

VERÓNICA CORTÍNEZ, editora. *Fértil provincia y señalada: Raúl Ruiz y el campo del cine chileno*. Santiago: Cuarto Propio, 2018, 265 pp.

En este libro, la investigadora Verónica Cortínez, profesora de UCLA, prosigue su riguroso y documentado análisis del cine chileno de los últimos cincuenta años, siempre con la figura y obra del cineasta Raúl Ruiz (1941-2011) como eje insoslayable. Esta vez, sin embargo, agrega un nuevo elemento a su mirada sobre el trabajo cinematográfico nacional al incorporar autores que abordan películas recientes (documentales y de ficción) producidas fuera de Santiago, la capital del país, por cineastas regionales, en una suma de voces y experiencias que levantan una visión más amplia y diversa.

El subtítulo del volumen, “Raúl Ruiz y el campo del cine chileno,” alude a esas nuevas y distintas miradas, y lo hace desde cierta ambigüedad, debido a que la palabra “campo” posee aquí al menos dos connotaciones. Por una parte está el mundo rural, lo opuesto a lo urbano, el “terreno extenso laborable, fuera de lo poblado,” según la definición de la Real Academia Española (RAE), y también, según otra de las acepciones aceptadas, la palabra “campo” hace referencia al “ámbito real o imaginario propio de una actividad o de un conocimiento,” además de la clara alusión al teórico francés Pierre Bourdieu. Estos múltiples significados encuentran desarrollo en los ocho ensayos que conforman este libro.

La primera parte, titulada “Raúl Ruiz: un chileno en el mundo,” contiene cuatro textos dedicados a Ruiz. En el primero de ellos, “El cine chileno en el contexto mundial: Raúl Ruiz en Locarno,” Manfred Engelbert presenta una investigación exhaustiva y nunca antes efectuada sobre el viaje de Ruiz y su primer largometraje *Tres tristes tigres* (1968) a la competencia oficial de la XXII edición del Festival de Locarno, realizada en 1969.

Engelbert revela la forma en que *Tres tristes tigres* fue recibido por el jurado y cómo fue saludado por intelectuales influyentes como el director del propio festival, Freddy Buache, director de la Cinemateca Suiza durante 45 años. En lo medular, este ensayo ilumina el modo en que la película de Ruiz conectó con las tendencias intelectuales dominantes en el circuito de los festivales europeos de la época. Según demuestra Engelbert con una concienzuda recopilación de críticas y textos, el filme de Ruiz mantenía un vínculo profundo, una sincronía

luminosa, con el cuestionamiento de los sistemas políticos que también se daba entonces en el viejo continente.

El ensayo da cuenta de un Chile mucho más conectado con el mundo y con una circulación de ideas de mayor densidad de lo que habitualmente imaginamos. Y, sobre todo, confirma la lucidez política de Ruiz, lo que sería ampliamente refrendado en sus siguientes películas tanto en Chile hasta 1973 como luego en Francia, Portugal, Estados Unidos y los otros países donde filmó.

El estudio de Engelbert sorprende al revelar que *Tres tristes tigres* fue premiada con el Pardo de Oro ese año no en solitario, como solíamos pensar, sino—en forma excepcional—junto a otros cuatro largometrajes de ficción, entre ellos el primer filme del cineasta suizo Alain Tanner, *Charles mort ou vif* (1969).

En el Chile de 1969, el triunfo de *Tres tristes tigres* en Locarno fue una noticia muy celebrada. Era la primera vez que un filme chileno obtenía un reconocimiento tan distinguido en el circuito internacional. En un contexto cultural marcado por los cambios políticos y la tensión por mayor participación social, las películas de la nueva generación de cineastas nacionales despertaban expectación y ansiedad por la posibilidad de desarrollar un cine propio.

