

revista

f@ro

Vol. 1, N°19 (I Semestre 2014) – Faro Fractal

Págs. 50-64

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha

Valparaíso, Chile | e-ISSN 0718-4018

<http://www.revistafaro.cl>

## **Aspectos de una indagación cultural en el cine de Raúl Ruiz: articulaciones fílmicas y definiciones teóricas**

*Aspects of cultural inquiry in films of Raul Ruiz:  
filmic articulations and theoretical definitions*

Carlos Aguirre Aguirre\*

[sabatino87@gmail.com](mailto:sabatino87@gmail.com)

Universidad de Playa, Chile

Recibido: 27 de marzo de 2013

Aceptado: 22 de mayo de 2013

**Resumen** • El Raúl Ruiz elaboró un programa teórico y cinematográfico que oscila entre la necesidad de una autoidentificación conductual de la sociedad representada en sus cintas y la articulación de un discurso fílmico que ponía en crisis la gramática cinematográfica convencional. Tomando como referencia la etapa de su obra que finaliza con el estreno de *Diálogos de exiliado* (1975), el presente texto intenta discutir la particularidad de su trabajo dentro del Nuevo Cine Chileno y la relación de este con el triunfo de la Unidad Popular en el año 1970. Primero se utilizan las cintas *Tres tristes tigres* (1968) y *Palomita blanca* (1973) para señalar las principales operaciones cinematográficas que caracterizan el discurso fílmico de la “época chilena” de Raúl Ruiz. Después se establecen los alcances teóricos del cine de indagación, haciendo hincapié en el gesto antropológico de esta propuesta fílmica y su relación con la realidad socio política de aquellos años. Esto servirá para profundizar en el alcance político que tiene un cine que buscaba generar una identificación con las costumbres anómalas y discursivas de la realidad chilena. La idea es reconocer el gesto político presente en el cine de Ruiz, el cual tiene el propósito de establecer una nueva relación con lo real partiendo de una visión crítica hacia la realidad social chilena bajo el gobierno de Salvador Allende.

---

\* Periodista

**Palabras Claves** • Raúl Ruiz / Cine de indagación / Realismo púdico / Unidad Popular / Tres tristes tigres / Palomita blanca.

**Abstract** • Raúl Ruiz developed a theoretical and film program ranging from the need for a behavioral self-identification of society represented in his films to the articulation of a filmic discourse that created a crisis in conventional film grammar. By reference to the stage of his work that ends with the Exiled dialogues (1975) premiere, this paper attempts to discuss the particularity of Ruiz's work within the New Chilean Cinema and the relationship of this with the victory of the Popular Unity in 1970. First, the films Three sad tigers (1968) and White little dove (1973) are used to identify the main cinematographic film operations that characterize the discourse of Raúl Ruiz's "Chilean time". Then, the theoretical scope of film inquiry is set, emphasizing the anthropological gesture of this proposal and its relationship with the socio-political reality of those years. This will serve to deepen the political scope of a cinema that sought to generate identification with the anomalous behavior and discourse of the Chilean reality. The idea is to recognize the political gesture present in Ruiz's films, which aims to establish a new relationship with the real basis of a critical view of the Chilean social reality in Salvador Allende's government.

**Key Words** • Raúl Ruiz / Film inquiry / Chaste realism / Popular Unity / Three Sad Tigers / White little dove.

## Introducción

La obra del cineasta chileno Raúl Ruiz acostumbra a ser dividida en tres etapas, las cuales se distinguen por su particularidad visual, estética, simbólica, y por el infructuoso deslizamiento territorial que ha tenido este autor. Cada etapa conforma, construyendo tentativamente la identidad que define a cada una de éstas, un cuerpo heterogéneo que se alimenta transversalmente de la propuesta narrativa que Ruiz acostumbró a estructurar durante toda su obra. Propuesta entrecruzada por una deconstrucción del sistema normativo hollywoodense, entendido éste como una dramática global que moviliza gran parte del cine de la gran industria, y por un gesto antropológico que indaga en los comportamientos de las atmósferas sociales que el autor intentó representar. Ambos fenómenos se logran conjugar con elementos simbólicos que son trasladados a una imagen cinematográfica que desordena la percepción de aquel espectador acostumbrado a la narrativa convencional.

