

Sobre Raúl Ruiz

Jaime Córdova

Así como hay niños que nacen en familias equivocadas, ya sea por obra del azar, el destino o el determinismo inescrutable del cual todos somos presa, Raúl Ruiz nació en Chile.

Pero, si se ve desde otra perspectiva, qué bueno que un chileno logró salir de su país e instalarse en otras latitudes, pero una vez que lo hizo dejó de ser chileno, y pasó a convertirse en un cineasta francés (Raoul).

Así como le sucedió a la poetisa Mistral y al poeta Huidobro, Ruiz dejó el país, tal vez por la fuerza de las circunstancias; y también, quizá, esas circunstancias aceleraron esa marcha, secretamente e inconfesamente anhelada, porque no había nada que hacer en Chile, porque la vanguardia no llama la atención de nadie en este esmirriado país.

Ruiz, nacido en Puerto Montt en 1941, dejó la carrera de derecho y se dedicó a la dramaturgia. Sus obras de teatro fueron abundantes (Dúo, La estatua, La maleta, El niño que quiere hacer las tareas, Cambio de guardia, entre otras), y terminó trabajando en Canal 13 adaptando teleteatros por allá en 1967. En 1963 se va a Argentina a estudiar cine al Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral de Santa Fe, sólo para legitimar sus conocimientos.

Ese mismo 1963 fue testigo de la realización de su primer corto argumental, La maleta, al que le seguirían otros cortometrajes, algunos terminados, otros abandonados en fase de postproducción, por lo que se podría decir que gran parte de la prolífica obra de este cineasta está constituida por películas fantasmas, nada más propicio para la leyenda y el mito.

Hoy todos reconocen en Ruiz una cualidad admirable, esa que le permitió plasmar, en uno de los pocos ejemplos que ha dado el cine nacional, esa imagen identitaria del ciudadano chileno, tan esquiva, por la aparente invisibilidad o inexistencia de su ontología criolla, y que se conoce bajo el nombre de Tres tristes tigres.

Su paso por el gobierno de Allende y sus filmes reflexivos sobre el proceso de la UP, y la posterior crítica a los militantes de izquierda (que le granjeó el desprecio de estos) que se vieron expulsados del país tras el golpe en Diálogo de exiliados, e incluso el intervenido montaje y posterior pasteurización de su Palomita blanca no pueden ocultar la postura de Ruiz frente al cine, una postura que, más que ideológica, es estética, y que le llevó a escribir una carta abierta a la revista Ecran por allá en 1968:

“Alejo Álvarez declara que el cine es una industria, y por lo tanto, una manera de ganar plata (ganar plata significa “hacerse la torta”, en ningún caso “ganarse los porotos”). A partir de ese hecho irrefutable, deduce que hay dos tipos de películas: esas que son bastante buenas, pero no atraen al público, y las que “no son artísticas”, pero rinden, dan dividendos. El teórico Álvarez nos ofrece, pues, una disyuntiva: o hacemos un cine “para elegidos” o un cine para todo el mundo (y, por lo tanto, malo) (...) Quien rompe este cuidado esquema es Germán Becker, porque, ignorando la disyuntiva cine-arte (latoso pero instructivo) y cine comercial, se dedica a hacer un cine íntimamente ligado a nuestra manera de ser: su fin último, hacerle propaganda a Chile (y, por lo tanto, al Gobierno); su método: cultivar el chauvinismo de los chilenos hasta sus últimas consecuencias. El resultado: gran éxito de taquilla”.

Y no se equivocó, pues con 7 semanas desde su estreno, Ayúdeme usted compadre tenía recaudado 1.481.884 escudos, y Tres tristes tigres, a 3 semanas de su estreno, la risible suma de 59.729 escudos.

Tal como pasó en Francia a fines de la década del 50, cuando los jóvenes críticos de Cahiers du Cinema abogaban por un cine nuevo, rupturista con los añejos códigos narrativos del cine clásico, y fundaban, de paso, la Nouvelle Vague, en Chile, diez años más tarde (que es más o menos el tiempo de desfase que tenemos culturalmente con Europa) se daba la misma situación.

Ante los dichos de Ruiz salta Naum Kramarenko, quien provenía del viejo emporio de Chile Films y mantenía un respeto irrestricto al modelo norteamericano (cinematográfico e ideológico). Tras visitar el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, y presenciar las películas chilenas que se estaban gestando y exhibiendo, señaló a Ecran:

“La pintura, la escultura, la música, todas las artes, tienen miles de años. El cine tiene poco más de 70. Entre un pintor de hoy y el que pintó los muros de las cuevas de Altamira, hay miles de años de diferencia. Podemos hablar de pintura prehistórica, antigua, moderna, joven. Pero entre un realizador de 25 años (que era la edad de Ruiz en ese momento) y uno de 40, con relación a la edad del cine, ¿qué diferencia hay? El cine es joven. Todos los que estamos vivos somos sus iniciadores. Todos buscamos conjuntamente su camino hacia la madurez, hacia su propia verdad. Vimos recientemente en el Festival de Viña del Mar que el tan cacareado cine nuevo consiste en los mismos balbuceos de siempre, farfullados en confuso lenguaje cinematográfico por los imberbes nuevos. Mientras más maduro sea un realizador de este arte tan joven, más vivencias y más verdad pueden aportar a él. La realidad resultante certifica la única verdad: El cine es joven en sí, y lo hacen los que son capaces, punto”.

