

araucaria

de Chile



2

El caso Raúl Ruiz

JACQUELINE MOUESCA
CARLOS ORELLANA

El título no lo inventamos nosotros, sino el director de *Cahiers du cinéma*, la conocida revista parisina *Cahiers...* habla del “caso” Ruiz y el enunciado es coherente con la preocupación que todos estos años ha demostrado por la obra del cineasta. Ha comentado la mayoría de sus films, le ha hecho varias entrevistas, y en alguna ocasión ha destacado una producción suya con cierta espectacularidad (recuérdese su elección de *La hipótesis del cuadro robado* como una de las mejores películas de la década del 70). En marzo de este año le dedica un número entero (el N.º 345), distinción que antes sólo habían tenido Eisenstein, Marguerite Duras, Hans Jurgén Syberberg, Orson Welles, Pasolini, Jean-Luc Godard y Alfred Hitchcock. Poco antes, en diciembre del 82, había presentado el Festival de Cine de Otoño de París (que se realiza, entre otros auspicios, con el suyo) bajo la rúbrica “Homenaje a Raúl Ruiz”. Poco después de la aparición del número, o quizá paralelamente, organiza una retrospectiva que muestra casi toda la obra del cineasta. En todas estas iniciativas recientes, aunque el acento esté puesto en el conjunto de la producción de Ruiz, es notorio el deseo de “lanzar” lo que en los círculos especializados empieza ya a denominarse *sotto voce* “la obra maestra de Raúl Ruiz”: *Las tres coronas del marinero*. A finales del 82 ha sido premiada en el Festival de Orleáns, y seis meses después obtiene la más alta recompensa en “Perspectives du Cinéma Français”, una de las series paralelas del Festival de Cannes. Por una circunstancia, sin embargo, que no es rara en el historial del cineasta, la obra tiene dificultades para hallar una difusión normal. Hacia la fecha en que escribimos estas notas —julio del 83— *Las tres coronas...* no aparece todavía en los círculos comerciales.

Es difícil no aceptar, después de todos estos antecedentes, el carácter de “caso” de Raúl Ruiz, que en diez años de trabajo de una

continuidad e intensidad sin paralelo en relación con cualquier otro realizador latinoamericano actual, se ha convertido no sólo en el más prolífico, sino en el más interesante cineasta de ese fenómeno cultural sin precedentes que es el "cine chileno del exilio"¹.

Pero digamos de inmediato que Ruiz no es un realizador "popular"; es, por el contrario, un cineasta "difícil", que no sólo elige, a menudo, temas complejos, sino que desarrolla un estilo narrativo que rehuye los caminos rectilíneos: las pistas están siempre cruzadas, sus historias plagadas de claves (o de trampas) y la emoción aplastada por el juego predominantemente intelectual. Nuestro autor ama la paradoja y la ironía, practica un humor irreverente y corrosivo: se ríe de todos, incluso de sí mismo, y de todo (o de casi todo). Entusiasta de la travesura experimental, está constantemente improvisando, inventando imágenes visuales y verbales, tratando de descubrir cien maneras diferentes de contar una misma historia.

Es evidente que una buena parte de la fascinación que ejerce sobre cierta crítica francesa tiene que ver con todas estas características. Lo han colocado de inmediato entre los creadores de vanguardia, comparándolo con René Clair, con Buñuel. Algunos lo sienten como un "nuevo Méliès": sin su fresca ingenuidad, pero con una idéntica pasión por el delirio, el mismo desenfado para tomarse todas las libertades que le piden sus fantasías y sus sueños. (Se habla menos de Godard y, sin embargo, la filiación nos parece evidente. Godard el solitario, el enemigo —a pesar suyo— de premios y de públicos, de cuyo espíritu inventivo e innovador, de cuya devoción neurótica por la forma cinematográfica todos los cineastas, en Francia, han bebido más de algo.)

Téngase presente lo anterior para juzgar el "caso Raúl Ruiz", a través del que nos parece que es, efectivamente, su film fundamental, *Las tres coronas del marinero*, y para entender, por añadidura, las razones del eco considerable que ha encontrado esta película en los medios especializados o en los círculos de cinéfilos que han tenido hasta ahora acceso a ella.

¹ Desde 1973 a la fecha, Ruiz ha realizado 29 films, entre ellos 17 largometrajes, lo que —creemos con cierto fundamento— representa un "récord" para cualquier cineasta del origen que sea.

En la *Filmografía de cineastas chilenos del exilio* que se publica más adelante, puede hallarse el detalle de lo producido por nuestro autor entre 1980 y 1983. Anotemos, sin embargo, que los tres largometrajes que figuran al final, no han sido todavía exhibidos en público hacia la fecha del cierre de este número de *Araucaria*.