En relación a las distintas fases del desarrollo de la obra de Raúl Ruiz, Pablo Corro Pemjean señala que:

En el devenir histórico de su filmografía, esto se manifiesta estética y estilísticamente en la expresión retórica de tres regímenes de

circulación existencial. Uno primero, articulado en la función de la expresividad del fuera de campo, que podría ser llamado la representación indirecta. Otro dinámico y existencial, que comprende una política de inestabilidad escenográfica. Y uno tercero y terminal, figurado por elementos iconográficos de los filmes precedentes, pero dominados por una conmoción fotogénica o luminosa. En el primer régimen, de los fuera de campo, destacan *Tres tristes tigres*, *Palomita blanca*, *Realismo socialista*, *La expropiación*, *Diálogos de exiliado* y *La maleta* (Corro, en línea).

Siguiendo la clasificación realizada por Corro, se puede identificar que el régimen correspondiente a la representación indirecta está conformado por cintas que definen la llamada "época chilena de Ruiz", etapa en la que el realizador aprende y da forma al sello particular de su obra. De esta forma, se puede apreciar, que la situación espacio temporal será fundamental en el trabajo que el director de la Recta provincia (2007) realiza antes de su exilio. Si bien es cierto que Ruiz forma parte de aquellos cineastas del llamado Nuevo Cine Chileno, corriente que comienza a consolidarse con el Festival de Cine de Viña del Mar de 1966, sus obras filmadas en los años 60 y principios de los 70 antes del golpe de Estado, incluyendo a *Diálogos de exiliado* (1975) que fue realizada en Francia, lo hacen diferenciarse notoriamente de sus colegas al estructurar un trabajo que lo lleva distanciarse, pero no aislarse, de una imagen cinematográfica que respondiera correctamente a la necesidades del proceso político encabezado por la Unidad Popular. Largometrajes como *Realismo Socialista* (1973), *La expropiación* (1972) y *Nadie dijo nada* (1971), entre otros, alertan sobre un proceso que reflejaba fracturas ideológicas, discursivas, y políticas, silenciadas por una filmografía nacional que pecaba en sólo destacar la pobreza casi endémica de las clases populares, junto con aquellas contradicciones entre clases con intereses económicamente irreconciliables; situaciones que fueron insertas en una narrativa que no interpelaba a aquel monopolio estilístico de la gran industria cinematográfica. Cintas como *Valparaíso mi amor* (1969) de Aldo Francia y *Voto + Fusil* (1971) de Helvio Soto, junto con el trabajo realizado los directores del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile a partir del año 1957, son ejemplos de aquel cuerpo discursivo de un cine que con una impronta que se manifiesta contra las condiciones de subdesarrollo por la cuales cruzaba el país y que adopta un compromiso militante, pero que no ponen en discusión las contradicciones del proceso mismo de la "vía chilena hacia el socialismo" y de sus conjugaciones ideológicas\*. Es así, que con la obra inaugurada por Raúl Ruiz,

---

\* Carlos Flores del Pino, quien en el año 1970 se integra al Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, destaca que los documentalistas de la época tomarán como referente principal el trabajo del cubano Santiago Álvarez. Según el realizador, los trabajos de Álvarez que se exhibieron en los festivales de cine celebrados en Viña del Mar, permitieron conectar la vanguardia experimental con el compromiso militante que tenían cineastas como Pedro Chaskel y Álvaro Ramírez. De esa esa forma, se consolida un contenido fílmico que hace suyo "la causa popular" mediante un ejercicio documental cercano a la propaganda política. Para ver más sobre esto recomiendo revisar la investigación "Historia del Cine Experimental de la Universidad de Chile 1957-1973" de Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange Marcus.

específicamente con su largometraje *Tres tristes tigres* estrenado en 1968, se dilucida ya un quiebre en la coherencia del relato y del argumento fílmico que capitalizaban aquellos realizadores que en un futuro formarían parte del “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”<sup>\*</sup>.

