

## ALGUNOS ENCUENTROS CON RAÚL RUIZ, LOS ÚLTIMOS

BRUNO CUNEO

Mis primeros encuentros con Raúl Ruiz fueron episódicos, sociales, académicos; los últimos fueron concertados, personales, creativos. A mediados de febrero de 2011, por ejemplo, me reuní por primera vez con él en solitario, aunque no hubiese sido planeado así desde un comienzo. Volvíamos de un restorán a su departamento de Santiago, cuando Ruiz le dio al taxista una instrucción un poco extraña: “Antes de ir hacia la calle Huelén” –le dijo–, “siga al caballero que acaba de bajar (Virgilio Rodríguez, nuestro amigo en común) y dé vueltas por Providencia”, que es lo que siempre hace un taxista santiaguino, incluso si no se lo piden o no se lo descubre en el acto.

Se produjo un largo silencio, de diez minutos al menos, casi un tercio del tiempo que duró la carrera. Ruiz, recuerdo muy nítidamente, miraba la ciudad con una mezcla de fascinación, nostalgia y extrañeza, mientras que a mí me cruzaba el pensamiento de que vagar o derivar sin rumbo fijo había sido una cuestión importante en sus primeras películas, como la melancólica *Tres tristes tigres* (1968) o la hilarante *Nadie dijo nada* (1971), dos auténticas joyas de la digresión, la perífrasis y el circunloquio. Pensaba que era muy probable incluso que su sostenida crítica al esquema narrativo basado en el “conflicto central” y la organización en tres actos, cuya dictadura atribuía al cine hollywoodense y al drama burgués moderno (Ibsen, Shaw), pudiese provenir de una experiencia como ésta, tan típica por lo demás de la bohemia chilena de los años sesenta (de ella ha hablado el poeta Waldo Rojas<sup>1</sup>), de la que Ruiz había sido además un animador inigualable: vagar en grupo de bar en bar, no hablar de nada demasiado rato, cambiar abruptamente de tema, tono y ánimo, y sin demasiada lógica

---

1 Véase Waldo Rojas, “Raúl Ruiz: Imágenes de paso”, en José García Vásquez y Fernando Calvo (eds.), *Raúl Ruiz*, Madrid, Festival de Cine Alcalá de Henares / Cine Club Nebrija / Filmoteca Nacional, 1983, pp. 139-146.

discutir acaloradamente sobre auténticas nimiedades. Una noche larga, una deriva alcohólica, como la de John Cassavetes en *Shadows* o la que Guy Debord reclamaba para los situacionistas en su *Crítica de la separación*, un verdadero manifiesto del arte del complot y de la errancia.

Pero los situacionistas, a diferencia de Ruiz, carecían de humor, y el amor era lo único que al parecer habían retenido de sus ancestros surrealistas, maestros de la percepción embriagada o alucinada, desde que Apollinaire escribiera sus *Alcoholes* y Aragon *Una ola de sueños*. Hay algo “alcohólico”, en verdad, en el primer cine de Ruiz, un surrealismo nacido de los bares e interpretado según las pautas criollas –“surreachilismo” lo ha llamado Rojas– muy distinto por lo mismo al practicado por los miembros del grupo La Mandrágora, que tan a menudo confundían el Passage de L’Opéra con el Pasaje Matte y a Nadja con una fenicia buena para la cama. Una mala lectura, sin duda, afrancesada, y de magros resultados. El surrealismo de Ruiz, por el contrario, provenía de una observación profunda del comportamiento y el habla de los chilenos, a los que no cesaba de atribuir una cierta indiferencia por la lógica de los efectos y las causas, un gusto muy marcado por lo ambiguo o por lo extraño, así como una ostensible incapacidad para respetar los protocolos más civilizados del diálogo.

Nunca se lo dije abiertamente, pero lo que siempre había admirado de su inmensa producción cinematográfica eran sobre todo sus películas “chilenas”, ya sea por haber sido hechas en Chile o por tener como tema la chilenidad o los chilenos, que era efectivamente uno de los principales intereses de su propuesta fílmica antes de que partiera al exilio: “Creo que es fundamental –decía en 1972– realizar un cine que provoque una identificación, o mejor dicho, una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso los más negativos. La función de reconocimiento me parecía –y me parece– la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional”.<sup>2</sup> La intención de Ruiz, para decirlo brevemente, era realizar un tipo de cine que sin ser exclusivamente documental, esto es, sin excluir la ficción o los aspectos imaginativos –su cine inicial, decía él mismo, era de ficción con tratamiento documental–, fuera capaz de formalizar los mecanismos secretos del comportamiento