Con anterioridad, excluyendo lo producido en Chile antes del golpe de Estado, el detalle de sus películas es el siguiente: 1973: *La expropiación*, largometraje de ficción; 1974: *Diálogos de exiliados*, largometraje de ficción; 1975: *El cuerpo repartido y el mundo al revés*, largometraje de ficción; 1976: *Sotelo*, cortometraje documental; 1977: *La vocación suspendida*, largometraje de ficción, y *Coloquio de perros*, cortometraje de ficción ("César" de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Francia, en su género); 1978: *La hipótesis del cuadro robado*, largometraje de ficción, y *Las divisiones de la naturaleza*, cortometraje documental; 1979: *Imágenes de un debate*, *Juegos*, *Pequeño Manual de Historia de Francia* y *De los acontecimientos importantes y de la gente común*, todos ellos largometrajes documentales.

Aparte de todo lo anterior, Ruiz anuncia tener en preparación dos largometrajes de ficción: *El gran teatro del mundo*, basado en la obra homónima de Calderón de la Barca, y *El eterno marido*, inspirado en Dostoievski.

Intentemos, primero, decir de qué trata esta película.

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, cuando partió de Valparaíso, y continúa luego con los viajes sucesivos, que en verdad no son sino el mismo constantemente repetido, aunque cada vez los componentes narrativos son diferentes. Hay más de un puerto en el itinerario: Singapur, Buenaventura, alguno de la costa africana, pero es a Valparaíso donde el relato vuelve siempre, a sus calles, a sus bares, al barrio de juventud, al 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 Prostituta².

La historia pareciera seguir un curso circular y en cada vuelta la situación es reincidente y es otra; es decir, que la línea es más bien una espiral, que, en este caso, desciende siempre, hurgando de modo insidioso en los repliegues más profundos de la memoria.

Hay un eje narrativo esencial: el barco y su tripulación de marineros muertos. Es el nexo entre los diversos segmentos de la historia, la parábola que asegura la persistencia del eterno retorno.

Hacia el fin del relato el estudiante sigue al marinero hasta los muelles. Ambos están ebrios y surge entre ellos una reyerta. Poseído de súbita furia homicida, el estudiante ataca al interlocutor y lo mata. Va luego hacia el navío y sube a él. El marinero está en el puente, esperándolo. Le sonrío: acaba de morir, o sea, ha roto su servidumbre, y es el estudiante quien debe tomar el relevo, recomenzar el viaje, repetir el periplo mítico del barco de los muertos.

Un marco de fantasía apropiado, en suma, para que Raúl Ruiz instale su inventiva delirante. Muñecas con ojos incandescentes, casi demoníacas, en el lecho virginal de la prostituta; marineros que no defecan sino que secretan gusanos que luego se convierten en mariposas; en el barco empieza a escasear la sal, se hace contrabando con ella, de modo que la tripulación resuelve salar sus alimentos con lágrimas; el barco no se hunde durante la tempestad, sino después de ella, en medio de una espléndida mar chicha; nuestro marinero ha llevado a su madre a bordo, porque no puede prescindir de sus consejos, con lo cual desencadena peleas con sus compañeros, porque todos los marinos quieren tenerla como madre; la bailarina de mambos juega a un quimérico striptease despojándose también de sus pechos y de su sexo; el capitán del barco canta sin cesar el "Himno a la alegría"; y una escena repentina e inesperada: un plano en exteriores que muestra un paisaje de sueño: el paraíso, quizá, con niños, con pájaros, con árboles, etc. Innumerables relatos, capítulos de una historia mayor,

² Véase lo que dice Paulo A. Paranagua sobre la presencia de la Mamá y la Puta en el cine latinoamericano, en "Diez razones para amar y detestar el cine mexicano...", publicado en este mismo número.

que es la historia del país perdido en el exilio y rescatado en el recuerdo y la nostalgia.

Todo ello apelando a recursos que son ya los de un cineasta que llega a una cierta madurez, que puede ser suntuoso con la luz, si se lo propone, que juega sabiamente con el color según se trate de la melancolía o de la lujuria, que integra el sonido casi como un personaje: risas infantiles o voces burlonas, pero, sobre todo, la melopea obsesiva que subrayan los compases de tangos o boleros. Una película, observan algunos críticos, donde se han utilizado cerca de mil planos diferentes, preciosismo imposible si previamente no se reúnen la capacidad de invención con la pericia técnica.

