

«Nuestro Raoul: ¿de qué estamos hablando?». Conferencia magistral

VERÓNICA CORTÍNEZ¹

UCLA

Cuando Manfred Engelbert y yo comenzamos nuestro trabajo sobre el cine chileno en 2001 pensábamos dedicarnos, ambiciosamente, al largo período que va de 1960 al 2000, dando por hecho que los años sesenta estarían ya bien estudiados². Craso fue nuestro error, pues pronto nos dimos cuenta de que en el fondo aún había muchísimo por hacer. Había trabajo hecho, no queremos negarlo, pero todavía quedaba mucho camino por recorrer. Por lo tanto, redujimos el foco y decidimos concentrarnos en sólo cinco años: de 1965 a 1970, es decir, desde el inicio del rodaje de *Morir un poco* (1966, 69 min, b/n), de Álvaro Covacevich, en febrero del 65, hasta el estreno oficial de *El chacal de Nahueltoro* (1969, 89 min, b/n), de Miguel Littin, en mayo del 70. Resultó un libro de casi mil páginas que nos demoramos trece años en escribir. No sólo tuvimos que viajar constantemente a Chile, sino a todos aquellos países a los que nos llevaba la investigación, porque además de la ausencia de copias de muchas de las películas, en Chile no se tenía acceso a gran parte de los materiales disponibles en otros lugares. A veces viajamos siguiendo a los directores. De hecho, nuestro trabajo

-
- 1 Doctora en Lenguas y Literaturas Románicas por la Universidad de Harvard. Profesora de literatura hispanoamericana y cine chileno en la UCLA, donde también dirige el Centro de Estudios del Cono Sur (CSCS). Es autora de libros sobre Bernal Díaz del Castillo, la novela chilena del fin de siglo y Sergio Castilla, y coautora, con Manfred Engelbert, de *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* (2011) y *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta* (2014, Premio Municipal de Literatura, categoría Ensayo, 2015).
 - 2 Una primera versión de este trabajo fue leída en el Coloquio «Raúl Ruiz desde Chile: cartografías y metamorfosis», Cineteca Nacional de Chile, Santiago, 25 de julio de 2016. Agradezco a Mónica Villarroel y Valeria de los Ríos por la invitación.

comenzó en septiembre de 2001, en un bar de París donde nos reunimos con Raúl Ruiz. Es decir, fue un trabajo obstinado, de muy largo aliento, que nos tomó más de una década. Udo Jacobsen escribió una excelente reseña sobre nuestro último libro, publicada en *Taller de Letras*, cuyo párrafo final nos invita a meditar sobre las condiciones posibles para estudios así en las universidades chilenas: «Cortínez y Engelbert trabajan en la UCLA, Estados Unidos, como investigadores y esto [...] da cuenta de unas condiciones materiales que difícilmente se dan en nuestra academia (doce años tardaron los autores en concluir su investigación, algo casi impensable en nuestro contexto)»³. Ello es, por supuesto, una pena inmensa. Entonces, partimos por agradecer a nuestras respectivas universidades, la UCLA y la Universidad de Göttingen, que nos permitieron trabajar desde la seguridad material y con toda la tranquilidad necesaria.

Dentro de estos cinco años, que corresponden al gobierno de Eduardo Frei Montalva, elegimos enfocarnos en ocho películas fundamentales (*Morir un poco*, *Largo viaje*, *Tierra quemada*, *Ayúdeme Ud. compadre*, *Tres tristes tigres*, *Caliche sangriento*, *Valparaíso mi amor* y *El chacal de Nahueltoro*), pensando que Ruiz, que era el único que tenía ya una bibliografía relativamente extensa, sería el más fácil de abordar. De algunos de los otros, como de Covacevich, por ejemplo, no había ningún estudio. En fin, con varios de los cineastas en los que nos íbamos a enfocar teníamos realmente que comenzar de cero. No solamente buscando datos en las bibliotecas regionales y mundiales, en las reseñas de la época, etc., sino que también revisando otras de sus películas, incluso documentales. Aunque nuestro libro está dedicado específicamente al cine de ficción, nos vimos obligados a cubrir, por ejemplo, *El diálogo de América* (1972, 45 min, color) y *Chile: El gran desafío* (1973, 120 min, color), de Covacevich, porque como no había material crítico, determinamos que necesitábamos dar cuenta de su filmografía.

Cuando empezamos a trabajar en el capítulo sobre Ruiz, pensamos: «Aquí lo vamos a tener más fácil» porque la bibliografía sobre su obra

3 Udo Jacobsen, *Taller de Letras* 58 (noviembre 2016), 204.

era mucho más extensa incluso que la de Littin. Sin embargo, nos encontramos no sólo con que había una enorme cantidad de datos incorrectos, lagunas, mitos, es decir, muchísima información que había que corregir y rellenar, sino que descubrimos que la crítica francesa era sobre todo la que se había dedicado a estudiar a Ruiz, apropiándose. De ahí entonces el título de este texto, «Nuestro Raoul», que busca enfocar esta aparente contradicción entre el Raúl chileno y el Raoul afrancesado. Lo que quiero demostrar es que Ruiz no necesita de Francia para volverse Raoul, ya que Raúl nunca deja de ser la persona que siempre fue. Esta es la tesis principal, desarrollada ya en nuestro libro. Y quiero demostrarla sólo a partir de dos ejemplos que me van a permitir ilustrar, además, aquello que no está en nuestro libro, es decir, también aprovecho indirectamente para mostrar de qué manera va avanzando el trabajo académico, incluso el nuestro. Entonces, el primer ejemplo es una autocrítica a lo que publicamos en nuestro primer libro, *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* (2011), pero que pudimos corregir en el segundo, *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta* (2014).