### **1. El caso de *Tres tristes tigres* y *Palomita blanca*: recursos fílmicos de la indagación**

*Tres tristes tigres*, adaptación de la obra de teatro homónima escrita por el dramaturgo chileno Alejandro Sieveking, narra el deambular de Amanda (Shenda Román), Lucho (Luis Alarcón) y Tito (Nelson Villagra) por los distintos bares del Santiago de finales de los 60. Durante el desarrollo de la historia, los personajes circulan por una urbanidad en decadencia, que se sitúa a finales del gobierno de Eduardo Frei Montalva, reflejando el malestar de una clase media que se desplaza de un espacio a otro en la búsqueda de su supervivencia. Mediante una retórica fílmica donde los protagonistas naturalizan una violencia física y discursiva, se logra construir un relato poblado de diálogos y comportamientos que no tiene un hilo conductor “coherente”. “Sus personajes conversan con repetidas elipsis, interrogaciones retóricas, asíndeton, alteraciones (...) y es fácil y frecuente que pierdan de vista el origen y el centro de sus de sus razonamientos” (Cavallo & Díaz, 2007: 262). Siguiendo a Cavallo y Díaz, es necesario destacar que esta cinta da certeza de dos operaciones fundamentales de la imagen cinematográfica ruiziana de esta época. El primer procedimiento es la utilización de la cámara en mano y de largos planos secuencias, recurso que se puede leer, tentativamente, como una influencia del cine de Jean-Luc Godard. Mediante esta técnica, Ruiz logra transmitir la inestabilidad de la conciencia de los personajes y “la relación difícil y precaria que establecen entre la realidad de los objetos y sus propias percepciones” (Ibídem: 263). Ya Gilles Deleuze en su “Imagen – movimiento” alerta que una de las funciones del plano-secuencia es proyectar todos los planos espaciales sobre un único primer plano que pasa por diferentes encuadres, operación que permite alcanzar una mayor plenitud de la imagen cinematográfica (Deleuze, 1984: 47). Siguiendo esta definición, es que se puede afirmar que el plano secuencia en *Tres tristes tigres* tiene por función establecer una relación de horizontalidad expresiva entre los personajes de la cinta y una atmósfera social cruzada por objetos y lugares que potencian la evasión política de la clase media santiaguina. La desjerarquización que se da en el espacio mismo, donde los personajes son sacados de plano para exhibir e indagar en el escenario donde se desarrolla la acción, mediante una cámara que transita por diferentes encuadres tal como afirma Deleuze, otorga una expresión fílmica donde se desnuda una cotidianidad que determina el actuar incoherente de Amanda, Tito y Lucho. Incoherencias y contradicciones que el mismo Ruiz verá como materia prima de su cine cuando afirma que: “Creo que es fundamental realizar un cine que provoque una identificación, mejor dicho, una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso los más negativos” (Ruiz, 1970, en Cuneo, 2013:

---

<sup>\*</sup> Para revisar el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular ver Orell, Marcia. Las fuentes del nuevo cine latinoamericano. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006. 124-126.

36).

El segundo procedimiento es la utilización del fuera de campo (campo en off). Tal como asegura Corro, la representación indirecta que opera no sólo en *Tres tristes tigres*, sino también a *Realismo Socialista* o *La maleta* (1968), se entiende como “una dimensión de proliferación espacio temporal del encuadre y del plano hacía zonas de transtemporalidad, transespacialidad, zonas de proyección trascendental” (Corro, 2010: 274). Siguiendo nuevamente a Deleuze, el fuera de campo ha de entenderse como una función que se subordina a los efectos del encuadre, entendiendo a este último como un sistema semi-cerrado que permite construir una conexión comunicante con un afuera que permanece presente, pero no evidente. La utilización de esta técnica en Ruiz no es accidental, debido a que el carácter turbulento que tiene *Tres tristes tigres* se refuerza con la presencia de un fuera de campo que descoloca la ya fluctuante oralidad de los protagonistas, mediante relatos que son interrumpidos por conversaciones de personajes que no se encuentran en la visibilidad del encuadre. De esta forma, es que “ningún otro cineasta chileno manejó en estos años el campo en off de la manera estructural en que lo hizo Ruiz en esta película” (Cavallo & Díaz, 2007: 263). Es importante señalar que ya en su cortometraje *La maleta* el fuera de campo es utilizado por Ruiz cuando se insertan en la sonoridad de la cinta onomatopeyas que no tienen relación alguna con la acción que desarrolla el hombre que protagoniza la filmación, pero que se entienden como un afuera difuso que influye, implícitamente, en el deambular taciturno del personaje. Es de ahí que este es un procedimiento filmico que será transversal en el conjunto de su obra hasta *Diálogos de exiliado*.