El film ha fascinado a muchos, pero también ha producido desconcierto. En el rastreo de su filiación, se habla de Selma Lagerloff, de Stevenson, de Bruno Traven, y Ruiz —a quien notoriamente le agrada este juego a veces perverso de las referencias culturales— agrega a Coleridge, a Hans Christian Andersen, a Isak Dinesen y aún, para explicar sus experimentos con los planos, las historietas cómicas de Milton Caniff. Todo esto seguramente tiene algún fundamento y, además, algún interés, o quizá no, pero el hecho es que la insistencia en ello ha distraído la atención principal sobre la circunstancia principal de que *Las tres coronas...* es, sobre todo, la película de un exiliado, y no de un exiliado en abstracto, sino un exiliado latinoamericano, y más concretamente, chileno. Esto podría también llevarnos a tratar de establecer otros parentescos, otras influencias posibles: ¿acaso en el film el gusto por el enigma no viene de Borges, y la delección lúdica de Cortázar, y la magia de García Márquez, y el humor de Nicanor Parra? Es bien posible, pero no es lo más importante. Lo que cuenta es que todo eso está notoriamente allí, y que, aun si Ruiz no tuvo a estos autores presentes en el momento de organizar sus fantasmas, lo cierto es que lo enigmático, lo lúdico, lo mágico y lo humorístico de la película tiene, en lo esencial, una raigambre latinoamericana inequívoca.

Las tres coronas del marinero es una película del exilio europeo de un latinoamericano-chileno. No tanto por sus signos exteriores (o no sólo 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 y en cambio 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 deviene una entidad exótica, aunque estos ojos del destierro nos están permitiendo ver tal vez ciertos sustratos profundos que antes no fuimos capaces de advertir.

Es un film del exilio y de su desgarramiento consecutivo, aunque lo enmascaremos jugando a las muñecas rusas o a la prestidigitación franca.

Agreguemos una observación final. A pesar de que han transcurrido quince años y del ningún parentesco en los temas, *Las tres coronas del marinero* se siente sorprendentemente cercana a *Tres tristes tigres*. Por la recurrencia a la sátira y al cultivo (quizá un sí es no es maligno) de ciertos estereotipos de la vida popular urbana (chilena y latinoameri-

cana) en torno a la relación familiar, en general, y filial, en particular; a la amistad masculina, a los papeles del macho y de la hembra, y a la presencia ritual del ágape, del alcohol, de la música y el baile, y de ciertas formas de la violencia física; más la intención socarrona y la adopción del escepticismo como norma de conocimiento. Pero, sobre todo, por el hecho de que, no obstante lo anterior, Ruiz —hombre de pudor extremado— no pudo evitar en ambos films que se soltaran los frenos que normalmente mantienen sujetas sus emociones.

* * *

Las tres coronas del marinero es, por cierto, la culminación de un proceso. Es el producto de un talento que estos años, en el exilio, no ha cesado de progresar, de madurar, de enriquecerse con un trabajo infatigable y continuo. De algún modo, en lo bueno y en lo malo, todos los componentes de la película están ya anunciados en sus obras anteriores. El propio tema del destierro, desde luego, abordado de modo explícito en *Diálogos de exiliados*. Film discutido y discutible, que debe ser entendido, según su autor, como un psicodrama urdido en un momento en que muy pocos chilenos podían no mostrar signos depresivos. El humor negro y la ironía con que están tratados estos *Diálogos*, no sólo carecen de generosidad —cuestión que podría parecer de Perogrullo— sino además, de profundidad. Ni siquiera es un humor feroz, que al menos, como fenómeno de coyuntura, habría sido más explicable y aún válido. Tal vez sintió que el tema debía necesariamente plantearse en términos más o menos “políticos”, terreno que no es el suyo, y sumó a la reticencia una voluntad —deliberada, él mismo lo ha dicho— de apartarse de todo aquello que representaban las “certidumbres” de la mayoría de los exiliados chilenos en ese instante (principios de 1974). De eso no podía resultar sino lo que conocemos: un producto híbrido, donde el exilio chileno (o latinoamericano) difícilmente podrá reconocerse, salvo, ocasionalmente, a nivel de la anécdota banal o del chascarro.

Obsérvese que, ocho años después, Ruiz ya no se plantea “problemas políticos”, lo que, por cierto, puede significar muchas cosas. Para nuestro caso, significa que filmó *Las tres coronas...* sin pensar seguramente en ningún instante en el problema del destierro. Y, sin embargo, el resultado es también el que conocemos: el más deslumbrante film sobre el exilio que haya filmado chileno (o latinoamericano) alguno.