En una entrevista aún inédita que sostuvimos en París en 1997, Raúl Ruiz recordaba el entusiasmo que rondaba entonces a cada producción chilena: “Mira, bastaba que hubiera una película. . . Yo tuve una entrevista de cuatro páginas en el diario *La Unión* de Valparaíso. Hvalimir Balic y Héctor Soto me hicieron ahí una enorme entrevista y yo lo único que les había mostrado era el primer montaje mudo de *El tango del viudo*. Y ya eso daba lugar a ese despliegue, y a varias comidas, por supuesto.”

EL PLANO CINEMATOGRAFICO, BASE DE UN CINE MÁS LIBRE

A ocho años de la muerte de Ruiz, aparece hoy como necesaria una revisión de su poética y de sus planteamientos más profundos acerca de las posibilidades del arte cinematográfico, acaso algo eclipsados durante su vida por lo prolífico de su trabajo y la abundancia de propuestas e ideas tan brillantes como enigmáticas expresadas en sus filmes.

En el ensayo titulado “Las funciones del plano según Raúl Ruiz,” Verónica Cortínez desmenuza un aspecto esencial del cine del autor chileno al abordar su rechazo a la narración estructurada en torno al

conflicto central. Esta estructura rige la mayor parte del cine industrial contemporáneo (desde una comedia a las cintas de superhéroes) y a menudo se instala como hegemónica, como la única forma de relato con que se puede construir una creación cinematográfica. Ruiz rebatía el dominio de la teoría del conflicto central (lo que supone ya una visión política) y lo señalaba explícitamente: “Mi conflicto central es tratar de destruir la fluidez aparente del cine” (75-76).

Para que tal fluidez sea posible en la percepción del espectador, el plano cinematográfico suele estar constreñido en el cine industrial a una función meramente narrativa (contar la historia) y, en determinadas ocasiones, a una de elaboración de significados o “metafórica” (por ejemplo, el cultivo de liliums que connotan la esperanza y el amor en *The Mule* de Clint Eastwood). Ruiz, por el contrario, defiende la libertad expresiva del plano como pilar de un relato cinematográfico más abierto, personal y polivalente, donde los significados y las emociones no vengan determinadas desde el montaje.

Así Ruiz distingue seis funciones del plano cinematográfico, desde la que sirve para desarrollar la linealidad de la narración (a la que denomina “centrífuga”) hasta otras más complejas como la “recursiva” y la “holística,” que ponen al espectador ante posibilidades de relato mucho más diversas y subjetivas. Con extrema minuciosidad y rigor, Cortínez revisa *Tres tristes tigres* y observa cómo desde el primer largometraje que estrenó, en noviembre de 1968, Ruiz ya estaba consciente de estas funciones del plano. Más aún, Cortínez demuestra cómo Ruiz las aplicó ya en ese filme germinal, mirada punzante sobre las brechas de la sociedad chilena y retrato insuperable de un mundo urbano y clausurado de bares, sueños frustrados y soledades que languidecen.

EL CAMPO, TERRENO POR DESCUBRIR

A Ruiz no le interesó el campo como un espacio físico o denotativo. Lo que reflejan sus películas es un deseo de reinención del mundo rural como un teatro de fantasmas y almas en pena, de mitos que habitan en lugares impensables y de criaturas que vagan por paisajes que se vuelven irreales, como en *La recta provincia* (2007), peregrinación de una anciana madre y su hijo de pocas luces por un universo de leyendas y presencias preternaturales.

Asimismo, en *Días de campo*, la película que estrenó en Chile en 2005 y que fue su primer filme rodado y terminado en su país natal

desde *Palomita blanca* (1973), Ruiz tomó varios cuentos costumbristas ambientados en el campo de principios del siglo XX e hizo estallar sus códigos, argumento y personajes para empujarlos a límites insospechados, rayanos en lo fantástico. Es el “caligarismo realista” que caracteriza el cine ruicano, según el concepto bien acuñado por Verónica Cortínez y Manfred Engelbert en su libro *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* (2011).