Primero, un paréntesis para explicar por qué motivo surge este libro exclusivamente sobre Raúl Ruiz. En medio del trabajo largo sobre las ocho películas, nos dimos cuenta de que el capítulo sobre Ruiz se nos había ido de las manos. Es decir, eso ya no era un capítulo, porque Ruiz nos había exigido tanto trabajo, había tanto que agregar, no sólo para dar cuenta, analizar y corregir la bibliografía existente, sino porque había lagunas enormes sobre muchos años de su vida que se desconocían por completo. Nosotros tuvimos la suerte de poder contar con la generosa ayuda de Raúl y con mucha paciencia de su parte. Yo lo contactaba, siempre a través de Valeria Sarmiento, a veces incluso cuando estaba filmando en cualquier lugar del mundo, e inmediatamente me respondía, mediante correos electrónicos o el teléfono, y así contamos con todos los materiales que necesitábamos, trabajando de manera muy cercana con él. No quiero decir que siempre haga las cosas más fáciles, por supuesto. Trabajar con cineastas, con artistas en general, a veces resulta también más

difícil, porque ellos tienen sus ideas, incluso su versión de los hechos. Quieren que algunas cosas sean como ellos quieren, aunque no sean así, y a veces simplemente sus recuerdos son inexactos. Entonces, este es un trabajo de larga dedicación. Por eso publicamos primero el libro exclusivamente sobre Raúl Ruiz y en particular sobre *Tres tristes tigres* (1968, 94 min, b/n). En el libro tratamos de volverlo cercano al público general. Nuestro lector no es el especialista ruiciano específicamente, aunque por supuesto también lo es, pero queremos que Ruiz, sobre todo un cineasta como Ruiz, que podría darse para especulaciones complejas, difíciles de ser entendidas para la mayoría de la gente, se vuelva lo más comprensible posible para que todos tengan acceso a su obra, no siempre fácil, como sabemos.

El primer problema con el que nos encontramos Manfred y yo –porque todo este trabajo lo hemos hecho conjuntamente, así que cada vez que hablo de mí, hablo de los dos– es cuando nos encontramos en la bibliografía existente con este Ruiz francés, apropiado por Francia. Creo que la imagen de la portada del libro de Christine Buci-Glucksmann y Fabrice Revault D’Allonnes, *Raoul Ruiz*, una hermosa imagen del rodaje de *Mammame* (1985), de alguna manera muestra a ese Ruiz, que podría ser un Ruiz francés. Aparentemente es un Ruiz clamándole al cielo en un paisaje de peñas que forman un abismo sobre el borde del mar (los franceses reconocen inmediatamente la costa de Étretat). Es un Ruiz existencialista que podría haber nacido en Francia, un «hombre rebelde» a la manera de Camus. Aquí parece no haber ninguna señal del Ruiz chileno. Pero cuando le pedí que me ayudara a conseguir los derechos para poder incluir la imagen de esta portada en nuestro libro, Ruiz me contó, muy a su manera irónica de siempre, muy divertido, lo que agregamos en una nota del libro: «Parece que estoy desafiando al universo y lo único que estaba desafiando era al sindicato: estoy llamando al equipo porque era hora de filmar después del almuerzo»⁴.

Lo que quiero demostrar es, precisamente, esta idea de que Ruiz no necesitó nunca de Francia para ser el Ruiz que es. El 21 de

4 Cortínez y Engelbert, *La tristeza de los tigres*, 110, n. 92.

marzo de 2016 presentamos nuestro libro sobre Ruiz en París, en el contexto de la gran retrospectiva sobre su obra que organizó la Cinemateca Francesa, y fue notable la cara de sorpresa de varios de los asistentes cuando dijimos esto, algunos incluso se movían incómodos en sus asientos, pues ellos sienten que evidentemente Ruiz es un cineasta francés. No sólo desconocen por completo su trayectoria anterior y sus películas chilenas, sino que no les interesan particularmente. Parte importante de esta visión de Ruiz como un cineasta francés tiene que ver, como saben muchos de los ruicianos, con la publicación en marzo de 1983 de un número especial de la prestigiosa revista de cine *Cahiers du Cinéma* dedicado a Ruiz. Muy pocos cineastas del mundo tienen un número de *Cahiers* dedicado exclusivamente a su obra. Desde entonces se asocia a Ruiz con la cultura francesa, además, por su exilio en Francia a partir de 1974, donde vivió hasta el final de su vida.

Entonces, mi primer ejemplo. Uno va corrigiéndose, porque también quiero mostrar de manera tangencial por qué demora tanto tiempo hacer investigación sólida, cuyos datos no son inventados ni imaginados, sino que se basan en hechos incontestables. Este ejemplo también revela cómo la corrección de un dato aparentemente menor puede llevar al descubrimiento de algo nuevo, mucho más significativo. Comienzo por corregir lo que escribimos en nuestro primer libro, publicado en 2011.