Filmada en el año 1973 y estrenada en Chile en el año 1992, *Palomita blanca* es una adaptación libre de la novela del mismo nombre del escritor chileno Enrique Lafourcade. Según Ruiz, la cinta muestra un país donde “se ve un caos muy rico, muy creador. Es una película que de mucha nostalgia, no de la UP, sino de los años sesenta...” (Ruiz, 1993, en Cuneo, 2013: 295). Esta cita, concedida para el desaparecido diario *La Época* en mayo de 1990, goza de cierta particularidad e importancia en momentos de realizar un análisis del filme más conocido de la desconocida obra de Ruiz.

La película muestra la melancólica relación amorosa entre dos jóvenes provenientes de clases sociales distintas en el Chile de 1970. La historia es narrada por la voz en off de María (Beatriz Lapidó), una joven escolar de clase baja que vive en un barrio popular junto a su madrastra, quien cuenta los distintos pasajes de su corta relación que con Juan Carlos (Rodrigo Ureta), un joven acomodado que proviene de una familia ultraconservadora. La cinta se articula mediante una especie de racconto, que se complementa con secuencias que no guardan directa relación con el melodrama, pero que establecen un puente con el espacio político de aquellos años. Ejemplo de esto, son los numerosos conflictos que sufre Juan Carlos con sus padres y amigos cuando este se margina de cualquier opinión sobre el acontecer político. El personaje, integrante de una familia alessandrística, representa a la juventud

acomodada y desinteresada del conflicto ideológico que cruzaba al periodo de la Guerra Fría donde las tradiciones de su clase social estaban en crisis. La ambigüedad de tal indiferencia, se resuelve con el ingreso de Juan Carlos a una organización ultraderechista encargada de organizar el asesinato del General Schneider.

Otros ejemplos de aquella ruptura con la linealidad característica de una representación fílmica usual, se celebra en escenas como la que exhibe el monólogo de un joven mirista acerca del papel ideológico que cumplen los medios de comunicación en la sociedad capitalista y aquella secuencia donde las jóvenes compañeras de curso de María escapan del colegio para ir a un departamento donde cuatro hombres las obligan a colocarse bikinis mientras ellos están en ropa interior. La presencia de ambas situaciones permite lo que Jacques Rancière denomina como un paradigma más amplio de la relación entre arte y política. Un arte cinematográfico que crea conflictos y fragmentaciones que excede una coherente resolución de los conflictos que se presentan.

El de un arte que sustituya las continuidades y progresiones características del modelo narrativo y empático por una forma rota que apunte a sacar a la luz tensiones y contradicciones inherentes a las presentaciones de situaciones y a la manera de formular sus elementos, motivos y salidas (Rancière, 2012: 106).

Si bien es cierto que el filósofo francés grafica este fenómeno con filmes de Godard y de Straub y Huillet, el registro de Palomita blanca se sitúa en esta problemática cuando Ruiz señala que la novela de Lafourcade tuvo como principal función estructurar distintas situaciones las cuales muchas veces no coinciden con un relato lineal, y que como resultado, éstas no formarán exclusivamente parte de la historia del filme (Ruiz, 1993, en Cuneo, 2013: 295).

Por otra parte, el recurso de la voz en off es utilizado en este filme como un ejercicio que retrata la atmosfera social de la época. Un elemento que puede ser leído como una suerte de contextualización del proceso político que se avecina con el próximo triunfo de la Unidad Popular. Corro nuevamente ofrece algunas pistas de esto:

Tal vez el uso regular de la voz en off y las soluciones dramáticas, escénicas, a través del fuera de campo contiguo no basten como para conexiones con el mundo visible y temporal de Palomita blanca y otro invisible, transtemporal y metafísico. Esa posibilidad se concreta textualmente a través de las oraciones y conjuros de María, recursos de una dramaturgia metasensible que consisten, como audio fuera de campo, sobre las imágenes documentales del Chile histórico por excelencia, el sacralizado Chile testimonial en vistas de la Unidad Popular" (Corro, 2010: 272).

Esto se conjuga con una oralidad que es interrumpida cuando se escucha la voz en off de María leyendo su diario de vida durante la conocida escena en que los enamorados se bañan desnudos en una playa. La

irrupción de una segunda voz en off del mismo personaje fractura la linealidad de un enunciado en que el campo de la imagen es excluido a un segundo plano, con el objetivo de destacar la exaltación que María realiza a la figura de Juan Carlos. Esto permite observar la ingenuidad emocional de una protagonista que empieza a convivir con una realidad de clase que para ella aún es desconocida, bajo una sociedad donde los antagonismos socioeconómicos eran cada vez más agudos.