Del campo, de la tradición popular, de las leyendas del sur de Chile, de los juegos infantiles de antaño, provienen numerosos elementos secretos que pueblan el cine de Ruiz y que Roberto Castillo Sandoval desvela en un lúcido ensayo titulado “Cuatro guiños para Ruiz.” Castillo Sandoval analiza algunas películas emblemáticas del cineasta, como *Las tres coronas del marinero* (1983), y revisa textos de la última etapa de su vida, *El espíritu de la escalera* (2016) y sus *Diarios* (2017), para desentrañar lo que se esconde detrás de esas fugaces alusiones que transcurren en los márgenes de sus películas, la banda sonora, los reversos y pliegues de sus relatos, que a veces no son fácilmente descifrables y que amplifican y enriquecen la significación de las situaciones que vemos en pantalla.

Como escribe Castillo Sandoval, “El guiño es un procedimiento ruicano por excelencia, que muchas veces se hace a partir de elementos eruditos o recónditos, pero que incluye también el juego, la invención sorprendente, la alquimia de ingredientes inusualmente yuxtapuestos” (112). El guiño, reflexiona el autor, conecta con “una función imaginativa de la memoria ruicana” (110), que remite a recuerdos, evocaciones y reinterpretaciones creativas de “las cosas de Chile” (108). Se abren así nuevos caminos para internarse en el laberinto del cine de Ruiz y, por la vía del guiño, películas que pueden parecer difíciles de abordar se vuelven no sólo claras, sino también afectivas.

Ruiz, por ejemplo, definía *La noche de enfrente* (2012) como “una película para jubilados chilenos,” por la abundancia de referencias semiescondidas a lemas políticos de los años 50, prácticas de oficinistas, lugares, boleros y canciones antiguas (el “Viejo mate de plata” que el actor Marcial Edwards entona al final del filme), todo en un contexto—como escribe Castillo Sandoval—de “las conversaciones y los guiños y los malentendidos que se arman entre vivos que no saben que están muertos y muertos que no se mueren nunca” (117).

La presencia de estos guiños constantes en los filmes de Ruiz es muy coherente con su intención de crear un cine más libre, menos predecible y unívoco, donde las imágenes y los sonidos generen nuevas emociones en el espectador, a las que aludíamos antes respecto a las funciones del plano. Castillo Sandoval lo destaca al señalar que estos guiños “constituyen una invitación o un desafío concreto al lector/espectador para que perciba, identifique y asuma un rol activo en la interpretación” (109).

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

Para su amigo y compañero de generación Miguel Littin (n. 1942), en cambio, el campo ha sido la fuente misma de su creación cinematográfica. El paisaje, los tipos humanos, las casas, la forma de hablar, las nieblas que cubren los valles al amanecer, los ritos y tradiciones y, por cierto, las relaciones de amor y poder, alimentaron su creación cinematográfica desde su emblemática película *El chacal de Nahueltoro*, rodada en 1968 y estrenada en 1970.

Littin y Ruiz encarnan dos vertientes del Nuevo Cine Chileno, dos caminos estéticos y estilísticos, y dos destinos que corrieron en forma paralela, primero en Santiago y, después del Golpe de Estado de 1973, en el exilio. El texto de Littin, “La amistad es un misterio insondable,” recorre justamente esta larga relación de cercanía y, a veces, de distancia con Raúl Ruiz. Son recuerdos afectuosos y bellamente escritos, como esta descripción del joven Ruiz: “muy erguido, terno oscuro, ceremonioso como caballero de provincia, [. . .] los grandes ojos curiosos y desconfiados” (121).

Littin evoca el trabajo conjunto que ambos realizaron en la TV universitaria chilena de los años 60, las largas conversaciones juveniles sobre las películas que iban a dirigir y el despertar de creatividad y pasión que significó para ambos el primer Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, realizado en 1967. La evocación de Littin se traslada luego a la Europa del exilio, con encuentros esporádicos de los amigos en París o Roma, la polémica que siguió al estreno de *Diálogos de exiliados* (1975) en el Festival de Pesaro y una que otra situación extracinematográfica, como el encuentro, tan inesperado como finalmente dramático, con Alekos, el jefe de la resistencia griega a la dictadura que entonces gobernaba su país y que termina asesinándolo.