Confieso que descubrimos nuestro error por casualidad. Cuando estábamos analizando una escena de *Tres tristes tigres*, casi al final de la película, en el momento en que el personaje de Tito, actuado por Nelson Villagra, está ya en plena crisis, en el baño de un bar, vemos de pronto la toma de un hombre, filmado desde arriba, sentado en un WC leyendo un diario, y se ve también un graffiti en el muro del baño. A partir de símbolos parecidos que se encuentran en la primera película de Ruiz, *La maleta* (1963, 40 min, b/n) –finalmente restaurada y accesible a todos–, donde la svástica nazi se codea con el nombre de Allende como índices de una normalidad urbana llena de contradicciones, nosotros decíamos en el libro, incorrectamente, que estos símbolos políticos que ahora reaparecían en medio

de graffiti burdamente alusivos a los excrementos y los órganos sexuales, eran una representación realista de los bajos fondos de la masculinidad. Pensamos, sin siquiera dudarlo, que se trataba de un registro documental. Es decir, que esos graffiti en efecto estaban en el baño, como en tantos baños masculinos de todo el mundo, y no le dimos más importancia. No supimos identificar entonces al hombre que leía el diario en el wáter, pero dada su aparición fugaz, no nos pareció fundamental.

En octubre de 2012, Alfredo Barría nos invitó a participar en el XVI Festival de Cine Recobrado de Valparaíso, un festival de excelente calidad, donde compartimos con críticos de cine como Udo Jacobsen, Jorge Ruffinelli y muchos otros, que ese año incluía, a modo de homenaje póstumo, un simposio internacional sobre Raúl Ruiz. Nos encontramos por supuesto con José Román, que estaba dando una ponencia sobre su vida junto a Ruiz en los años sesenta. Pepe Román es profesor de Estética de la Universidad Católica y fue uno de los mejores amigos de Ruiz. Con su modestia habitual, Pepe anunció que la suya sería una conferencia «meramente anecdótica», pues «todo lo académico lo cubre el libro de Verónica y Manfred y yo no tengo nada que agregar». Sin embargo, sin decir que nos estaba corrigiendo, Pepe se encargó de enfatizar que el grupo que Ruiz tenía con sus amigos íntimos de la época se llamaba «Los chanchitos agridulces». Inmediatamente nos dimos cuenta de que en el libro lo llamábamos «Los Chanchos»⁵. Apenas terminó su conferencia, me acerqué y le dije enfáticamente, defendiendo nuestro libro: «¡Pero, cómo Pepe, si se llamaba Los Chanchos!». «No», me dijo, «pero no es un error de ustedes, porque en efecto así está citado en *El Mercurio*. Eso lo inventó una periodista muy pesada cuyo nombre no recuerdo. Ellos se autodenominaban ‘Los chanchitos agridulces’ (que era un guiso) y eran Waldo Rojas, Germán Marín y Raúl».

Aprovechando la presencia de Pepe en el festival quisimos seguir completando la ficha técnica de *Tres tristes tigres*, pues

5 Cortínez y Engelbert, *La tristeza de los tigres*, 103, n. 84.

aún nos faltaba identificar al hombre que leía en el baño. «Es Raúl Sotomayor», nos dijo, pero no sabía cómo podíamos ubicarlo. Después de varios intentos infructuosos, Waldo Rojas, desde París, no sólo nos confirmó que el grupo se llamaba «Los chanchitos agridulces», en el que además incluía a Raúl Sotomayor (Sotelo), sino que nos informó sobre un documental que Ruiz hizo sobre su obra:

Hacia mediados de los 60, solíamos reunirnos con Raúl Ruiz, Germán Marín y Raúl Sotomayor, «Sotelo», o algún otro comensal, a la hora del almuerzo o de la cena, en lo que era por entonces el único restaurante chino digno de ese nombre en toda la ciudad de Santiago, en la ocurrencia el Danubio Azul –para no nombrarlo– situado en un barrio céntrico, y regentado con cierta discreción por la embajada de China Popular. En verdad había otro, hacia la plaza Brasil, en una casona familiar, sin nombre, frecuentado sobre todo por la comunidad china y conocido como «los chinos pobres». A menudo éramos tres a la mesa, y nos gratificábamos, entre otros guisos más o menos orientales, con abundantes porciones del, así rotulado en el menú, «chanchito agridulce». No hizo falta mucho para que este nombre de sentido literalmente culinario, viniera como anillo al dedo al grupo que así formábamos, el de los Tres Chanchitos Agridulces (y que, como los Mosqueteros, solíamos ser cuatro); tal vez no tanto en virtud de nuestras incipientes robusteces, sino por el tono de humor irónico, de mayor bonhomía que malignidad, de las agudezas con que, entre plato y plato, salpimentábamos nuestros juicios sobre esto y lo otro del mundo y sus alrededores. Más tarde, algunos mal informados agentes del periodismo nacional, esta vez no sin cierta mala intención chaquetera, pretendieron que se nos llamaba Los Chanchos; lo que me apresuro en desmentir rotundamente.

Respecto de Sotelo, se trata de una ya antigua amistad. Un par de años mayor que yo, nos conocimos desde muchachos en el Instituto Nacional. La amistad con Ruiz data justamente de sus contactos con la red de institutos de la época. Sotelo vivió exilado en París y Ruiz filmó un documental sobre su obra de pintor. Actualmente vive en Chile, en una localidad de Coquimbo, pero pasa parte del año en París, con su esposa Sady, en un pequeño departamento del barrio Montparnasse. Justamente por estos días se encuentra aquí⁶.