A grandes rasgos, se puede señalar que con *Tres tristes tigres y Palomita blanca* Raúl Ruiz se traslada a un campo donde se establece una nueva relación con lo real, construyendo una imagen cinematográfica que indaga en el fluctuante comportamiento de la sociedad chilena. Fenómeno que se entiende como una fractura a la homogeneidad, en términos estéticos y argumentales, de aquel cine político que era hegemónico en Chile y Latinoamérica durante los años 70, al dar forma a una narración turbulenta y compleja que permite estructurar aquel cine de indagación que caracterizara a su obra antes del exilio.

Con respecto a esto, Bruno Cuneo (2013, ¶ 7) señala que:

A Ruiz, por el contrario, le interesaba formalizar en el cine el comportamiento de sus compatriotas. Era un cine de carácter documental, etnológico, pero que no excluía la ficción, y esto le venía Jean Rouch, al que admiraba mucho. A Ruiz siempre le interesó preservar la eficacia poética de sus creaciones, porque pensaba que el documental latinoamericano tenía un pecado mortal, y todavía lo tiene, que es el didactismo. En eso hay una crítica a lo de Solanas. El cine de indagación tuvo un nuevo impulso durante la Unidad Popular, o bien, fue la UP lo que lo llevó a replantearse el tipo de cine que venía haciendo. Ya no le interesaban solamente las conductas y comportamientos cotidianos, muy ilógicos en el caso de la comunidad chilena, sino también el modo en que esos comportamientos chocaban con los comportamientos políticos y revolucionarios.

Como asegura Cuneo, el llamado cine de indagación, término acuñado por el mismo Raúl Ruiz para diferenciarse de las corrientes como el Cinema Novo brasileño o el Grupo Liberación, encabezado por los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, implicará una praxis indagatoria que se pone al servicio de un descubrimiento de ciertas claves escondidas en la cultura nacional, y que tiene por objeto reconocerse como reflejo de una chilenidad que hasta ese entonces era necesario discutir y evidenciar.

## **2. Entre el realismo púdico y el cine de indagación: definiciones teóricas y relación con la Unidad Popular y el Nuevo Cine Chileno**

Con la llegada a La Moneda de Salvador Allende en el año 1970, la izquierda tradicional triunfa con un programa que representaba a aquellos sectores populares que, desde finales de los 60, reclamaban

agudas alteraciones en las relaciones económicas que cruzaba hasta ese entonces la subdesarrollada sociedad chilena. Junto con esto, la llamada "vía chilena hacia el socialismo" comienza a sobresalir como un proceso con características novedosas, frente al giro burocrático que comenzaban a tener las experiencias socialistas europeas. Como señala el sociólogo Tomás Moulian "el proyecto de la "Vía chilena" no puede entenderse fuera del contexto de una crisis de legitimidad de los socialismos existentes" (Moulian, 1998: 59). De esta forma, la particularidad positiva de este proceso, puede ser argumentada desde una visión que, por entonces, era predominante en parte de la izquierda chilena de los años 70, la cual apelaba a la posibilidad de que un país capitalista subdesarrollado se podía producir un tránsito no violento hacia el socialismo, alejándose así de estrategias como la que se había ejecutado en Cuba durante el año 1959. Esta idea también era avalada por aquellos que defendían la tradición democrática, liberal y republicana del Estado chileno, visión que permitía esclarecer aquella noción de que se pueden realizar revoluciones desde arriba.

Se puede señalar que aquella innovación política que representaba la UP, permitió que la creación artística, que hasta ese entonces había denunciado el subdesarrollo económico del país o que había surgido en Chile durante años anteriores, pudiera gozar de ciertas libertades creativas independientes a los patrones ideológicos que cristalizaba el "programa del poder popular". Un gobierno que asoma cierta elasticidad ideológica en relación a la cultura que se empieza a gestar bajo su corta experiencia. Es así que en el mismo año 70, en número 8 de la revista Comorán, publicación mensual dirigida por el poeta Enrique Lihn sobre arte, ciencias sociales y literatura y que simpatizó notoriamente con el gobierno de Allende, publica el texto "Por la creación de una cultura nacional y popular", donde se señalan los distintos elementos e intenciones que debe tener una cultura nacional que esté a tono con los cambios estructurales que demandaba parte de la sociedad chilena. El texto a su vez, demanda que todo artista ha de tener una actitud crítica y autocrítica frente al proceso que abría la llegada de Salvador Allende al poder, alertando también de los problemas que puede traer un proceso de culturización masivo y paternalista que no observe que para alcanzar el objetivo de elevar el precario nivel intelectual de los sectores populares de aquel entonces, es necesario transitar por etapas intermedias. Según el escrito: "La liberación de nuestras posibilidades como pueblo, hasta hoy marginado, sólo será posible si la comunidad se redefine, busca expresarse y se da el esfuerzo constante de crear imágenes de sí misma que la historia reclama" (Calderón et al. 7).

