

**NOTA SOBRE *LA TRISTEZA DE LOS TIGRES*
Y *LOS MISTERIOS DE RAÚL RUIZ****

Raúl Zurita

Universidad Diego Portales

Al igual que en los grandes finales literarios, de *Cien años de soledad*, “Las ruinas circulares”, o el *Finnegan’s Wake* de Joyce, el de *Tres tristes tigres*, el primer largometraje de Raúl Ruiz, es uno de los finales más memorables de la historia del cine, pero también, como en la literatura, en él no aparecerá la palabra fin. En la pantalla un hombre, alguien devastado por la vida, Tito, desayuna sentado en una mesa de un bar de la calle Bandera de Santiago junto con el taxista que momentos antes lo ha ayudado a botar frente al nuevo hospital de la Asistencia Pública el cuerpo de otro hombre, Rudi, a quien había golpeado hasta la extenuación. No se miran ni delatan emoción alguna. Es la mañana del 5 de marzo de un año que no se precisa (pero en rigor no puede sino ser el año 1968) y después de escuchar en tiempo real un bolero que el taxista ha puesto en el Wurlitzer, el hombre se levanta y sale a la calle. Mientras camina alejándose del bar la película termina abruptamente. Unas cuerdas más allá, los espectadores salen del cine Bandera a la misma calle en que caminaba el hombre de la película que acaban de ver y ambas escenas se funden en una continuidad que suspende las barreras entre el arte y la vida.

Estrenada efectivamente en el cine Bandera el 19 de noviembre de 1968, ocho meses y medio después de los cuatro días en que se extiende su trama, la cinta se basa en la obra teatral del mismo

* Así se titula el reciente libro de Verónica Cortínez y Manfred Engelbert (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011).

nombre del dramaturgo chileno Alejandro Sieveking, que había debutado con mucho éxito en junio de 1967. El rodaje comenzó el 22 de diciembre de ese mismo año, una semana después de que el flamante hospital de la Asistencia Pública que aparece en el film fuese inaugurado por el presidente Eduardo Frei Montalva, demarcando un contrapunto de temporalidades y secuencias donde el tiempo real: Chile, finales de los años 60, la crisis del modelo reformista de la “Revolución en libertad” de la Democracia Cristiana frente a las expectativas de un triunfo socialista por la vía democrática; y la porosa maleabilidad del tiempo filmico, su plasticismo, sus fugas, sus regresos, se entrecruzan y desbordan mutuamente. Obra crucial, en la que están ya presentes las concepciones estéticas que cruzarán la amplísima filmografía que Ruiz desarrollará posteriormente en el exilio (entre todos los grandes cineastas, Raúl Ruiz es el más prolífico), carecía sin embargo de un estudio que junto con despejar la suma de imprecisiones, datos equivocados y errores simplemente crasos que con pocas excepciones abundan en torno a ella, pudiese dar cuenta de la magnitud artística de Raúl Ruiz y de las implicancias estéticas, sociales, históricas, políticas, psicológicas que su film inicial pone en juego. Ese vacío es el que ha venido a llenar el libro *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* de Verónica Cortínez y Manfred Engelbert.

Estructurado en base a siete capítulos en los que la exhaustiva investigación histórica, la amplitud de las diversas fuentes disciplinaarias y el absoluto rigor analítico e interpretativo armonizan a la perfección con la fluidez de un relato extraordinariamente expuesto, el libro constituye una monumental indagación en las imágenes que atraviesan el consciente e inconsciente de la totalidad de la producción de Raúl Ruiz (1941-2011) y del tiempo que esas imágenes informan. Tomando como ejes su primero y su último largometraje estrenado en vida, sus autores van recorriendo las huellas de un trayecto en el cual la tristeza del comienzo del título: la tristeza de los tigres, se va poco a poco fundiendo con los misterios de su final, los misterios de Raúl Ruiz que son también los misterios de la pantalla en blanco con que termina *Mistérios de Lisboa*, levantando en ese trayecto el retrato tanto de una época como de las formas con que esa época expuso, a través de la mirada de un cineasta genial, los con-

textos de su propio misterio y de una tristeza que posiblemente persiste.