A través de Waldo pudimos contactar directamente a Sotelo, que nos confirmó todos los datos: «Sí, en efecto, yo soy uno de

6 Comunicación personal vía e-mail, 10 de julio, 2013.

los chanchitos»⁷. Leo ahora su respuesta textual que incluimos en nuestro segundo libro, corrigiendo lo que habíamos escrito en *La tristeza de los tigres*:

Efectivamente me tocó «decorar» un WC de un Club Social cerca del Mercado Central. Como pintor, mi labor consistió en imitar los graffiti que pueblan esos lugares. Creo haber cumplido con mi tarea a cabalidad. La sentada en el «trono» era parte de las ideas que le surgían al «guatón» en el fuego de la acción y a las cuales los amigos éramos incondicionales⁸.

Cuando se filma *Tres tristes tigres*, Sotelo acababa de recibir en Cuba el premio Casa de las Américas de 1967 en pintura, por lo que Ruiz se aprovechó de su oficio como pintor y lo hizo crear, recrear, esos graffiti del baño. En su exilio francés, Sotelo fundó junto a su mujer, Sady Ramírez, la Escuela Municipal de Artes Plásticas en Vigneux-sur-Seine. Ruiz le dedicó el cortometraje documental *Sotelo* (1976), una obra de encargo del Comité Pro Refugiados Políticos de las Naciones Unidas. Según el pintor chileno: «La película es la antítesis de *Diálogos de exiliados* (1974), pues muestra la vida de una pareja instalada en la banlieue parisina en un HLM de Vigneux con tres hijos y la pintura alrededor de esa vida que comienza con las dificultades que todos conocimos. En ella existe una suerte de ternura, de la cual Ruiz a pesar de su lado cáustico era capaz de mostrar»⁹.

Este documental, de once minutos, es casi totalmente desconocido en Chile (y ausente en la mayoría de las filmografías de Ruiz). Podría ser de gran interés para cualquier persona que quiera trabajar sobre *Diálogos de exiliados* (1974, 100 min, color), cuyo estreno produjo una enorme molestia dentro de la izquierda chilena, con toda razón, porque, como se sabe, *Diálogos de exiliados* es una película en la que Ruiz se burla de la política chilena, mostrando a los exiliados de manera irónica, incluso paródica (aunque es falso que cuando se estrenó en Francia

7 Comunicación personal vía e-mail, 11 de julio, 2013.

8 Cortínez y Engelbert, *Evolución en libertad*, tomo II, 529, n. 154.

9 *Ibíd.*

los exiliados chilenos lo hayan amenazado de muerte)¹⁰. *Diálogos de exiliados* (1974, 100 min, color) puede verse como el manifiesto de un Ruiz que desde su exilio en Francia quiere distanciarse de Chile, una especie de adiós a Chile. *Sotelo*, de sólo dos años más tarde, es decir, de 1976, muestra que no, que Raúl Ruiz siguió apegado a sus orígenes chilenos, pero no sólo eso: también muestra una enorme solidaridad por un exiliado, su amigo Sotelo, con ternura y compasión, y con esa maestría cinematográfica tan suya¹¹.

El segundo ejemplo al que me quiero referir no lo hemos podido corregir, como sí pudimos hacerlo en el ejemplo anterior, así que sea esta la instancia del reconocimiento de nuestro error, que ningún crítico ruicano ha descubierto hasta ahora.

Cuando terminamos nuestro libro sobre Ruiz, le enviamos un ejemplar, en nombre de la editorial, a *Positif*, la revista rival de los *Cahiers du Cinéma* en Francia. En menos de un mes, el tiempo que uno demora en leer un libro, nos llegó una respuesta por correo. No un *e-mail*, sino una carta, así de importante era el asunto para el director actual de *Positif*, Michel Ciment, quien nos reclamó que no le dábamos suficiente importancia a *Positif* en este estudio sobre Ruiz. Cito de su carta, que traduzco al castellano: «Fui amigo cercano de Raoul por treinta años. No me parece que la bibliografía de ustedes, si bien importante, rinda un verdadero tributo a la aportación de *Positif* al estudio de su obra»¹².

Manfred y yo nos sonreímos. En efecto, uno siempre quiere más reconocimiento del que recibe. Incluso se lo comenté por *e-mail* a Federico de Cárdenas, el crítico peruano, íntimo amigo de Ruiz, que editaba junto a Isaac León Frías la revista *Hablemos de Cine* en la época y que formó parte de la redacción de *Positif* de 1970 a 1975. Su entrevista seminal, «Trabalenguas de tragos y tigres», realizada en 1969 en el Festival de Cine de Locarno, publicada en el Perú en

10 Ver «Exilios y herejías», de Alberto Ruy-Sánchez. *Entre desterrados*. Ed. Philippe Ollé-Laprune (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 120.

11 Después de proyectar el documental, dejé una copia en la Cineteca para que todos puedan acceder a él.

12 Comunicación personal, 2 de febrero, 2012.

1970 y reproducida en *Positif* en 1971 (en traducción de Claude Vidal), es el texto que inicia toda la crítica francesa sobre Ruiz, como especificamos en nuestros dos libros¹³ y como subraya con razón la redacción de *Positif* en diciembre de 1983¹⁴, en un número que de alguna manera significa una respuesta al famoso número de *Cahiers du Cinéma* de marzo de 1983 (que además incluye una nueva entrevista a Ruiz, hecha precisamente por Michel Ciment, entre otros). Sin embargo, Federico nos tranquilizó: «en esto no lo tomen demasiado en serio, para Michel nunca se destaca lo suficiente a *Positif*»¹⁵.