---

2 S. Salinas, R. Acuña, F. Martínez, J. A. Said y H. Soto, «Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno», *Primer Plano. Revista de Cine*, n° 4, primavera de 1972, pp. 3-21. (Entrevista incluida en este libro).

de los chilenos –sus formas de pensar, actuar y hablar más inconscientes o inadvertidas–, en el entendido de que esos gestos o “estilemas”, por su carácter quebrado y desmañado, a menudo absurdos o paralógicos, revelaban el aspecto esencialmente incoherente de la vida cotidiana (una de las tesis filosóficas más duraderas de Ruiz) y configuraban además una personalidad social para la que los modelos de racionalidad y cultura traídos desde fuera –la llamada “penetración cultural”– eran motivo de irrisión antes que de recepción pasiva o complaciente (su tesis política, también muy duradera). Los chilenos, decía y mostraba Ruiz en sus películas, son escépticos, aman el sinsentido, los cambios bruscos de niveles del lenguaje y son capaces además de hazañas lógicas admirables, como ser tautológicos y contradictorios al mismo tiempo o hablar todos a la vez en una mesa y asegurar de todas formas la existencia de un diálogo. En un libro reciente, el cineasta Cristián Sánchez ha precisado muy justamente que lo que Ruiz buscaba de este modo no era, por supuesto, estimular el chovinismo (de eso se encargaba el cine de Germán Becker), sino introducir más bien una duda sobre el carácter supuestamente inconcuso y transparente del alma nacional, mostrando que en verdad era puro laberinto –“el laberinto chileno”–, un cuerpo desmembrado, disjunto, equívoco, “construido sobre una falla mítica”, a la que el propio Ruiz llamó alguna vez la “Nada chilena”<sup>3</sup>. Contradictorio como todo chileno, Ruiz era surrealista y existencialista al mismo tiempo.

El exilio, la obligación de expresarse en otra lengua y aprender otros modales, de complacer o provocar a otros públicos, pero también el escándalo político provocado por su película *Diálogos de exiliados* (1974), impidió que Ruiz siguiera realizando este tipo de propuesta cinematográfica, y por la década del 80, según confesó él mismo en una entrevista, habría intentado incluso cortar definitivamente con todas las referencias chilenas en sus películas francesas. Sin embargo, nunca lo logró del todo, y el año 1986 el poeta Enrique Lihn todavía podía llamarlo “el chileno de Francia”<sup>4</sup>, aunque su nombre ya hubiese cambiado de Raúl a “Raoul”, doblete que aceptaba sin complejos y con algo de ironía.

---

3 Cristián Sánchez, *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*, Santiago de Chile, Ocholibros, 2011.

4 Véase Enrique Lihn, “Raúl Ruiz, cine y poesía”, *Cauce*, n° 77, 1986 (recogido en *Textos sobre arte*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2008, pp 479-482).

En verdad, nunca dejó completamente de lado sus preocupaciones iniciales y abrigó siempre el deseo de volver a trabajar algún día en un cine que activara la *función de reconocimiento*. Ese deseo se volvía a veces compulsivo –como esos “arrebatos verbales” que experimentaba Elias Canetti durante su exilio en Inglaterra– e introducía en sus películas alusiones, guiños totalmente gratuitos a Chile, como sucede, por ejemplo, en *La ciudad de los piratas* (1983), que rodó inmediatamente después del trauma que le provocó volver por primera vez al país el año 1982. Es una película muy truculenta, y si es surrealista, no lo es por cierto al estilo “ascendente” o “maravilloso”, como el que practicaba André Breton, sino más bien al estilo “descendente” o “abyecto”, como el que practicaba George Bataille, aunque el tema del niño asesino, parricida, es un tema transversal a todas las variantes de esta corriente del gusto. La película, en efecto, trata de un niño que luego de asesinar a toda su familia se inventa una familia imaginaria que resulta ser más tiránica todavía. Aparte de esta referencia temática un poco obvia a la trágica situación chilena de entonces, la película está llena de otros guiños a los chilenos: se oye, por ejemplo, la frase “¿dónde están?”, un verdadero mantra de los años de dictadura, y algunos sones del himno nacional, sin contar que Ruiz pensó llamarla *Impresiones de Chile*, como las *Impresiones de África* de Raymond Roussel.

