



Brigitte Fossey y José Sacristán en *La triple muerte del tercer personaje* de Helvio Soto

narrativos diferentes. Pero siempre se vuelve a Valparaíso y a los mismos personajes, con otras máscaras. Termina la historia y el estudiante lo sigue al muelle, donde en una pelea mata al marinero. Al subir al barco: «El marinero está en el puente, esperándole —escribe Jacqueline Mouesca—. Acaba de morir: o sea, ha roto su servidumbre, y es el estudiante quien debe ahora tomar el relevo y recomenzar el periplo mítico (a pesar de todo) del barco de los muertos».

Esta especie de Holandés Errante no es otro que un símbolo del exilio, del retorno circular de la memoria a través de un exiliado que sueña el país perdido. No tanto por sus signos concretos y externos (ese Valparaíso de barrios, cafés y burdeles está trasmutado por la distancia y se hace cada vez más mítico) sino por referencias secretas, personales, que sólo quien conoce al autor y a Chile puede alcanzar en la emoción de sus claves secretas, en sus ritos, bebidas y músicas de boleros y tangos.

Tras diversos cortos, en 1983, entre ellos *Le retour d'un amateur de bibliothèques* (donde incluye escenas filmadas por él en super 8 durante su primera visita a Chile) se suceden nuevos títulos. En primer lugar, en el mismo 1983, *La ville des pirates, Rusticatio Civitatis Piratorum* (*La ciudad de los piratas*), realizada en Portugal, que es la vaga, fantástica historia de un niño asesino. Luego, *Les voyages d'un nain, Point de fuite, La vida es sueño, Memorias de las apariencias, El iluminado del puente del Alma, Berenice, Régime sans pain, Manoel, dans l'île des merveilles, Richard III, L'île au trésor...*

En 1986 es nombrado por Jack Lang (Ministro de Cultura de Francia) director de la Casa de la Cultura del Havre, donde además de montajes teatrales realiza diversos films, entre ellos *Mammane y Memoire des apparences* (1986), *La chouette aveugle* y *Le professeur Taranne* (1987); *Paya et Talla* (visita con guía al pintor Farid Belkahia), *Tous les nuages sont des horloges* y *L'autel de l'amitié* en 1988. Hay entre ellos docu-

mentales, ficción y hasta pedagogía encarada en forma muy peculiar. Por ejemplo en *Tous les nuages sont des horloges*, donde con los estudiantes de la Escuela de Arte del Havre en decorados, atrezzo y vestuario y con los de ma Femis en el guión, ha elaborado una especie de «work in progress» donde los elementos son: casa de campo al atardecer; una pareja llega a la casa y encuentra a un funcionario que hace un atestado de los lugares. De este punto parten los estudiantes para llegar a la realización final del film.

«En esta mansión laberíntica —escribe Fabrice Revault D'Allonnes— de paredes que se mueven, en que habitaciones y pasillos cambian de lugar y configuración, Ruiz va a explicar sistemáticamente las cuestiones de espacio que condicionan al cine (quien dice espacio dice tiempo, claro está, aunque el tiempo aquí esté entre paréntesis). Quizá sea por eso por lo que, en el film, los relojes están parados... y reemplazados por nubes (el espacio) tal como indica su título».

Hay un personaje, una script obsesionada por el orden, donde cada objeto tiene un puesto único (y también la cámara) que da ocasión a Ruiz para demoler el concepto de que sólo hay un punto de vista justo para filmar un sitio y un solo lugar legítimo para la cámara. Ruiz responde multiplicando los ángulos y las escalas de planos, pero «ante todo las posiciones relativas de los actores, de los objetos, de sus sombras y de los decorados». Así mezcla la percepción ordinaria del espacio y las reglas de la perspectiva clásica —añade Fabrice Revault—. «Más allá de las tres dimensiones, el cine ruiziano produce un espacio complejo, hábil, sutil, modulable, en  $n$  dimensiones (siendo  $n$  superior a 3)».

También, en esta etapa, recurre frecuentemente a textos clásicos (Shakespeare, Racine, Calderón...) pero eso es sólo un punto de arranque para su propio mundo barroco, fantástico, donde siempre aparece una reflexión filosófica. En *La chouette aveugle*, por ejemplo, reaparecen sus propios temas a través de una leyenda árabe y de un operador proyccionista que termina introduciéndose en un film de los que se exhiben. Otro juego de espejos múltiples.

