

VERÓNICA CORTÍNEZ Y MANFRED ENGELBERT  
*La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*  
Editorial Cuarto Propio, 2011, pp. 357

Ya desde el título se desprenden las dos facetas más cruciales del libro que firman los profesores Cortínez y Engelbert: el énfasis que hacen en el primer largometraje de Raúl Ruiz, *Tres tristes tigres*, y el contexto junto a los misterios en torno a su obra, pues, como los autores declaran, el director es “el más famoso de los cineastas chilenos, pero al mismo tiempo el menos conocido” (p. 11). Un recorrido por el contexto histórico, anclado en el año de cambio por antonomasia, 1968, demuestra al lector cómo surge el nuevo cine, la rebelión y politización de los cines, y cómo en Europa y Estados Unidos nace la tendencia a introducir violencia, sexo y arte en el mundo fílmico – sirva *Bonnie and Clyde* como ejemplo –; esta propensión a renovar el cine se extiende también a Latinoamérica, estimulada, entre otras cosas, por la influencia de la televisión, el predominio del cine norteamericano, la necesidad de cambios sociales y el intento de la revolución cubana de superar los abismos de desigualdad y pobreza. Yendo de lo ecuménico a lo local, los autores examinan el “boomlet” del cine chileno, dentro del cual la adaptación de *Tres tristes tigres* de Ruiz se clasificó en “El Balance” de *Teleguía* como “la mejor”, siendo “una película con personalidad” (p. 53), a pesar del hecho de que fuera una de las menos taquilleras; el estudio nos lleva por un análisis crítico y bien razonado del porqué de la discrepancia entre éxito crítico y éxito comercial, tanto en el caso de Ruiz como en otras películas del “boomlet”.

El siguiente paso es el acercamiento a la estética individual de Ruiz, que se define por su identificación con lo chileno. El lector encontrará juicios críticos de estirpe variada, desde opiniones muy halagadoras que califican *Tres tristes tigres* como “obra maestra”, un “cálido reflejo de la vida nacional”, “la más importante película chilena del año” (p. 63) hasta la dura crítica que afirma que hace “daño a todo el cine chileno” (p. 65). Esta visión amplia de la recepción de la película ayuda a situarse en el ambiente de la época, durante la cual Ruiz formó un cine propio que, según Cortínez y Engelbert, se compone de tres ingredientes importantes: la “expresión personal, la preponderancia de la imagen juguetona y por ende experimental y la presencia constante de lo chileno” (p. 67). Efectivamente, consigue crear una nueva estética que Waldo Rojas denomina *surreachilismo*, Cortínez y Engelbert nos demuestran cómo esta “da cuenta de un ambiente chileno caracterizado por la inseguridad y el alcohol” (p. 71), así como Ruiz logra negar la necesidad de un núcleo narrativo y por tanto deja obsoleto el montaje continuo. El resultado son “cambios de rumbo inesperados y osar interpolaciones extravagantes” (p. 75), junto a una especie de cine de indagación que tiene como idea fundamental la creación como copia y la noción de la historia inmortal – que el propio director relaciona con Borges –, que al filmar la situación puede completar y por lo tanto resolver.

El origen de la expresión artística de Ruiz se encuentra ya en su infancia, cuando tuvieron lugar dos acontecimientos que le provocaron su inseguridad vital: por un lado una grave enfermedad y por otro la relación conflictiva que mantuvo con sus padres. Esta doble precariedad lleva a la obsesión con la (falta de) identidad que entreteje sus películas, a través de las cuales establece, a su vez, su propia identidad. Partiendo de esta base y del

uso de las alegorías en el cine ruicano, los autores disienten de la crítica que afirmó el uso arbitrario de las alegorías en sus obras y terminan concluyendo mediante la explicación del concepto de la alegoría de Benjamín que, en los autos personales de Ruiz, por el contrario, “la función de la alegoría es garantizar la identidad insegura del yo en un mundo amenazado por lo absurdo” (p. 89). Mientras que otros críticos han visto el golpe militar y el exilio como razón por la que Ruiz recobra “la pérdida alegorizando el momento de la ruptura”, así como requisito de “la prolífica y caótica ‘universalidad’” (p. 97) del director, Cortínez y Engelbert hacen hincapié en la experiencia de la soledad que presencia en París por la que “la situación del exiliado [...] exacerba, no genera, el sentimiento existencial de la vida presente en Ruiz” (p. 98).