Centrado entonces sobre la tristeza y los misterios de un film que no tiene fin, el libro comienza con la descripción de los cambios experimentados por el cine mundial en el trasfondo de las expectativas, sueños y crisis que enmarcaron los años 60, la situación latinoamericana y el momento político en el que surgen los jóvenes cineastas chilenos, para en seguida mostrar las concepciones estéticas de Ruiz ya presentes en *Tres tristes tigres*; su idea de lo que él llama “cine indagatorio” como una totalización de lo real: “al filmar algo, tú lo completas, lo resuelves” (79), el montaje discontinuo como consecuencia de la negación del conflicto central y la autonomía del plano cinematográfico, la información diferida; ideas que formulará posteriormente en su *Poética del cine* de 1995, donde, en una impresionante reiteración y reafirmación de *Tres tristes tigres* y su segundo largometraje, *Nadie dijo nada* (1971), la última película que alcanza a estrenar en Chile, escribe que “el acceso a la verdad mítica que se esconde tras lo cotidiano reside en las imágenes mismas bajo la forma de inconsciente fotográfico” (79). Luego, en un capítulo medular: “Existencia y estética”, se describe la cercanía y fascinación de Ruiz con los autos sacramentales y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y su afirmación y búsqueda de una identidad en el arte, frente al relato biográfico y los recuerdos: su temor a la muerte e inseguridad existencial originadas en una infancia enfermiza y en el autoritarismo caótico de su padre, capitán de la marina mercante, que le enseña a su hijo a “distinguir entre la ficción y la realidad del mar a partir de los errores de Melville en *Moby Dick*” (85). A continuación, se muestran las relaciones de Ruiz con la cultura contemporánea y en particular su oceánica intimidad con la literatura; su socarrona afinidad y distancia con Borges, sus ideas del lenguaje chileno y de lo popular, su admiración por la antipoesía de Nicanor Parra y el criollismo de Joaquín Edwards Bello, a quienes, junto a Colo Colo, el equipo de fútbol más popular de Chile, dedica *Tres tristes tigres*: “Esta modesta película está dedicada con todo respeto a don Joaquín Edwards Bello, don Nicanor Parra y al glorioso club deportivo Colo Colo”.

El libro va exponiendo así las múltiples tramas psicológicas, biográficas, históricas que enmarcan a una película que, según lo con-

signan los autores, varios críticos de la época coincidieron en calificar de despiadada (y lo sería si despiadada fuese el sinónimo de devastadora), hasta cercar sus zonas más íntimas, dolorosas e innombradas. Es en el Capítulo 6 donde se analizan, secuencia por secuencia, cada uno de los 48 segmentos que componen *Tres tristes tigres*. La lectura, al igual que el film, es magistral, imponente, demoleadora; los segmentos amplificadas hasta casi el estallido por la mirada del libro emergen en su devastadora plenitud y, más allá aún, en su radical autonomía, como si la lectura, no el film, quisiera recordarnos que toda secuencia no es sino la sumatoria de instantes detenidos para siempre y que en esa fijeza está grabada la muerte. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* es un gran fresco en el cual se exponen todos los ángulos de una obra que la escritura puede describir, pero al mismo tiempo es una gran elegía. Fija la muerte de infinitas muertes.

Lo que Cortínez y Engelbert muestran son entonces los espacios de una realización en la que la idea casi privada, íntima, de un encuadre o de una secuencia (la citada secuencia donde Tito, por ejemplo, sale del bar a la calle) ilumina las fracturas de una sociedad, de una época, de un momento histórico, a la vez que es iluminada por ellas, y el reverso de la toma: un ser concreto, nacido en Puerto Montt, hijo de ese padre autoritario y de una madre protectora, que al decidir una secuencia, un plano, y luego millones de secuencias, millones de planos, ha emprendido a través de ellos el regreso hacia su infancia y simultáneamente el derrotero hacia su muerte. Esa condición doble es uno de los temas centrales que se desprende del libro, el cual abre la posibilidad de ser leído bajo un doble prisma: no el de la búsqueda o la afirmación de una identidad a través del arte, sino al contrario, el profundo deseo de perderla. La imagen final de los *Misterios de Lisboa*, analizada en el último capítulo, “Un ensayo psicosociológico: el habitus de Ruiz”, también puede ser vista como la consumación extrema de ese deseo: no hay padres, no hay un comienzo, pero por lo mismo tampoco hay un fin.

