrió al cineasta lo que otras veces: le encargaron un documental, en este caso sobre una exposición de cartografía, y terminó volcándose en la ficción, concibiendo una historia absolutamente delirante: hay un personaje —interpretado por el crítico de *Cahiers* Pascal Bonitzer— que descubre que está viviendo una pesadilla, en la que es jugador y dado a la vez en un descumunal juego de la Oca. En el tablero del juego, los jugadores se van desplazando desde su plano particular hasta llegar a un final apocalíptico, donde es el mundo entero —un mapa planetario— el que entra en la espiral de la Oca.

Los años siguientes serán para el cineasta de un alcance mayor. Pasará a una etapa de «autor» en su nivel más alto, realizará algunas obras significativas, largometrajes de ficción en que procura consolidar en construcciones más ambiciosas la fantasía creativa y el dominio técnico que ha ido afinando y profundizando en su etapa de cineasta «de encargo». Hace todavía algunas películas más para la televisión: *Imágenes de arena*

(1981), documental sobre un holandés constructor de castillos de arena; *Sombras chinescas* y *La disputa de los jardines*, dos cortometrajes producidos en 1982 por cuenta del INA; *Teatro latinoamericano en Francia*, realizado en el mismo año por cuenta del Ministerio de Relaciones Exteriores Francés, que decide no exhibirlo, porque Ruiz, que lo ha concebido como «una emisión de radio», lo filma enteramente en español, cosa que naturalmente al ministerio no le agradó. (Digamos, para precisar mejor una afirmación de líneas anteriores, que Ruiz es también un cineasta *de autor* en sus cortometrajes documentales).

Estos años son, pues, de febril actividad. Empieza una película al día siguiente, literalmente, de haber terminado la anterior; o aprovecha un intervalo forzado cualquiera en la filmación de un largometraje para hacer un corto, o en fin, desarrolla en paralelo dos realizaciones distintas, como su mítico *El tuerto*, filmado en 1981 durante los fines de semana, en el mismo período en que estaba empeñado en otros proyectos de cierta envergadura. Ruiz muestra que no concibe otro modo de ser y de existir que rodando o preparando la película siguiente.

El film más importante de este período lo hizo en 1982, *Las tres coronas del marinero*, que con los años ha terminado por ser considerada como una de sus creaciones mayores y para algunos, incluso, como su película fundamental.

En el film un estudiante ha cometido un asesinato y necesita huir. Un marinero le ofrece la posibilidad de partir en su barco, pero la fuga tiene un precio: pagar tres coronas danesas y escuchar su historia. El marinero relata su primer viaje, en que partió de Valparaíso en pos de puertos muy lejanos; continúa luego con los viajes sucesivos, que no son en verdad sino el mismo del comienzo constantemente repetido, aunque cada vez los componentes narrativos sean diferentes. Hay muchos puntos geográficos distintos en el itinerario, pero es a Valparaíso donde se vuelve siempre: a sus calles, sus bares, el barrio de juventud, el burdel; y a los mismos personajes, sólo que con otras máscaras: el propio marinero, la hermana, una novia posible, y ciertos arquetipos: la Madre y la Prostituta.

La historia sigue un curso circular y en cada vuelta la situación es reincidente y es otra, porque se trata no de un círculo cerrado sino de una espiral en constante descenso en un hurgar incesante en los repliegues de la memoria. Hay un eje narrativo: el barco y su tripulación de marineros muertos, alrededor del cual se anudan los diversos segmentos del delirio de este moderno Simbad, en cuya peripecia la fantasía y el misterio se apoyan menos en la acción y la aventura que en el ejercicio onírico y la ironía.

El marinero termina su historia y el estudiante lo sigue hasta los mue-

lles. Los dos están ebrios y surge entre ellos una reyerta. Poseído de súbita furia homicida, el estudiante ataca a su interlocutor y lo mata. Va luego hacia el navío y sube a él. El marinero está en el puente, esperándolo. Le sonríe. Acaba de morir, o sea, ha roto su servidumbre, y es el estudiante quien debe ahora tomar el relevo y recomenzar el periplo mítico (a pesar de todo) del barco de los muertos.

Las tres coronas del marinero es una parábola del exilio. Es la película de un exiliado, y no de alguno en abstracto, sino de un exiliado latinoamericano y concretamente chileno. «No tanto por sus signos exteriores (o no únicamente por ellos) cuanto por ciertas constataciones más o menos recónditas. Valparaíso no vale sólo como referencia expresa sino principalmente como realidad más o menos inasible aunque constante: en cada retorno la ciudad se recrea conforme a una mirada diferente, y según aumenta la distancia la óptica empieza a semejarse a la que podría tener un extranjero: el puerto se convierte en una entidad exótica, aunque estos ojos del destierro nos están permitiendo ver tal vez ciertos sustratos profundos que antes no fuimos capaces de advertir». Son capítulos de la historia del país perdido en el destierro y rescatado en el recuerdo y la nostalgia²⁰.