Puede parecer que Raúl Ruiz (los críticos franceses ya lo llaman *Raoul*) se ha integrado definitivamente en el ámbito y la cultura franceses, vencéndolos —como nos decía una vez— con su propias armas. Pero como hemos visto ya en esta reseña, hay por debajo de su compleja erudición fantástica y su imaginación incansable, una corriente crítica que no olvida sus orígenes —el problema de ser latinoamericano en Europa. Curiosamente, los cineastas chilenos —los nuevos y los que desde hace poco renacen en su país— lo ven como el autor más importante para ellos: dijo (ya en 1980) Carlos Flores: «Todo lo que el cine chileno se propuso hacer pasa por Ruiz. Todos partimos de puntos diferentes, y todos nosotros, en mayor o menor grado, llegamos a él. Parece ser que siguió el camino correcto»<sup>5</sup>.

Al parecer lo era, por los resultados, aunque se alejase de los temas militantes de la lucha contra la dictadura, en los cuales abundaron la mayoría de los cineastas chilenos en el exilio. En perspectiva, su cine tendrá una influencia perdurable —a

<sup>5</sup> En revista Hoy. Santiago de Chile, diciembre de 1980.

pesar de no trascender al «gran público»— no sólo en Chile sino en las posibles vanguardias de un arte cada vez más confinado por las industrias masificadas de la era electrónica.

## Chile desde fuera

Entre los cineastas exiliados más conocidos por su obra anterior, hay que nombrar a Miguel Littin, Patricio Guzmán y Helvio Soto. Littin fue en 1969 el realizador de *El chacal de Nahueltoro*, film notable y clave importante del nuevo cine chileno que nacía. De los ocho largometrajes que ha dirigido (más el que actualmente concluye en Nicaragua, *Sandino*) sólo los tres primeros se filmaron en Chile: el ya citado, un documental sobre el presidente Allende, *Compañero Presidente* y *La tierra prometida*, cuyo montaje tuvo que completar en el exterior, tras su partida al exilio en 1973.

*La tierra prometida*, «una reevocación mágica de la historia de Chile», según su autor, trata de una comunidad campesina que busca tierras para cultivar. Su experiencia, primitivamente colectiva, se radicaliza cuando se enteran que en el país se ha instaurado una «república socialista» (el fugaz régimen intentado en 1932). Ante la alarma despertada en los propietarios y comerciantes de la zona, el ejército interviene y el intento de conquistar la «tierra prometida» concluye con una gran masacre. Este relato en clave no realista pero muy simbólica adquiere una nueva dimensión al evocar hechos del pasado desde los momentos históricos del presente (1972) con la meta del «poder popular» proclamado por Allende. El film se estrenó en París en 1974, cuando una tragedia más amplia caía sobre el país.

Ya en México —primera etapa de su exilio— Littin halló un ambiente propicio para emprender una nueva película: la amplia solidaridad con Chile. Littin eligió una novela inédita de Patricio Manns, que había leído en La Habana apenas salido de su país. El tema de *Actas de Marusia* era el de una huelga en una oficina salitrera del norte de Chile, en los primeros años del siglo, que terminaba con una masacre. La novela —y el film— plantean sin ambages, a través de estas luchas obreras del pasado, la lucha revolucionaria en el futuro. El film es de 1976 y ello explica en parte su simbolismo, que se acerca a lo panfletario.

Más vasto, en su intención de hacer un gran fresco épico de la historia latinoamericana, en su violencia y furor, fue el retrato de un típico dictador en *El recurso del método*,<sup>6</sup> según lo pintó Alejo Carpentier en su novela. El ambicioso proyecto, que reunió capitales franceses, mexicanos y cubanos fue precisamente un gran fresco lleno de color y despliegue espectacular. No siempre llegó, sin embargo, a profundizar en la historia, que a veces peca de grandilocuencia. «Littin —escribe Jacqueline Mouesca— pudo así realizar una película que muestra algunos de sus talentos mayores, pero que señala también que la tendencia a ciertos excesos retóricos puede hacerse más grave cuanto más cuantiosos sean los medios materiales de que se disponga».

<sup>6</sup> Estrenada en España con el título de ¡Viva el Presidente!