Ruiz realiza todavía una última incursión a la problemática política. Filma *La vocación suspendida*, parábola sobre las ideologías y la legislación que norma la conducta y las relaciones en el interior de una “ciudadela sitiada”. Película difícil de seguir y donde, al decir de un comentarista, el discurso político “no osa decir su nombre”³.

Por este tiempo se ha ido ya afirmando en él la idea de que está en Francia, debe filmar en francés y para los franceses, y debe, además,

³ Ver la entrevista hecha a Ruiz por Luis Bocaz en *Araucaria*, N.º 11 (“Capítulos de la cultura chilena: *El cine*”).

asumir su condición de cineasta profesional, es decir, que no puede seguir haciendo una película "como si fuera la última". Viene entonces un período de experimentación furiosa con las formas y las técnicas cinematográficas más diversas. Lo ayuda el trabajar en el Instituto francés del Audiovisual. Se hace experto en la filmación con video, trabaja con el color hasta alcanzar con él una rara maestría, idea tomas nuevas, inventa cuanto truco le permiten los recursos a su alcance. Vuelve a poner de moda —con Alekan— un trabajo con la cámara que se daba por bien olvidado y en la medida que va asimilando, va inmediatamente utilizando todo en los films que realiza. Hace *La hipótesis del cuadro robado* y se produce el timbrazo de alerta entre los amantes del cine de vanguardia. Convierte el trabajo en juego. Un día descompone visualmente hasta lo inaudito la imagen del castillo de Chambord, y otro filma un palíndromo, al modo del pasatiempo verbal ("dábale arroz a la zorra el abad"). Realiza, en fin, como tarea de día domingo, la interminable película *El tuerto*, ejercicio fílmico si los hay, donde, según él mismo declara, los elementos cinematográficos propiamente tales (el fundido encadenado, la cámara lenta, el ojo de la cámara, etc.) son utilizados como elementos de ficción (lo que es, no cabe duda, una fiesta para cineastas y para estudiantes y estudiosos del cine, pero muchísimo menos para simples espectadores).

Ha habido también un aprendizaje temático. No siempre afortunado. *El territorio* es un ejemplo que se puede evocar. Empeñados en no hallar en su obra sino méritos, los admiradores de Ruiz descubren en este film significaciones insospechadas, metafísicas y mitologías tan imaginarias como arbitrarias. En nuestra opinión, descontadas algunas imágenes de indudable esplendor, se trata de un film poco importante. En él no son sólo los personajes los que se extravían, sino en primer lugar el propio realizador. El tema se le escapó, o quizá nunca lo tuvo verdaderamente claro; los géneros se mezclan y la película se instala en el territorio de nadie, a medio camino entre el horror de Brian de Palma y el humor de los Monty Phytton.

* * *

¿Culminación? Sí, pero rigurosamente provisoria. Antes que *Las tres coronas del marinero* haya sido siquiera estrenada oficialmente, Ruiz tiene ya listos tres nuevos largometrajes y prepara dos más. Y, como siempre —realizador "literario", después de todo—, buscando decir lo suyo a través de lo que le sugieren sus lecturas, esta vez, de clásicos universales: Racine, Calderón de la Barca, Dostoievski.

Es arriesgado predecir nada, intentar avizorar el giro que tomarán sus historias, el destino de sus héroes, hasta ahora seres acongojados y solitarios. ¿Qué quedará de los "falsos viajes", de la Torre de Babel, de los juegos de espejos, de las "anamorfosis"? ¿Llegará *El tuerto* a decidir que quizá valga la pena intentar alguna vez ver con los dos ojos? Preguntas formuladas en un estilo pertinente, tratándose de un cineasta que filma episodios de una sola inconclusa y vertiginosa serial.

Como quiera que sea, Ruiz responde a su modo, mientras tanto, a aquellos requerimientos que el músico Pablo Milanés resume en sus conocidos versos: "Pobre del cantor de nuestros días / que no arriesgue su cuerda / por no arriesgar su vida". Con los puros fueros de su imaginación.

En *Las tres coronas del marinero*, el protagonista, moribundo y tambaleante, se aleja bailando y cantando "Qué rico el cha-cha-cha". El estudiante lo increpa y le dice que algunas de sus historias son "asquerosas", a lo que el marinero replica: "no..., son poéticas". Tal vez esta escena proporcione algunas de las claves del cine de Raúl Ruiz, y de éstas puedan entonces desprenderse las previsiones transitorias de lo que él llegue a hacer en lo sucesivo: poemas de la desesperanza, tragicomedias del desencanto y del desencuentro, afirmados, a pesar de todo, en el terreno sólido que, aún sin saberlo, todos nos trajimos del país auestas. Con los riesgos obligatorios: la grandeza y/o el desastre.