Es una película suntuosa, en la que se juega sabiamente con la luz y con el color; también con el sonido, integrado al relato casi como un personaje más: risas infantiles o voces burlonas, pero sobre todo, la melopea obsesiva subrayada con los compases de tangos, mambos o boleros, el estereotipo musical por excelencia de lo latinoamericano.

Film de madurez, realizado por un cineasta ya en el límite de una cierta plenitud, fascinó a la crítica, aunque su filiación más verdadera en relación con el tema del exilio y sus raíces latinoamericanas no han sido, a juicio nuestro, suficientemente advertidas. Se ha insistido mucho en las influencias de Selma Lagerloff, Stevenson, Bruno Traven, y el propio Ruiz, a quien notoriamente le gusta este juego a veces perverso de las referencias culturales, ha hablado de Coleridge, de Andersen, de Isak Dinesen. Más cercana nos resulta, sin embargo, si se atiende al carácter enigmático, lúdico, mágico y humorístico de la película, la presencia de Borges, Cortázar, García Márquez y Nicanor Parra.

Digamos, finalmente, que a pesar de su ningún parentesco temático, *Las tres coronas...* se siente sorprendentemente próxima a *Tres tristes tigres*. Por el cultivo recurrente de ciertas fijaciones de la vida popular urbana (chilena y latinoamericana) en torno a la amistad masculina, a los papeles del macho y de la hembra, y a la presencia ritual del ágape, el al-

²⁰ V. Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana. «El caso Raúl Ruiz». *Araucaria de Chile* n.º 23, Madrid, 1983, págs. 106-112.

cohol, la música y el baile, y ciertas formas de la violencia física. En ambos films hay además atisbos de una emoción refrenada que Ruiz —cineasta de un pudor extremado— no pudo o no quiso, como en sus otras películas, impedir que de algún modo se manifestara.

El tema de la muerte, presente desde el principio hasta el fin en *Las tres coronas...*, aparece casi como manía obsesiva que está constantemente volviendo en muchas películas suyas. Es uno de los elementos centrales en *El tuerto* y en *El territorio*, dos largometrajes que había realizado el año anterior. *El territorio* es una fábula inspirada en el trágico accidente sufrido hace una veintena de años por un grupo de uruguayos cuyo avión se estrelló en plena cordillera de los Andes chilenos. Librados a su suerte, sobrevivieron practicando el canibalismo. En la cinta, la presencia de la muerte es por supuesto uno de los elementos centrales, aunque está también el tema del laberinto, otro de sus tópicos favoritos. Las presiones del productor, Roger Corman, condicionaron el carácter de la película, dándole un perfil cercano al de los films de terror, lo que no benefició su calidad y creó una confusión sobre los verdaderos propósitos del relato.

El tuerto fue filmada en el mejor estilo «casero»: durante los fines de semana y con la colaboración de sus amigos, que contribuyeron gratuitamente con su trabajo, tanto los técnicos como los actores, entre los cuales vuelve a figurar el crítico Pascal Bonitzer²¹. Pero no hay que engañarse: la película no tiene nada de artesanal y extrema, por el contrario, la intención experimental, lo que supone el empleo de más de un alarde técnico. Dividida en cuatro episodios, intenta utilizar todos los efectos cinematográficos (el fundido encadenado, la cámara lenta, la cámara al revés, el ojo de la cámara, etc.) como elementos de ficción para ponerlos

²¹ Uno de los rasgos interesantes en el trabajo de Ruiz es el de la dirección de actores. Malcolm Coad lo describe así: «Ruiz dice a menudo que funciona como “testigo”. Su papel no es imponer un orden predeterminado, sino orquestrar y dar fe, apoyándose mucho en los métodos del psicodrama. Sus planes de trabajo son generalmente abiertos, de tal manera que se pueden incluir, a medida que surgen, elementos y acontecimientos con los cuales no contaba antes. Prefiere trabajar en grupo con “gente que sabe del tema más que yo”. De la misma manera, le gusta combinar actores profesionales y no profesionales, usando de la habilidad que tiene el actor profesional para representar y conseguir cosas del no profesional, y a la vez conseguir lo opuesto de los actores no profesionales, su imposibilidad de abstraerse de la situación que están representando». (Filmoteca, pág. 107).

El propio cineasta dice a este propósito lo siguiente: «Una vez que ha sido elegido el actor, elegido está; es una cuestión de moral. Si me he equivocado, cambio entonces la historia. El actor terminará de todos modos por hallar su lugar». (Alain Philippon. «Les personnages-acteurs dans les films de Raoul Ruiz». *Cahiers du Cinéma* n.º 345, pág. 54).

al servicio de una historia en la que todos, incluido el narrador, están muertos. Su autor define *El tuerto* como «la historia de un personaje que viaja a través de las apariencias».