Pero era errado reconocer su importancia sólo en notas. En el fondo, y hay que decirlo con toda claridad, *Positif* tiene en efecto el mérito de haber dado a conocer a Ruiz en Francia y de haber, además, permitido la relación cercana que Ruiz tuvo con los franceses mucho antes de su exilio, ya a partir de 1969. Resumo un artículo de Manfred Engelbert que se publicará el 2017 en un libro que estamos editando, en el que yo tengo un artículo sobre las funciones del plano en Ruiz. Es cierto que yo le ayudé a contactar a algunas de las personas que nos permitieron entender la estrecha relación de Ruiz con *Positif*. El excelente artículo de Manfred demuestra convincentemente que la revista importante para Ruiz es *Positif*, no *Cahiers du Cinéma*, a pesar del número especial de 1983, y por supuesto también lo será *Cahiers* posteriormente, pero *Positif* es la base central de Ruiz. Manfred también muestra de qué manera no es sólo Ruiz el que se beneficia de la cultura francesa, sino, al revés, también *Positif* se va a beneficiar de Ruiz hasta el día de hoy (de hecho, en un número reciente viene un buen artículo de Élodie Boin Zanchi sobre su obra); es decir, Ruiz va a ser un faro de *Positif* a lo largo de todas estas décadas. Por consiguiente, es una buena oportunidad para hacer un reconocimiento público a Michel Ciment, pues su reclamo era absolutamente correcto.

13 Cortínez y Engelbert, *La tristeza de los tigres*, 71, n. 55; *Evolución en libertad*, tomo II, 444, n. 9.

14 *Positif* 274, 17.

15 Comunicación personal vía e-mail, 7 de febrero, 2012.

En Locarno aparece la figura de Freddy Buache, que fue el director de la Cinemateca Suiza durante más de cuarenta años, de 1951 a 1996. Esta es la persona que logramos contactar y conseguir que además nos colaborara –digo, colaborara con Manfred– quien era el director del Festival de Locarno precisamente el año que nos interesa, 1969, cuando Ruiz ganó con *Tres tristes tigres* un Leopardo de Oro, premio que va a lanzarlo a la fama internacional debido al reconocimiento, junto con otros directores de ese momento, ya que el premio se va a repartir ese año entre varios cineastas de distintas partes del mundo: el suizo Alain Tanner, el ruso Gleb Panfilov, el húngaro Sándor Simó y el chileno Raúl Ruiz, además de una mención especial para el francés Robert Benayoun. Buache nos relató, muy ruicianamente podríamos decir, cómo fue que a una persona como él pudo haberle interesado mostrar la película de un chileno desconocido y, a la vez, cómo Ruiz logró interesarlo para que lo invitara a Locarno con su película, una película que había tenido que ir a subtitular a Buenos Aires y que había tenido una mínima ayuda institucional, a diferencia de Germán Becker, que había contado ese mismo año con todo el apoyo del gobierno de Frei para que pudiera mostrar *Ayúdeme Ud. compadre* (1968) en el Festival de Moscú. Ruiz llegó a Locarno solo, con los rollos de la película en su maleta¹⁶. Así cuenta Buache la manera en que Ruiz lo contactó (traduzco del francés):

Había preparado la selección lo mejor posible, todo estaba listo y me quedaba todavía ver algunos cortometrajes que revisé una mañana yo solo en una sala [...]. Bruscamente sonaba el teléfono en la cabina donde normalmente está la cajera. Por eso no respondía. Pero el teléfono continuaba sonando, al punto que pasé el brazo por la apertura de esta cabina para finalmente responder. Y escuché un discurso en español del cual no captaba nada, y continuaba hasta que comprendí que la persona me decía que estaba en camino, con una copia subtitulada al francés en su mochila y que, al igual que yo, era conocedor del surrealismo hasta la palabra Benjamin Péret. Entonces de inmediato le dije que viniera, que

16 Cortínez y Engelbert, *Evolución en libertad*, tomo I, 421, n. 159, y tomo II, 476.

yo iba a organizar la proyección y que el jurado estaría convidado. Poco después llegó Raúl, todo pasó bien, Kyrou lo alababa y alababa, y ya¹⁷.