Hoy podríamos llevar esta discusión a los conceptos opuestos de educación v/s entretenimiento, como si la cultura y el arte debiesen ser entretenidos para poder ser deglutidos por las papilas postmodernas de los jóvenes chilenos, a los cuales no les interesa saber nada, o por lo menos nada que no encaje en sus modelos, contruidos sobre la base del marketing, el consumismo y la falta de templanza ante los apetitos humanos.

Ruiz, en Francia, pudo dar rienda suelta a su creatividad, que en Chile era considerada como marginal, pero en Europa, más allá de ser vista como algo exótico, vieron que había algo, un contenido iridiscente que hacía referencia a etapas pasadas de la pintura y la literatura francesa de fines del siglo XIX, precisamente al impresionismo, corriente que, perfectamente, podría ser catalogada como vanguardista, ya que apela a la interpretación que el artista hace de la realidad y no el calco detallista, y a veces burdo de esa realidad.

Siendo así, el cine de Ruiz busca esa esencia, distorsiona (de un modo que nos lleva a confundirnos con el surrealismo) la temporalidad, tratando de indagar, en ese juego de tiempos paralelos, la psicología de los personajes y el verdadero significado de sus actos.

Nada más acertada puede ser la contemplación de El tiempo recobrado, donde destila la esencia narrativa de Proust, y nos lleva lúdicamente a comprender que, cuando se recuerda, el hombre vuelve a estar vivo. Así también lo comprende Arnold Hauser al señalar que: “Nuestros sentimientos e impresiones, nuestros estados de ánimo y nuestras ideas cambian constantemente; la realidad se da a conocer en formas diversas, nunca estabilizadas y, por tanto, toda impresión que recibimos de ella es, al mismo tiempo, conocimiento e ilusión”.

En una época donde hacer cine en Chile resultaba muy costoso y arriesgado, y donde, por lo mismo, las únicas películas rentables eran las de José Bohr, Alejo Álvarez o Germán Becker, que alimentaban este escapismo, la falta de compromiso con una realidad social, la evasión ante la búsqueda de una identidad, ya no nacional, sino sudamericana y el facilismo para con un público mayoritariamente sin pretensiones intelectuales, la figura de Ruiz, totalmente diferente a la de sus colegas coetáneos (Francia, Littin, Covacevich, Soto), está fuera de foco. Mientras los problemas enumerados más arriba eran abordados de diversas maneras por los mentados cineastas, Ruiz se va quedando solo, replegado sobre sí mismo y su búsqueda experimental de la realidad.

Tenía que irse de Chile.

Una vez Kerry Oñate, desaparecido crítico de cine, al preguntarle sobre las similitudes entre el cine de Ruiz y el de Godard, dijo que no nos preocupáramos en buscar las estructuras identitarias entre estos dos cineastas: "Raúl Ruiz es Raúl Ruiz". Y así como Ortega y Gasset propuso la división del arte en "arte popular, arte no popular y arte impopular", el tiempo se encargará de sacar la obra de don Raúl hacia corrientes más plácidas para la contemplación, y seremos testigos de una trascendencia, ya que el tiempo es el único juez que otorga a las personas y las cosas su justo lugar en la historia.

El libro Fértil provincia y señalada, Raúl Ruiz y el campo del cine chileno, editado por Verónica Cortínez, docente chilena que se desempeña en la Universidad de California, recoge una variada gama de artículos sobre la obra de Ruiz y su persona. Manfred Engelbert, Roberto Castillo, Patricio González Colville, Hernán Delgado, Claudio Guerrero, Alekos Vuscovic, Eugenia y Margarita Poseck van configurando en sus ensayos, una mirada hacia el trabajo de este cineasta y sobre el campo chileno, el mundo rural tan pocas veces visitado por el cine nacional.

Como señala el documentalista Sergio Bravo, no se puede hablar de cine chileno, sino de cines chilenos. Este país, tan largo y dividido por culturas y lenguas disímiles raras veces ha sido transitado por el ojo de la cámara, el cual siempre ha impuesto la mirada oficial, es decir Santiago, y ha obviado las realidades del norte y del sur.