En 1981 hizo también otro largometraje, *El techo de la ballena*, financiado por una productora holandesa. Fue preparado en dos días y el rodaje duró dos semanas. Definido como «farsa etnológica», lo más notable del film es la fotografía de Henri Alekan, camarógrafo francés de los años 50 que estaba más o menos en el olvido y a quien Ruiz ha vuelto desde entonces a poner en el primer plano. A él se debe también la espléndida fotografía de *El territorio*. *El techo de la ballena* puede interpretarse como una tentativa de acercamiento satírico al encuentro del colonizador y el colonizado, quizás si la fábula de Jemmy Button, subsumida en una Torre de Babel contemporánea sin resonancias bíblicas, apenas como una incitación al sarcasmo.

De 1983 data también *La ciudad de los piratas*, realizada en Portugal, una fantasía urdida alrededor del tránsito de un niño asesino, que hace decir a un comentarista que Ruiz es «el más libre y el más impreciso cineasta de este tiempo»²².

A partir de entonces, los nuevos títulos no han dejado de sucederse. *Los viajes de un enano*, *Régimen sin pan*, *Berenice*, *La Vida es Sueño*, *Memoria de las apariencias*. *El iluminado del puente del Alma*, le hace decir a un crítico que Ruiz empieza a ir demasiado lejos en la acentuación de la monstruosidad de sus personajes. Cineasta ligado desde siempre a la preocupación literaria, toma ahora sistemáticamente sus temas de autores de la literatura universal: Stevenson, Ballard, Shakespeare, Racine, Calderón, Dostoievski. Pero eso es sólo un punto de partida, como siempre.

Hay otros títulos: películas en proceso, a punto de montarse, en proyecto. *Viaje alrededor de mi pieza*, *Punto de fuga*, *La disputa*, *El eterno marido*, *La isla del tesoro*. Es difícil saber si todas irán a ser hechas, y aún si lo fueran, si terminarán por ser estrenadas. Seguir la pista de la filmografía de Raúl Ruiz ha terminado por convertirse en un pasatiempo de cinéfilos poseídos de una cierta pasión.

* * *

Algunos le reprochan a Raúl Ruiz el haberse «derechizado», y a partir de ese desplazamiento ideológico, derivar más y más hacia una condición «europea» que tiende a apartarlo definitivamente de Chile. No deja de ser curioso, sin embargo, que pese a esta opinión, el cine chileno que se

²² Louis Marcorelles. *Le Monde*, 27-II-1984.

hace hoy en el interior del país se mire mucho más en él que en cualquier otro de los cineastas del exilio. Carlos Flores del Pino, que fue uno de los pocos que permaneció en Chile, y uno de los pocos, además, que ha podido desarrollar alguna labor cinematográfica en estos años, resume este sentimiento en unas declaraciones que hacía a la revista santiaguina *Hoy* en diciembre del 80:

«Todo lo que el cine chileno se propuso hacer pasa por Ruiz. Todos partimos de puntos diferentes, y todos nosotros, en mayor o menor grado, llegamos a él. Parece ser que siguió el camino correcto».

¿El camino correcto? ¿Cuál es exactamente este camino?

En *El regreso de un ratón de biblioteca*, filmada en 1983, Ruiz habla de sus impresiones de Chile, adonde ha vuelto el año anterior por primera vez después del golpe de Estado. En su regreso se ha armado de una cámara super-8 y ha filmado algunas escenas de Santiago. No muchas. Imágenes, sobre todo, de las calles de la ciudad, en particular de aquellas que parecen precipitar al retornado en brazos de la nostalgia: las calles del Santiago antiguo donde vive cierta clase media pobre, un Santiago chato y bastante gris asociado a una niñez cuya inocencia no destruían todavía los cataclismos que sobrevendrían en la madurez. El viajero (una voz en *off*, como casi todos los protagonistas de sus películas) constata a su regreso que de su biblioteca ha desaparecido un libro de color rosado. Ese color, que bien puede ser la evocación del país que fue —el rosa es, en Francia, el color de los socialistas— ha desaparecido de Chile desde aquella fecha fatal. El libro que «falta» contiene un secreto. No es que diga mucho sobre el golpe de Estado del 11 de septiembre, pero es como el espejo en que se mira la certidumbre de un niño; como ese poema que siempre deseó aprender de memoria y que ahora, en su retorno, comprende que ya nunca será posible. Diez años después, es ese libro, es el poema y también la lengua los que establecen el nexo, la relación con el país que ha perdido²³. Los otros signos del desencuentro forman parte del delirio: alguien que afirma que en Chile no hay libertad de expresión, porque basta gritar «¡Viva Pinochet!» para que surja un cura y trate de acallarlo; o el otro amigo, al que encuentra borracho: la mano derecha le tiembla, «la izquierda la mantiene en resguardo»; etc.