Ado Kyrou, crítico de *Positif*, fue ese año el presidente del jurado. Además de la insistencia magistral de Ruiz, el anzuelo que lanzó es la mención al surrealista Péret, que atrajo de inmediato a Buache. Pero, más allá de eso, si nos fijamos en las películas que ganaron ese año en Locarno, vemos la coincidencia de intereses, y esa amplia red de referencias con las que Ruiz se había formado en el Chile de los años sesenta. Cuando se estudia la trayectoria de Ruiz desde sus comienzos, su teatro, por ejemplo, encontramos repetidas alusiones al teatro del absurdo. Vuelvo a insistir: la cultura chilena de los sesenta era una cultura muy francesa. Ruiz no necesitaba ir a Francia ni volverse francés. Era una cultura compartida mundialmente, gracias a la cual Ruiz logró establecer relaciones con esos otros cineastas del mundo. Lo que es sorprendente, y que Manfred Engelbert demuestra en su artículo, es que estas películas hechas de manera completamente aislada, sin que hubiera ningún contacto previo, remiten no solamente, de nuevo, al baño, es decir, a ese mundo marginal que muestra Ruiz en *Tres tristes tigres*, un espacio nada habitual en el cine de aquellos años, y que también vamos a encontrar en la película de Tanner, *Charles mort ou vif* (*Carlos muerto o vivo*, 1969, 99 min, b/n), donde tenemos la imagen del protagonista, un empresario, en plena crisis de identidad, que obviamente recuerda de inmediato la imagen de Tito, también en plena crisis de identidad (en la escena que también muestra a Sotelo en el baño, con los graffiti). En *Tres tristes tigres* será la visión de los de abajo y en *Charles mort ou vif* la visión de los burgueses, pero en ambas películas vemos un mundo de valores en crisis, compartido, en este caso, por un chileno y un suizo.

Todo el núcleo, tanto críticos de cine como cineastas, al que Ruiz va a tener acceso en Locarno –en una relación dialéctica entre ambos– es lo que va a permitir que Ruiz interese en Francia, pero

17 Comunicación personal vía e-mail, 21 de mayo, 2016.

a la vez siga siendo completamente fiel a sus orígenes. Entonces, como decimos en nuestro libro, en *Tres tristes tigres* vamos a tener una película que de alguna manera ya contiene todo el cine de Ruiz, sin que queramos negar matices. Tampoco queremos negar la importancia creciente que va a tener Francia –y eso se puede corroborar en las entrevistas– pero el modo en que Ruiz comienza tanto a formular su poética como a reconocer sus influencias va a ser claramente afectado por su ida a Locarno.

La entrevista a Ruiz de Enrique Lihn y Federico Schopf, por ejemplo, inmediatamente remite a los años setenta, es decir, a la vuelta de Locarno¹⁸. Ruiz, ya con su *Leopardo de Oro*, empieza a establecer conceptos parecidos a los de antes de Locarno, pero de modo mucho más universal, muchísimo más abstracto. Entonces empezaron a proliferar las referencias, por ejemplo, a Borges, que se repiten, o se incrementan, después de su ida a Francia. También en lo surrealista. De hecho, esa entrevista con Lihn y Schopf es la primera referencia de Ruiz a André Breton, pero después, más adelante, también se van a repetir de manera notable. Pero toda la cultura que Ruiz adquirió en los años sesenta y que expresó en su teatro va a ajustarse, de alguna manera, en Francia –porque Ruiz, como nadie, sabía ajustarse a las circunstancias–, pero no va a cambiar nunca en lo esencial. Ruiz va a seguir siendo Raúl, así, en castellano, hasta el final. Sobre todo hasta el final. Su última película, póstuma, *La noche de enfrente* (2012, 107 min, color), retoma todo aquel mundo que fue el mundo importante para Ruiz antes de irse a Francia.

Diálogo con el público

Público (Mauricio Álamo): Leí en una entrevista cuáles eran los referentes cuando Ruiz se fue a estudiar a Buenos Aires y trabaja con Lautaro Murúa. Busqué las películas de ese período del cine argentino y había títulos como *Pajarito Gómez* y *Tres veces Ana*.

¹⁸ Lihn y Schopf, «Diálogo con Raúl Ruiz». *Nueva Atenea* 423 (julio-septiembre 1970), 58-65.

¿Qué absorbe él? Porque yo veo mucha similitud en cuanto a las películas. Las comunidades que Ruiz hace en *Tres tristes tigres* estaban también presentes en estos títulos. Porque por un lado está todo el surrealismo, pero también ese surrealismo viene del teatro que Ruiz hacía. ¿Cuáles son los referentes del cine argentino cuando Ruiz se va a estudiar, en su primera etapa, y cuáles son los referentes surrealistas? O contar detalles sobre su época del teatro.

VC: Como contaba en su conferencia Pepe Román, en esa conferencia anecdótica que nos dio datos de cosas que no estaban escritas, de cosas que nos parecían evidentes, pero de las que no teníamos evidencia; por ejemplo, que en los años sesenta ellos dos trataron de traducir a Bazin. Es decir, Ruiz era una persona muy informada en ese momento respecto del cine mundial. Pero no sólo Ruiz. Podríamos decir lo mismo de Littin. Había un contexto culto de artistas como Ruiz –y agrego a Littin, pues Ruiz lo critica injustamente en esa entrevista de Lihn y de Schopf– y ese contexto era la cultura occidental, la gran cultura. Ellos estaban perfectamente enterados de lo que estaba pasando fuera de Chile, tanto respecto del cine como respecto del teatro. Valeria Sarmiento nos aclaró, le aclaró a Manfred en un correo, y además parece evidente porque eso lo corroboran los datos, que para el Ruiz inicial, el Ruiz dramaturgo, que es como comenzó su carrera artística, mucho más importante que el surrealismo era el teatro del absurdo. Y eso lo podemos ver en sus obras de teatro. En nuestro libro analizamos varias de sus primeras obras de teatro, que de hecho conseguimos a través de Ruiz y que hace poco donamos al archivo «Ruiz-Sarmiento» que Bruno Cuneo tiene en la Universidad Católica de Valparaíso para que tengan acceso masivo, para que la gente pueda estudiarlas. De hecho, en este momento en Francia hay dos estudiantes dedicadas a escribir una tesis sobre el teatro inicial de Ruiz. Hay muchos paralelos que Manfred Engelbert y yo veíamos entre el teatro inicial de Ruiz y sus primeras películas, sobre todo *La maleta*. La relación de Ruiz con el surrealismo se analiza en una tesis, disponible en Internet, que acaba de terminar en Suiza Rodolfo García, *Le surréalisme de Raoul Ruiz*.