El libro da cuenta de la biografía artística de Ruiz, de cómo se formó de manera autodidacta, de su evolución desde la universidad al teatro, de allí sus primeros pasos en el ámbito cinematográfico – con un análisis detallado de su primer atrevimiento filmico *La maleta*, así como de *El tango del viudo*, cortometraje de 1967 cuya producción será detenida por priorizar *Tres tristes tigres* –, de los artistas, escritores, directores que tuvieron una influencia directa sobre él y por tanto su cine, de sus periplos por el mundo y las experiencias que coleccionaba durante estos viajes. Todo esto minuciosamente anotado y comentado con notas a pie de página, que en algún momento pueden parecer sobrecogedoras, pero ayudan a formar una imagen completa de su evolución, estilo y quehacer artísticos. El lector descubrirá también la suma importancia de la literatura como clave y base a la vez de los filmes de Ruiz; es decir, aunque parece que el anclaje se halla en la realidad cotidiana de Chile, sería más diligente buscarlo en primer lugar en la literatura. Aparte de su obvio diálogo con Borges, se demuestra esto mediante múltiples ejemplos, de los que destaca la dedicatoria de *Tres tristes tigres* “a don Joaquín Edwards Bello, a don Nicanor Parra y al glorioso club deportivo Colo Colo” (p. 111), con la que rinde homenaje simultáneamente al criollismo, la antipoesía y la cultura popular simbolizada por el fútbol. Especial atención merece el paralelismo con Parra, ya que su poesía iconoclasta se distancia de cualquier poesía anterior, al igual que Ruiz quiere romper con la tradición e inventar el “anticine” (p. 112); ejemplos de los dos artistas ayudan a entender realmente el estrecho vínculo que se crea en ambas obras. Por otra parte, la reivindicación de la cultura popular subraya esta ruptura con el canon, reclama lo chileno y se inscribe en el cine indagatorio ya mencionado; en el exilio se reemplaza por eso “el registro directo de las idiosincrasias populares chilenas” por “la poesía tradicional y las leyendas chilotas” (p. 119).

La parte central del libro está formada, como ya hemos anotado, por el estudio minucioso de *Tres tristes tigres*; los investigadores se basan para ello en un “esquema del montaje” (p. 307) en el que dividieron la película en dos partes de veintiocho segmentos, algunos de los cuales, a su vez, tienen – hasta nueve – subdivisiones. Cada uno está marcado por la ubicación temporal en el film y descrito en cuanto a su contenido. Esta parcelación permite un análisis coherente, inteligible y bien estructurado, que empieza por la estructura y sigue con el estudio exhaustivo de secuencia por secuencia; dado su detalle, se deduce que es una obra concebida principalmente para los estudiosos de la materia. Va mucho más allá de la descripción pormenorizada de la acción, y explica cómo se aprovecha del lenguaje cinematográfico para transmitir las sensaciones requeridas. Veamos un ejemplo:

Solo por un momento la mirada de Amanda (que descubre los alrededores del edificio) se identifica con la cámara, pero el montaje del sonido (seguimos escuchando el discursillo de Luis) subraya la arbitrariedad del comportamiento de la cámara que en la toma siguiente ha dado un salto en 180° para presentarnos un plano entero del living con el sillón de Luis en el

fondo. De esta manera, la cámara contribuye activamente a crear la impresión del descontrol contra el cual Tito trata de reaccionar. (pp. 204-205).