Acaso esta película sirva para entender mejor el punto en que se halla el cineasta. En ella, como en todas, está su gusto por la paradoja, que es siempre pivote fundamental; está su tendencia a «crear una telaraña de

²³ V. Charles Tesson. «Ruiz de retour de l'exil». *Cahiers du Cinéma* n.º 347, Paris, mai 1983.

referencias oblicuas» que fuerzan al espectador a mirar los temas desde un ángulo desacostumbrado; y están la hipérbole, la alusión misteriosa, la sonrisa irónica, los guiños innumerables. Y el tema chileno está tratado como él lo entiende: de un modo ajeno «a las especulaciones grandiosas y a las amplias generalizaciones históricas» (Coad, pág. 106)²⁴.

Aunque podría llegar a ocurrir, Ruiz no ha perdido su identidad chilena. Generalizando algunas opiniones emitidas por un crítico inglés a propósito de las numerosas películas que hizo para la televisión, digamos que Ruiz, en lugar de hacer «películas de exiliado» —«películas de nostalgia por un referente perdido»— ha decidido utilizar el «estilo irónico de Montesquieu» produciendo una serie de *lettres chiliennes* «que hablan de política sin parecer que lo hacen». Y agrega una consideración que debe ser tenida en cuenta:

«Como cineasta latinoamericano, ha sufrido el dilema de ser condenado al primitivismo y al vanguardismo a la vez, lo que excluye la posibilidad de hacer cine de ficción “normal”. Forzado por el golpe militar a separarse de la dialéctica viviente entre la teoría y la práctica que se desarrolló bajo la Unidad Popular, ha tenido que inventar una nueva práctica y una nueva personalidad en Europa». (Ian Christie, pág. 115).

Ahora bien, esa práctica y esa personalidad nuevas no tienen por qué conducirlo a realizar sus trabajos como si estuviera decidido a volverse «de espaldas al mundo»²⁵. No creemos que lo esté, pero lo cierto es que

²⁴ Vale la pena reproducir lo que Ruiz ha dicho sobre el particular en la muy reciente encuesta realizada por el periódico francés *Libération*, a propósito de la pregunta ¿Por qué filma usted?

«Es una pregunta cuya respuesta es diferente para cada film. Mis primeras películas las hice para salirme del teatro, para rendirme a la evidencia de que los decorados reales son más ricos, para salirme del exceso de verosimilitud, para que un árbol pueda parecerse a aquel árbol y no a otro árbol o a una idea de árbol. Hubo luego una razón puramente radiofónica: darle expresividad a una lengua —el chileno— con la cual no se había hecho hasta entonces sino cosas divertidas; se la había manipulado con el único fin de hacer reír. Y enseguida, en lo esencial, para dar un valor ideológico al comportamiento chileno, para hacer política con lo cotidiano. Después: para salirme de la “chilenidad” y hacer cine-cine que no tenga necesidad de un aeropuerto o de un campo de aterrizaje. Después: para convertir en incompletas las películas que yo vi cuando era niño. Y en este momento, esencialmente: para salirme del cine».

(*Porquoi filmez vous? 700 cinéastes du monde entier répondent*. Número hors série de *Libération*. Paris, mai 1987, p. 71).

²⁵ La frase es de Helvio Soto, que en la entrevista que sostuvo con la autora dijo: «En el exilio siempre hay una realidad que te relaciona con Chile. Raúl Ruiz es una excepción, él es todo un personaje, él tiene la decisión de vivir de espaldas al mundo. Él es un artista, pero el problema es que el público lo ignora. Francia, con la riqueza que tiene, se permite tener circuitos paralelos y realizadores como Raúl Ruiz».

el verdadero gran cineasta no puede resignarse a ser únicamente admirado por reducidos cenáculos de especialistas. Y a Ruiz le falta derribar la barrera que mantiene al público alejado de sus películas. ¿Qué puede impedírselo? Con *Las tres coronas del marinero* pareció que lo lograba, pero algo falló: el pulso misterioso, el toque sutil que permite el tránsito de la magia al espectador (no a uno o dos espectadores, sino a multitud de ellos) y lo hace cómplice verdadero y gozoso de la «invención». Nadie le pide que sea más «claro», en el sentido de que simplifique, que renuncie a la paradoja, a «los espejos y las máscaras». ¿Pero no será ya hora de llevar el juego hasta el final, es decir, organizarlo de modo que nos haga pasar de la fascinación a la real participación? ¿Por qué no intentar otro juego diferente del de la Oca, que nos condena a volver constantemente al punto de partida? La mirada del «tuerto» permite seguramente muchos guiños, pero mirar con los dos ojos hace ver mejor y llegar con la vista más lejos.