Respecto de Buenos Aires, como sabemos, o como saben los ruicianos, Ruiz se supone que se fue a estudiar cine a la Universidad del Litoral en Santa Fe en marzo de 1963. Se supone y bien se supone porque casi no estaba ahí, porque se enamoró, como él nos contó en secreto, tenía una «medio pololita» en Buenos Aires, entonces se pasaba en Buenos Aires con esta Adrianita, que había sido como la Shirley Temple argentina, entonces nos dijo que lamentaba no haber tomado en serio esas clases de cine, «por ejemplo, en sensitometría, que me han hecho mucha falta»¹⁹. Es decir, se «farreó» los estudios de cine. Además que no le interesaba particularmente a Ruiz, como dice en esa entrevista con Federico de Cárdenas de manera irónica, estar filmando documentales. Sin embargo, llega a Buenos Aires debido a recomendaciones de José Donoso. Donoso, que había vivido dos años ahí, le abrió ese mundo. Donoso es fundamental, y esa es otra tesis por escribirse, en los contactos de Ruiz. Yo pienso que no tanto en su obra, o sea, pienso más bien que no en su obra, pero en cuanto a sus contactos culturales, el trabajo de Ruiz en México, por ejemplo, se lo consiguió también Donoso. Es quien lo lleva a Estados Unidos. Donoso está siempre ayudando a Ruiz desde atrás, lo que no es muy sabido.

Entonces, cuando llega Ruiz a Buenos Aires, todos obviamente influidos por Cortázar, cosa que también desarrollamos en detalle en el libro, se une a todo el grupo del nuevo cine argentino. Fundamentalmente, la persona que lo afecta más, con el que después será como un dúo de locos, es José Agustín Mahieu, que tiene sus propias películas, pero que en el fondo es un crítico de cine, un crítico del cine de la nueva ola argentina, con el que Ruiz forma dúo, se hacen amigos, y empiezan ahí los proyectos. Hay un artículo muy divertido en *Ecran*, donde Osvaldo Muñoz Romero habla de «Los proyectos de la empresa Ruiz-Mahieu»²⁰. Tienen una cantidad de planes, y cómo van a conseguirse al actor de moda del momento, etcétera, planes todos fallidos, porque todos los

19 Cortínez y Engelbert, *La tristeza de los tigres*, 140, n. 140.

20 «Un gran regreso desde el silencio». *Ecran*, 2 de marzo, 1965, 49.

primeros proyectos de Ruiz fueron bastante fallidos. Pero el fracaso con Lautaro Murúa fue total, incendiaron el auto –un Volkswagen escarabajo negro– necesario para la trama, y casi quemaron la cámara de Cine Experimental que Pedro Chaskel les había prestado. A mí me lo describe de manera muy dramática, nada de divertida, el camarógrafo chileno Patricio Guzmán Campos²¹. Porque Ruiz se lo cuenta a De Cárdenas en clave divertida, en tres líneas: que Murúa se equivocó, le echó bencina en el conducto del aceite, el auto se les quemó y todos ellos se sacaron una foto, saludando y encogiéndose de hombros, como si fueran un equipo de fútbol²². Y se quemó la película, *El regreso*, de la que no existe nada. Con todo, estaban alojando en la casa de uno de los cineastas de la nueva ola argentina, Nicolás Sarquis. Como vemos, Ruiz tenía un gran talento para convencer a muchos, incluyendo a Murúa, de que trabajaran gratis para él. Y este es un ejemplo. Porque en una cosa Ruiz es magistral, mejor que Littin, si tengo que comparar, y es en su capacidad de ajustarse al momento y a la situación en que está y aprovecharlo para él poder seguir avanzando en sus proyectos. Entonces, se imbuje de la cultura cinematográfica de toda esta gente joven. Murúa era, de hecho, personaje en muchas de estas películas, incluyendo las dos que mencionas, *Tres veces Ana* (1961, 115 min, b/n) y *Pajarito Gómez* (1965, 83 min, b/n). Una de las películas que compite en Locarno, que no gana, pero que compite, de uno de estos directores, Hugo Santiago Muchnick, tiene el guión de Borges y Bioy Casares. Una película notable, *Invasión* (1969, 123 min, b/n) cuyo protagonista también es Murúa. De alguna manera, Ruiz se hace parte de todo ese nuevo cine argentino. Lo mismo que va a hacer después en Francia. Entra al grupo y forma parte del grupo, pero él siempre sigue siendo él.