En general, estas visiones desplazadas representaban para él una manera, no de escamotear o hacerle el quite a los hechos, sino más bien de abordarlos y procesarlos sin incurrir en la lección política, preservando una autonomía y una eficacia poética, que creía inexistente en el cine latinoamericano del exilio. Trabajar en Holanda, locación de *El techo de la ballena* (1982), y Portugal, locación de *Las Aventuras de Manuel* (1985), entre varias películas más, fue otra manera de referirse a la situación chilena de una manera oblicua y en un momento en el que su cine ya se había aclimatado al sistema de producción europeo y además se había desplazado significativamente de la observación de los comportamientos cotidianos o políticos de sus connacionales a la parodia de los estereotipos cinematográficos y los sistemas de representación en su conjunto.

Cuando, después de la caída del régimen de Pinochet, Ruiz pudo volver más regularmente a Chile, e incluso producir nuevas películas chilenas, intentó trabajar una vez más con la *función de reconocimiento*, pero se

empezó a dar cuenta de que ya le costaba un mundo identificar al país, que parecía haber sufrido una reinención y que incluso lo detestaba: *El odio al país natal*, de hecho, es el título de una película suya que no mostró nunca y que al parecer hablaba tan mal de Chile como Leopardi de Recanati, la ciudad natal del poeta italiano del que extrajo el título de este filme secreto. El año 1990, por ejemplo, rodó *La telenovela errante* con el sólo propósito, según dijo, de probar que Chile “ya no era un país sino un conjunto de teleseries”, y en una entrevista concedida ocho años más tarde a la revista *Paula* era aún más elocuente a este respecto: “Es más importante –decía– producir signos con los cuales toda una tribu se identifique. No me refiero a signos de identidad exteriores, como la bandera, el himno nacional o el Chino Ríos, sino a otros más profundos, que le dan a la gente la convicción de que está viviendo en un lugar del mundo y no en otro. Pero eso se murió hace mucho tiempo en Chile y no creo que vaya a existir nunca más”<sup>5</sup>.

Este extrañamiento y esta melancolía constituyen, según creo, el *leitmotiv* de la serie *A TVDante: Cantos IX-XIV* (1992), en la que un conde-nado advierte desde una tinaja que “esto no es Chile”, que “este país está irreconocible”, pero sobre todo de esa serie extraordinaria de películas documentales que Ruiz comenzaría a realizar el año 2001 y que agrupó bajo el título genérico de *Cofralandes*, extraído de una tonada campesina rescatada por Violeta Parra. La serie, en efecto, constituye un gigantesco esfuerzo por retratar, desde una perspectiva eminentemente personal, pero también desplazada (tres viajeros europeos y un narrador chileno anónimo), la extrañeza de Ruiz frente a los profundos cambios experimentados por el Chile de la post-dictadura y la aceleración capitalista, pero también por recuperar ciertos signos identitarios inalienables, o al menos nostálgicamente más deseables que la visión de los negros signos del presente. *Cofralandes*, como le confesara a Ascanio Cavallo, era una película sobre “lo indiscernible de Chile”, pero también un “Canto General en digital” sobre las viejas y las nuevas maneras de ser de los chilenos. Esa extrañeza y esa nostalgia, valga decir, uno la siente desde el primer momento, y su efigie podría ser ese temblor con el que se abre *Hoy en día*

---

5 René Naranjo, “Una taberna llamada Chile”, en revista *Paula*, n° 779, 1998. (Entrevista incluida en este libro.)

(*Rapsodia chilena*), la primera película de la serie, que es un émulo y una parodia a la vez de la magdalena que activa la deriva del recuerdo en la gran novela de Proust, *En busca del tiempo perdido*, cuyo último tomo, *El tiempo recobrado*, había llevado Ruiz en 1999 a la pantalla.

Sobre todas las películas “chilenas” que hizo más tarde tengo una hipótesis, una intuición que con el tiempo se me ha ido volviendo más o menos impaciente: ante la imposibilidad de reconocer a Chile por sus signos presentes, Ruiz, según creo, habría ido a buscar esos “signos perdidos” en la literatura y el folclor nacional que había conocido durante su infancia, como se colige de su adaptación de los cuentos de Federico Gana en *Días de campo* (2004), de su serie televisiva sobre los cuentos campesinos titulada *La recta provincia* (2007), de su serie, también televisiva, sobre los cuentos marítimos titulada *Litoral* (2008), de su adaptación de los cuentos de Hernán del Solar en *La noche de enfrente*, o de su frustrada tentativa de llevar a la pantalla grande la novela *Umbral* de Juan Emar, *El niño que enloqueció de amor* de Eduardo Barrios y las novelas más importantes de Alberto Blest Gana. Desde *Cofralandes*, para decirlo todavía de otro modo, Ruiz trataba por todos los medios de acordarse, de volver a ver al país que había abandonado, y como no podía reconocerlo en el presente, recurría a la literatura que habíamos leído todos en el colegio, sin releerla y dejando que fuese la memoria, voluntaria e involuntaria, la que hiciera su trabajo y dictara las pautas narrativas, que en este período de su producción, valga decir, eran bastante libres o aleatorias en términos de lógica y coherencia. Por eso hay tanta melancolía en estas obras. Por eso parecía triste también durante nuestro viaje en taxi. Se había transformado en un *exote*, en un hombre para el cual su propio país era el más exótico e irreconocible de todos, como solía decir él mismo, citando a Victor Segalen.