EL CAMPO CONTINUO: DOCUMENTOS CINEMATOGRAFICOS

En la segunda parte, titulada “Fértil provincia: el mundo chileno en el cine,” el libro se interna en los filmes realizados fuera de la metrópolis y, por supuesto, en el campo. La puerta que abre este universo es una película esencial del cine chileno, *Mimbre* (1957), documental de Sergio Bravo, de diez minutos de duración, sin diálogos y con música original de Violeta Parra, el único trabajo en cine que se conserva de la célebre cantautora chilena. Este documental es un hito por la plástica belleza de sus imágenes, que recogen el diestro trabajo en mimbre del artesano Manzanito, y por la forma prodigiosa en que esos planos (en los que se forman figuras de caprichosa y sugerente apariencia) se ligan a los acordes de guitarra creados por Violeta Parra.

La música original de *Mimbre* es analizada aquí por Claudio Guerrero y Alekos Vuskovic, quienes entregan un texto detallado e inédito. Nunca antes en Chile la banda sonora de una película nacional fue abordada con tanta profundidad, inteligencia y rigor. Nunca antes se le otorgó tanta atención y prolijo estudio al *score* de una película chilena y al significado que esta le otorga a las imágenes. Tal como escriben Guerrero y Vuskovic, la música de Violeta Parra “se despliega como una hilera de temas instrumentales en guitarra que se componen de ingeniosos tejidos rítmicos paralelos al movimiento que vemos en la pantalla. [. . .] un torrente sonoro intuitivo fundamentado en una profunda comprensión de los ritmos folclóricos chilenos” (153).

A este análisis musical, el texto agrega información sobre el contexto político de la época en Chile, el trabajo que conllevó la producción del documental y cómo el encargo de la música tomó por sorpresa a Violeta Parra. Se entregan también valiosos datos sobre la manera en que se realizó la grabación, con Violeta improvisando frente a una grabadora mientras veía la proyección del cortometraje en 16mm. Sergio Bravo, arquitecto de la Universidad de Chile, se unía en esta película a Violeta Parra, autodidacta, descreída de la academia, voz y canto de la tierra, en una conjunción rara vez vista en la creación artística chilena. Dos campos muy distintos y habitualmente alejados se encuentran en *Mimbre* para generar un discurso audiovisual fundacional en el horizonte cultural chileno.

De la elaboración de figuras de mimbre, el libro pasa a explorar otra situación, mucho más secreta, tradicionalmente ligada al mundo rural chileno. Se trata del “velorio del angelito,” que aquí es

revisado por el cineasta Patricio González Colville en un texto titulado “Religiosidad campesina en el Maule: La ceremonia del angelito.”

En la historia del cine chileno, esta práctica de velar vestidos de blancos ángeles a los niños que fallecen a pocos meses o años de haber nacido tiene un exponente referencial en la película *Largo viaje*, realizada por Patricio Kaulen en 1967. En una extensa escena que está entre las más impresionantes y recordadas del Nuevo Cine Chileno, situada en el centro de Santiago, el espectador asiste al velorio de un bebé mientras los deudos rezan, beben alcohol, bailan cueca y repiten una letanía (“pobrecita la guaguita”) hasta entrar en una suerte de frenesí mundano.

González Colville examina un ejemplo más contemporáneo y real del velorio del angelito, extraído de su propio documental *Penitentes* (2008), producido por Artesanos Films, y cuestiona la apariencia documental de esa escena de *Largo viaje*. Justamente, el autor destaca el trabajo antropológico realizado en este documental por “la oportunidad única” de registrar “este ceremonial en estado natural” (182), gracias al acuerdo con una familia de la localidad rural de Nirivilo, región del Maule, que acababa de perder a un hijo de cuatro años de edad.