Ruiz tiene sus problemas y son sus problemas de niño. Acaso de manera inconsciente en él, es muy clara su línea. Una línea que Manfred Engelbert y yo pensamos se puede seguir a lo largo de su

21 Cortínez y Engelbert, *La tristeza de los tigres*, 155-156.

22 *Hablemos de Cine* 52 (marzo-abril 1970), 49-50.

obra, no importa la obra. En el fondo, el conflicto central de Ruiz está siempre presente: una búsqueda constante de identidad a partir de un conflicto edípico, en el que la presencia intermitente del padre choca con la sobreprotección de la madre. Está siempre, como pasa con los grandes genios, que no necesitan tema, porque el tema lo tienen siempre ahí. Lo que quiero decir es que el período de Buenos Aires, finalmente, no le sirve para nada a Ruiz. O sea, en lo concreto, no hace nada, su película se quema, pero yo creo que lo estimula mucho literariamente, porque se relaciona también, por ejemplo, con Augusto Roa Bastos, que antes había escrito el guión de dos películas dirigidas por Murúa, *Shunko* (1960, 72 min, b/n) y *Alias Gardelito* (1961, 90 min, b/n). Ruiz llega a Chile con Mahieu, haciendo todos los planes que después quedan en nada. Entonces el padre se cansa un día y lo manda a Estados Unidos, y ahí nuevamente Donoso va a ser la persona que le consigue una beca en la Universidad de Iowa y después lo manda a México a trabajar con Valentín Pimstein. Porque Ruiz andaba, como él mismo nos dijo, «dando bote»²³. Es decir, haciendo nada; haciendo proyectos y viviendo en la casa de sus padres.

Pero la trayectoria intelectual, la formación intelectual de Ruiz, pienso que es mucho más «académica» de lo que él reconocía. Cuando él dice esa conocida frase –que también nos dijo a nosotros– «estábamos siempre en los bares», es cierto, estaban en los bares, pero como dice Waldo Rojas en su importante artículo, estaban hablando siempre de literatura, de lo último que se había publicado en el mundo²⁴. Porque tenemos que dejar de pensar en Chile como ese país lejano, dependiente, y que Ruiz si no hubiera ido a Francia no sería el cineasta que es, lo hemos oído muchas veces, está escrito, que Ruiz se beneficia como cineasta gracias a Francia. Nosotros pensamos que no es cierto. Chile era, en los años sesenta, un país al tanto de todo lo que pasaba cultural y políticamente en el mundo.

23 Cortínez y Engelbert, *La tristeza de los tigres*, capítulo 5.3.

24 Waldo Rojas, «Raúl Ruiz: Imágenes de paso». En *Raúl Ruiz*. Ed. Cine Club Nebrija (Alcalá de Henares: Filmoteca Nacional y 13 Festival de Cine, 1983), 139-146.

La noción de este país al fin del mundo, remoto, es completamente falsa. Ruiz es el ejemplo perfecto para demostrar que es falso. Entonces, en lugar de esa cultura de dependencia, tenemos lo mismo que yo decía antes respecto de los amigos de *Positif* con Ruiz: se trata de una relación dialéctica de beneficios mutuos.

Santiago, 25 de julio de 2016

Bibliografía

- BOIN ZANCHI, ÉLODIE. «Raoul Ruiz et la 'lentille coupée', ou comment créer des points de vue impossibles». *Positif* 663 (mayo 2016): 68-70.
- BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE, y D'ALLONNES, FABRICE REVAULT (eds). *Raoul Ruiz*. Paris: Dis Voir, 1987.
- Cahiers du Cinéma* 345 (marzo 1983).
- CIMENT, MICHEL; NIOGRET, HUBERT y PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO. «Entretien avec Raoul Ruiz». *Positif* 274 (diciembre 1983): 18-32.
- CORTÍNEZ, VERÓNICA, y ENGELBERT, MANFRED. *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago: Cuarto Propio, 2014.
- _____. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- DE CÁRDENAS, FEDERICO. «Trabalenguas de tragos y tigres: Entrevista con Raúl Ruiz». *Hablemos de Cine* 52 (marzo-abril 1970): 48-54. Reproducida sin nombre de autor en *Cine Cubano* 63-65 (1970): 19-25. Reproducida en francés (traducción Claude Vidal) en *Positif* 123 (enero 1971): 14-21.
- GARCÍA, RODOLFO. *Le surréalisme de Raoul Ruiz*. Mémoire de maîtrise universitaire ès lettres en Histoire et Esthétique du Cinéma. Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 2016. En línea: <<http://www.lecinemaderaoulruiz.com/images/documents/recherche/>>.
- JACOBSEN CAMUS, UDO. Reseña crítica de *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*, de Verónica Cortínez y Manfred Engelbert. *Taller de Letras* 58 (noviembre 2016): 201-204.
- LIHN, ENRIQUE, y SCHOPF, FEDERICO. «Diálogo con Raúl Ruiz». *Nueva Atenea* 423 (julio-septiembre 1970): 58-65.
- MUÑOZ ROMERO, OSVALDO. «Un gran regreso desde el silencio». *Ecran* (2 marzo 1965): 48-49.
- Positif* 274 (diciembre 1983): 17.
- ROJAS, WALDO. «Raúl Ruiz: Imágenes de paso». *Raúl Ruiz*. Ed. Cine Club Nebrija. Alcalá de Henares: Filmoteca Nacional y 13 Festival de Cine, 1983. 139-146.
- ROMÁN, JOSÉ. «Mi amigo Raúl Ruiz en los años sesenta». Ponencia presentada en el Simposio Internacional sobre Raúl Ruiz. XVI Festival de Cine Recobrado, Valparaíso, Chile, 5 noviembre 2012.
- RUY-SÁNCHEZ, ALBERTO, «Exilios y herejías». *Entre desterrados*. Ed. Philippe Ollé-Laprune. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 112-120.