\*\*\*

Me animé a romper el silencio, inusual para sus estándares, pero también para los míos, con una cita que sabía que le gustaría y que significaba bien lo que yo estaba pensando, pero también otra cosa. “Esta escena –le dije– me recuerda un cuento de Poe, pero no te asustes, no es un cuento de miedo. Se llama *The man in the crowd* y trata de un convale-

ciente que luego de pasar varias horas en un café mirando la agitación de la urbe londinense, decide internarse en la multitud siguiendo a un desconocido hasta perderlo de vista, ya bien entrada la noche”. Se mostró asombrado, casi molesto consigo mismo, por no recordar ese cuento –su memoria, como se sabe, era prodigiosa; Poe, además, era uno de sus escritores favoritos– y por un momento pensé que al llegar a casa iría a buscarlo. La razón era un tanto obvia: algunos meses atrás había estado a punto de morir en Lisboa de un cáncer al hígado y habían tenido que trasplantarlo. Había perdido mucho peso, estaba un poco demacrado y los remedios, según me confesó, lo tenían un poco grogui, como a un boxeador en el décimo segundo asalto, a punto de recibir la toalla. “¿Cómo está la salud?” –le pregunté durante el tercero de nuestros últimos encuentros–, “la salud está bien” –me respondió–, “soy yo el que está un poco jodido”. No dejaba de bromear, leer y trabajar como ninguno podría hacerlo, en esas circunstancias o en otras más normales, pero se le notaba preocupado. Recuerdo que por descuido yo había dejado sobre la mesa un libro que acababa de comprar, *La soledad de los moribundos*, de Norbert Elias, y al verlo me pidió que no se lo reseñara, que ese tipo de literatura no era muy recomendable para su estado.

Fue la única vez en que observé que no se interesara por un libro. Estábamos en un restorán del barrio Brasil llamado La Peluquería Francesa, que yo desconocía y al que me había invitado por la mañana con una broma: “Te invito a almorzar a una peluquería”, me dijo por teléfono. Un chiste surrealista o patafísico, pensé, y de hecho el libro que cargaba consigo ese día era una edición francesa de *Locus Solus* de Raymond Roussel, uno de los santos más venerados del calendario surrealista. Me confesó que siempre había querido hacer una película con ese libro y es probable que fuera su próxima película francesa. Su próxima película portuguesa, en tanto, sería *Las líneas de Wellington*, que no alcanzó a filmar, pero que más tarde rodó su esposa, la cineasta Valeria Sarmiento, y que está protagonizada por John Malkovich. Ruiz, sin embargo, jugaba siempre a varias bandas y su próxima “película chilena” sería una adaptación de tres novelas de Blest Gana (*Martín Rivas*, *El Loco Estero*, *Los trasplantados*). Mientras tanto rodaba en los alrededores del restorán en que nos hallábamos *La noche de enfrente*, la última película que filmó en Chile y que se estrenó *post mortem* el año 2012. Días más tarde me mostró el primer

corte. “Me quedó un poco melancólica”, me dijo, aunque con Cristián Aspee, su productor local, no habíamos parado de reírnos en silencio mientras la mirábamos. ¿Demócrito o Heráclito? –personajes de *La recta provincia*–, ¿es mejor reír o llorar ante los dolores de la vida? Ruiz, según creo, era partidario del primero, como Montaigne, Robert Burton o el primer Beckett, aunque no sé en verdad si ese temple estaría presente en la película basada en las novelas de Blest Gana.