El relato del cineasta es rico en detalles y está muy bien contextualizado (un sello que caracteriza el trabajo editorial de Verónica Cortínez), de modo que el lector puede tener una idea clara de los progresivos pasos que posee esta atávica ceremonia y de su significado, revelando incluso “los viajes oníricos”—prácticamente desconocidos—que esta incluye. Lo más sorprendente, sin embargo, es la perduración de la ceremonia que no se acaba ni en el “Rin del angelito” ni en los cuadros de la Violeta.

EL VALLE EN LLAMAS

En el documental *Ni toda la lluvia del sur* (2010), de Paulo Vargas Almonacid, filme que es el objeto de estudio de Hernán Delgado en el texto titulado “Luchando por el derecho de un suelo para vivir: Cine documental regional y memoria histórica,” el campo chileno ya ha mutado y está lejos de cualquier atributo de tradiciones, folclor o patrimonio.

Aquí es un campo de batalla, en el que las familias campesinas que migran a las ciudades buscan instalarse como propietarios en terrenos que no les pertenecen. Ese proceso de apropiación de terrenos ajenos

es lo que se denomina una “toma” y eso fue precisamente lo que ocurrió a principios de 1969 en un fundo llamado Pampa Irigoín, cercano a la ciudad de Puerto Montt, a mil kilómetros al sur de Santiago.

Esa toma terminó en tragedia al ser reprimida de forma brutal por fuerzas policiales chilenas en la mañana del 9 de marzo de 1969 y el filme de Vargas Almonacid, bien producido y con una potente progresión dramática, expone los hechos y reivindica la memoria histórica de las familias de las víctimas. Ha transcurrido ya medio siglo de esta masacre, que dejó nueve personas muertas, pero los ecos del dolor resuenan en las conciencias de esposas, hermanas e hijos como un trueno distante que aún estremece.

Más allá de sus méritos fílmicos, *Ni toda la lluvia del sur* destaca por poner en perspectiva desde la provincia, desde la distancia de la metrópolis y con marcado carácter regional, un suceso que en definitiva tuvo importantes repercusiones en el devenir de Chile hasta 1973. Se trata aquí de contar una historia que no está en el centro político, histórico ni geográfico y de abrir una compuerta de la memoria colectiva, de obligar a mirar el pasado desde un ángulo nuevo, para construir una visión más completa y muy necesaria.

UNA FICCIÓN MARAVILLOSAMENTE REALISTA

Esta vocación por dar a conocer hechos, relatos y personajes venidos desde los márgenes recorre también la película de ficción *Cielo de agua* (2018), dirigida por Margarita y Eugenia Poseck Menz, hermanas gemelas con raíces alemanas, que trabajan a la distancia (Margarita en Valdivia, Eugenia en Madrid), con inconmensurable esfuerzo y tesón, a la que está dedicado el último capítulo de este libro, “CineSin: Navegando en los márgenes.”

Las hermanas Poseck Menz definen su trabajo en el proyecto CineSin como un cine “sin artificio, sin egoísmos, sin pleitesías, sin estridencias, sin grandes equipos, sin aspavientos” (227), que apunta a captar la realidad de la manera más cercana y respetuosa posible, un cine que ellas ejemplifican con la metáfora de “remando a contracorriente” (231) y que encuentra una potente inspiración en la obra del cineasta filipino Lav Díaz, cuyo concepto de “cine emancipado” ellas hacen suyo (234).

Con 57 minutos de duración y estrenada mundialmente en la competencia de Largometrajes Chilenos del último Festival Internacional de Cine de Valdivia, *Cielo de agua* transcurre en la península de San

Ramón, región de Los Ríos, y se centra en la colonización alemana en el sur de Chile. Este enfoque histórico hasta en los diálogos en alemán es valioso y valiente pues la coyuntura política del momento no lo favorece. El agua, el bosque, el cielo, el río, fluyen en la búsqueda de una voz propia y distinta, que aporta al desarrollo de un cine descentralizado. Un cine que toma la palabra desde un borde hasta ahora lejano y que tiene aún toda su historia por escribir.

René Naranjo Sotomayor
Periodista y crítico de cine