Ruiz, desde su perspectiva, rescata, a través de Días de campo, La recta provincia, y Ahora te vamos a llamar hermano, no solamente rituales, sino lenguas que nos son ajenas, pero que sin embargo, son rituales y lenguas originarias. ¿Problemas de la política cultural que siempre ha soslayado las bases culturales y étnicas sobre las que se construyó este país?

Ante esos errores cometidos, no se puede esperar una comprensión ni aceptación por parte del público popular. Y Ruiz, que comprendía la dinámica perversa del estamento oficialista, y que, además era poseedor de una sensibilidad no apreciada en Chile, pero sí en el extranjero, realiza su obra en base a esa sensibilidad, sin dejar de lado su origen e identidad chilena, colocando por aquí y por allá elementos que nos son cercanos como referencias literarias, culinarias, históricas, ritualísticas, legendarias provenientes del centro y del sur.

Ruiz llega a Europa antes de su exilio. Su película Tres tristes tigres es premiada en el festival de Locarno. Y a través de los textos de Verónica y Manfred, vamos viendo que las similitudes visuales, textuales y contextuales entre las películas premiadas son asombrosas. Pero ello no debería despertar sospechas si es que comprendemos que el cine de esa época, de fines de los 60 tanto en Europa como en Sudamérica, se encuentra en sintonía, una sintonía anímica, estética y política frente a la división del mundo entre capitalismo y comunismo y cómo los cineastas del momento vivían esa división.

Por otro lado, lo que permite la llegada de Ruiz a Europa y su posterior inserción dentro de la industria francesa, es la afinidad con las vanguardias europeas de los años 20 lo cual, culturalmente, debió haber extrañado a los organizadores de los principales festivales de cine y a los productores franceses. Cómo un chileno manejaba tan bien los postulados filosóficos ocultos tras las manifestaciones artísticas clásicas que van a derivar posteriormente en sus teorías sobre las funciones del plano cinematográfico, convirtiendo a don Raúl en un teórico y filósofo del cine.

En sus películas son frecuentes las informaciones visuales y sonoras en segundos planos o fuera de campo, y el tratamiento que da a sus personajes ciudadanos, en las películas que transcurren en la ciudad, llámese Santiago, es la del provinciano que se obnubila por las maravillas que encuentra a cada paso, y los personajes que habitan esa selva, quienes terminan comportándose tan ruicidamente, es decir, entre el chascarro, la mediocridad, la capacidad para el embuste y la violencia que caracterizan al chileno medio.

Citando el texto de Castillo: “ciertos materiales esenciales en la obra de Ruiz provienen de una cantera cultural muy variada, pero claramente identificable: los cuentos de marineros, las leyendas campesinas del centro y sur de Chile, las rimas infantiles, la cultura urbana del chiste, la literatura de folletín, la música popular, aquello que habita en los márgenes y que gracias a eso pervive”.

Ser un cineasta como Ruiz es un desafío. La polisemia de sus películas se basa en esa riqueza cultural aludida por Castillo. Ruiz no parte creando del ombligo, ya que su manejo de la semiología y la lingüística lo conmina a mezclar ingredientes que dan como resultado experimentos sorprendentes que rizan el rizo de Ruiz, si se nos permite el juego de palabras, y que dan una nueva dimensión al tratamiento formal del lenguaje cinematográfico.

Y aquí damos un salto al vacío de la generalización al señalar que la presencia de un cineasta (cualquiera que este sea) en festivales nacionales o internacionales, depende en gran medida de la sensibilidad política, estética e ideológica que conformen la realidad de una época y las directrices de esos festivales. Se trata de que calcen o coincidan los contenidos de una obra con lo que el festival, a nivel institucional y su jurado anden buscando.

El contexto de una época define la personalidad de un cineasta, consciente y crítico de su entorno. El festival, lo que hace, es catapultarlo, colocarlo en el ojo del huracán mediático y fílmico. De ahí la suerte de Ruiz, la de estar ahí en el momento preciso y de haber sido estéticamente sensible con su época.

Podemos así concluir que el tipo de películas seleccionadas o premiadas en los festivales, también dependen de los imperativos sociales, políticos y culturales que se manejan en ese momento. Por eso hoy podemos hablar de una decadencia de los principales festivales de cine del mundo, ya que la época actual es en sí, decadente, sin nuevas propuestas; cómoda y autocomplaciente.

¿Qué hacer para romper este círculo vicioso que lleva a la realización de un cine intrascendente? Hernán Delgado, citando a López y Rodríguez nos dice lo siguiente: “poner en cuadro a los actores sociales sin pantalla, para sembrar nuevas preguntas y estimular discusiones, para representar en su complejidad los procesos sociales, evitando las simplificaciones que construyeron una historia de buenos y malos. Confiamos en un cine que represente la materialidad, los intereses, que entienda lo histórico más allá de lo político”. En definitiva, no contar la historia oficial, tal como lo hizo Ruiz.