Con explicaciones concisas como esta, los autores logran transmitir la esencia del film, así como las técnicas de Ruiz, como por ejemplo la de “la información diferida por la cual se invierte tanto la secuencia causa-efecto como la importancia del primer plano y del fondo” (p. 238), ilustrándolo para mayor claridad con fotogramas de la película, de una manera que tanto aficionado como profesional pueden disfrutar de la lectura. Uno de los aspectos más interesantes de la película es la “mezcla de arbitrariedad política y de agresividad machista” que se representa con una imagen en la que una esvástica nazi se arrima al nombre de Allende en el muro de un baño; aquí vemos también la prosa poética con la que logran los autores que el estudio no parezca didáctico y aburrido, sino que se puede ver en sí como obra de arte: “la cámara hurga los rincones más escondidos y sórdidos del estrecho espacio donde el noctámbulo violento, su víctima ya advertida y el sabiondo cobarde López Andrade [...] forman un trío de tigres miserables” (p. 252). Además relacionan todo lo expuesto en el estudio preliminar, como por ejemplo el movimiento *New Sentimentality* con ejemplos específicos de la película, creándose así un diálogo coherente entre la parte analítica de *Tres tristes tigres* y el resto del libro. Se introduce esta parte con la comparación de la película ruiciana con la obra de teatro de Alejandro Sieveking en la que se basa la adaptación, aunque llegan a la conclusión de que la obra original poco tiene que ver con el resultado cinematográfico, así como un recorrido sobre el estado actual de la crítica acerca del film.

En última instancia el “niño terrible” del cine chileno ataca, según Ehrmann, “la superficialidad política y cinematográfica de los debates tanto como un culto a la personalidad con visos religiosos” (p. 43). En esta línea se inscribe el final de la película donde volvemos a la confrontación con el problema de la dialéctica entre identificación y distanciamiento: termina con un corte abrupto. El propio director propone que a pesar de esta última imagen, en realidad, la película “no se acaba nunca completamente. Es una sub-totalidad, un todo provisorio” (p. 275), sin embargo le sorprende que “el público intelectual”, al salir del cine “[entrara] al bar siguiente y la [continuara] por sí mismo. Una prolongación del film fuera del cine que yo no había previsto” (p. 276). Hubo quien criticó este corte final, pero Cortínez y Engelbert opinan, por el contrario, que “el final sin fin de *Tres tristes tigres* es la suma perfecta tanto de los significados sociales, filosóficos y psicoanalíticos como de sus equivalentes estéticos”.

En el epílogo se descubre que eligieron *Tres tristes tigres* como ejemplo *perfecto* del cine ruiciano, porque presentando “una suma de las preocupaciones conscientes e inconscientes de Raúl Ruiz en 1968” (p. 293), “se consagra como maestro de cine en el campo cultural chileno de los sesenta” (p. 294) y al situarse entre el cine comercial y el cine comprometido con su *surreachilismo* es el fundamento de toda la obra de Ruiz y donde “al prescindir del marco social se puede llegar a definir un conjunto de concepciones filosóficas que corresponden a una constante de la visión ruiciana del mundo, informada por un existencialismo *sui generis*” (p. 288). La conclusión de los autores, y por tanto de los lectores, es que el ingenio de Ruiz se basa en la creación de “todo un sistema de expresión cinematográfica que es el equivalente exacto de este complejo psicosocial” (pp. 282-283) que se describe en *Tres tristes tigres*.

LAURA HATRY

## References

- Benjamin W. 1923, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in Baudelaire C., *Tableaux parisiens*, Weissbach, Heidelberg, ora in Tiedemann R. und Schweppenhäuser H. (Hrsg.) 1980, *Gesammelte Schriften*, vol. IV, t. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 9-21; trad. it. di Solmi R. 1962, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, pp. 37-50; trad. ingl. di Zohn H. [*Illuminations*, Schocken, New York, 1968, pp. 69-82], *The Task of the Translator*, in Venuti 2000, pp. 15-23; trad. fr. di de Gandillac M. [*Œuvres*, t.1 *Mythe et violence*, Denoël, Paris, 1971] revue par Rochlitz R., *La tâche du traducteur*, in *Œuvres*, t. I, Gallimard, Paris, 2000, pp. 244-262.
- Benjamin W. 1934, *Der Autor als Produzent*, in *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971; trad. it. *L'autore come produttore*, in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.
- Benjamin W. 1940, *Über den Begriff der Geschichte*, in Tiedemann R. und Schweppenhäuser H. (Hrsg.) 1980, *Gesammelte Schriften*, vol. I, t. 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 691-704; trad. it. di Bonola G. e Ranchetti M. (a cura di) 1997, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino.
- Benjamin W. 1982, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1986.
- Moody L. A. 1999, *Religio-Political Insights of 19<sup>th</sup> Century Women Hymnists and Lyric Poets*. <http://www.janushead.org/JHSumm99/moody.cfm> (7.12.2010).