Es una interpretación posible que el libro también permite. *Tres tristes tigres* fue estrenada en medio de la turbación que, incluso entre aquellos que no vacilaron en calificarla de obra maestra, provoca su abrupto final. En una entrevista con los autores, Ruiz recuerda que la gente se quedaba sentada en la sala pensando que había un des-

perfecto técnico. Al término del penúltimo capítulo, Cortínez y Engelbert responden por esa turbación que, como denuncian los autores, alcanza hasta al Ministerio de Educación de Chile, que distribuye una copia adulterada en la que la última imagen se diluye en un tradicional cierre al iris (190). Por consiguiente, se arruina ese “final sin fin de *Tres tristes tigres*” que “es la suma perfecta tanto de los significados sociales, filosóficos y psicoanalíticos como de sus equivalentes estéticos” (277). Es así, y las infinidades de bifurcaciones en las que se desdobra la alucinante producción posterior de Ruiz, sus alusiones y recurrencias, sus metáforas, corroboran la radicalidad de esa afirmación al mismo tiempo que dan la posibilidad de una lectura psicoanalítica como la que realizan Cortínez y Engelbert. Si se puede hablar entonces del “chilenísimo Raúl” (61), es porque ese cúmulo de hechos particulares, tartamudeos, tics, esperanzas, resquemores y pasiones inmediatamente sofocadas que persistimos en llamar lo chileno, no es sino la muestra de una escena que quedó irremediabilmente fracturada y a la que por lo mismo se vuelve permanentemente. *Tres tristes tigres* es así el lugar de un regreso a la vez que otorga una imagen de la totalidad. Es un film, un hecho lumínico, una singular graduación del blanco y negro; pero es también la teatralización de una mente (Ruiz postula que el cine es lo más cercano al pensamiento); es una sucesión casi infinita de secuencias anudadas en otras secuencias: *Tres tristes Tigres*, *Nadie dijo nada*, *Palomita blanca*, *Diálogos de exiliados...* y abruptamente es la imagen de un niño que muere, João, de una pantalla que queda en blanco, del último final estrenado antes del final: *Mistérios de Lisboa* y paralelamente es el lapso de una vida; es una concepción artística, incluso una moral artística, y simultáneamente es la ineludible concretud de la historia de un tiempo.

Hacia el final, en una sentencia en la que la segunda parte del título termina de develarse: “Sin los misterios de Ruiz no hay *Mistérios de Lisboa*” (305), los autores sintetizan el porqué inaprehensible de todo arte y a la vez, sin proponérselo, el porqué también se debía escribir este libro y con ello hacer algo que ni la novela ni la poesía ni el teatro ni el cine chileno han tenido la capacidad de hacer: retratar un tiempo, aquél que se inicia con el triunfo de la “Revolución en Libertad” en las elecciones presidenciales de Chile en 1964 y que se cierra con el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, y el

modo como ese tiempo y quienes lo habitaron entendieron los fantasmas de su libertad, sus ansias de futuro y finalmente el presentimiento de su tragedia. Al hacerle justicia a un genio como Raúl Ruiz, Verónica Cortínez y Manfred Engelbert le han hecho justicia a una época que tuvo la grandeza de soñarlo todo y que tal vez por eso mismo tuvo que pagar el precio de perderlo todo.

Una página después, *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* se cierra afirmando que “el cine de Ruiz es un cine contra la muerte, y solo ella le pudo poner la palabra ‘Fin’” (306).