No lo creo. Durante el último tiempo, como dije, parecía cada vez más melancólico y volvía una y otra vez en nuestras conversaciones al tema de la tristeza, sobre el que yo acababa de terminar una tesis doctoral, a sabiendas de lo cual me regaló un ejemplar de *La tristeza del chileno*, de Franklin Quevedo, porque sabía de mis intereses y porque sabía que lo apreciaría. También él lo apreciaba. Su primera película de renombre se había titulado *Tres tristes tigres* y desde entonces no había parado de hablar del exilio, de todas las formas de exilio, interior o exterior, el principal connotador de su filmografía, según confesara él mismo en una entrevista filmada. (El exilio, valga decir, es indisociable de la nostalgia y la nostalgia es una de las formas más intensas del afecto melancólico.) Días después le ofrecí a cambio la antología del soneto chileno preparada por Juan Cristóbal Romero y le leí un par que a mi parecer estaban entre los mejores: “Doy por ganado todo lo perdido” de Juan Guzmán Cruchaga y “Sé que me voy”, de Rosa Cruchaga de Walker (“Sé que me voy. Me voy retrocediendo / como el salmón que vuelve cuna arriba. / No alcancé nunca al mar, estando viva. / No llegaré a las cumbres falleciendo...”). Al ver su rostro un poco compungido, serio, cuando terminé de leer este poema, me arrepentí en silencio de haberlo hecho. “Cuando murió mi padre –me dijo después de una pausa– “escribí de un tirón como 250 sonetos... parece que estaba un poco triste”. Todavía lo estaba.

La película sobre las novelas de Blest Gana fue imaginada íntegramente por Ruiz y alcanzó incluso a quedar formulada en un proyecto que Christian Aspee presentó al Fondo de Fomento Audiovisual de CORFO. Me tocó ayudarlo en eso y después a defender el proyecto, anónimo, ante una comisión un poco desconcertada, porque resultó elegible poco tiempo después de que Ruiz hubiese fallecido (“Prefiero los trayectos a los proyectos”, suele repetir un amigo, “porque estoy abierto a los desvíos”). Mi trabajo, debo aclarar, era bastante modesto. Nos reuníamos

en su departamento de la calle Huelén y yo tomaba notas de lo que se le ocurría, porque él mismo se sentía muy débil para llenar un formulario, aunque en verdad le daba un poco de lata y quería guardar todas sus energías para terminar el rodaje de *La noche de enfrente*. Su imaginación era profusa, desbordante, ideaba las líneas argumentales y las escenas con una velocidad muy superior a la del pensamiento y, sobre todo, muy superior al mío. En un momento pensé que no podría seguirlo y se lo dije un poco derrotado. “No te preocupes –me respondió– siempre trabajo así; después tú le das forma como quieras y retomamos la cosa desde ese punto”. Tomé sus palabras como un designio de alta responsabilidad y como un cumplido innecesario. Sabía que Ruiz solía pagarles a sus colaboradores, no tanto con dinero, como con desafíos estéticos y cenas abundantes. Al final todo salió muy bien y me alegró saber que me había incluido en el equipo que trabajaría en la preproducción de la película, que finalmente no llegó a realizarse y cuyo tema de fondo, valga decir, era el proceso de estratificación de la sociedad chilena, el ominoso nacimiento del “Bezanilla para arriba y el Bezanilla para abajo”. Yo ya estaba feliz con el sólo hecho de haber trabajado de amanuense con derecho a voz y de haber presenciado un catecismo de alta estética, oficiado por un genio que no hacía alarde de sus dotes ni hacía distingo de edades al momento de transmitir lo que estaba pensando: “Estoy en contra –me dijo en una oportunidad– de la presunción de abyección que inunda al actual cine francés”. Le molestaba la visión demasiado maniquea de las cosas.

\*\*\*

Viajar en taxi es como filmar al paso, hacer un *travelling*; las imágenes se suceden rápidamente y el ojo, desesperado, intenta captarlo todo; en cada plano reverbera el anterior, que hubiésemos querido que persistiera con la misma intensidad del que ahora nos distrae. Desespera no poder quedarse, demorarse, en aquello que nos ha llamado la atención y que probablemente nos ha sobrecogido. “Uno ignora hacia dónde eso huye y eso ignora hacia dónde uno va”, decía Baudelaire en *À une passante*, aunque nunca vamos en verdad demasiado lejos. Ruiz, de hecho, murió cinco meses después de nuestro último encuentro. Para mí era el final de un largo *travelling*, del que quisiera quedarme con esta imagen: la

de su risa sin maldad, casi infantil, que interrumpía de un momento a otro su rostro serio, concentrado, pero rebosante de todos modos de ese otro tipo de risa, interior, que alguna vez llamó el *regocijo*: la talla o la risa explícita representaba para él un corte. La muerte, en este sentido, sería la talla más pesada, la risa más estridente. Dejémoslo así, restémosle dramatismo al asunto. Ruiz, como dije antes, era partidario de Demócrito, no de Heráclito.