Lo fundamental del texto "Por la creación de una cultura nacional y popular" será que, junto con elaborar un diagnóstico punzante referido a la realidad educativa e intelectual del Chile de aquellos años, previene del peligro que puede acarrear el nulo ejercicio de expresiones artísticas que logren el reconocimiento y la identificación con una realidad nacional que en ocasiones era reemplazada, y distorsionada, por productos culturales foráneos. "El escrito generó una gran controversia, que derivaría en una visión muy crítica de Lihn acerca la forma en que se



concebía la cultura por algunos sectores ligados al gobierno" (Albornoz, 2005:152). No es menor que uno de los firmantes del documento es el poeta Waldo Rojas, amigo de Raúl Ruiz.

Este elemento, por trivial que pueda verse, será fundamental para definir correctamente la noción de cine de indagación, debido a que este concepto es indisociable con aquella idea del realismo púdico que definió Rojas junto a Ruiz.

Si para el director de *Palomita blanca* la necesidad de estructurar un cine que buscara generar una identificación con las costumbres anómalas y discursivas de la realidad chilena era un acto de sublevación que permitiera descubrir las normas coloquiales que esconde el actuar cotidiano de los sujetos chilenos, esta práctica ha de entenderse en el marco de una función sintomática más general que permitiera potenciar un inconsciente donde la sociedad chilena sea capaz de autoafirmarse en todos sus niveles. Es por esto, que es indispensable hablar de una noción que tome a la vida cotidiana de aquellos años como un universo inagotable, que no estaba carente de aquellos signos sociales, como bien destaca Waldo Rojas, que el cine tradicional marginaba inocentemente por ser parte orgánica del compromiso político que estaba en boga. Así nace la idea de realismo púdico, de la mano de Rojas y Ruiz, como un gesto, una actitud o una estética, que desafiaba aquellas vanguardias que se anexaban en la búsqueda de una legitimidad política que se ubicaba en el territorio del compromiso militante.

El principio activo del realista púdico consiste en considerar la noción de realidad no ya como lo dado, como lo descubierta absoluto, subterráneo e impávido, sino como un sistema de ocultamientos: la naturaleza gusta de ocultarse. Todo el resto, consecuencias éticas o estéticas, políticas o sociales, se daban por añadidura (Rojas, 2010: 21).

De esta forma, es que se puede leer una suerte de reciprocidad enunciativa entre el escrito publicado en la revista *Cormorán* y la definición de realismo púdico expuesta. Ambas ideas transitan, y se conjugan, en la necesidad de indagar en una imagen país que se construya bajo la noción de identidad. Es así que Raúl Ruiz entenderá que es el cine, el medio por excelencia, el que tiene la capacidad ideológica de sacar a la luz aquella cultura de resistencia; definición que utilizaba el director para calificar a aquel lenguaje no verbal que existe en la cultura de Chile y que carece de un orden lógico al trasgredir ciertas normas de comportamiento establecido. Aquí utilizaremos el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu para referirnos a los pensamientos, expresiones y comportamientos situados en un límite establecido por determinadas relaciones históricas y sociales de producción.

El *habitus* es una capacidad infinita de engendrar con total libertad (controlada) productos –pensamientos, percepciones, concepciones y acciones- que tienen siempre como límite las condiciones de su producción, histórica y socialmente situadas (Bourdieu, 1991: 96).

La transgresión de cierto orden sensato en el comportamiento de los sujetos, obedece a un conjunto de signos distintivos que nacen a partir de una experiencia social colectiva y que se han sacudido frente a ciertos límites conductuales establecidos. Estos signos y prácticas, a su vez, son posibles de clasificar y constituyen mancomunadamente "el mundo social representado, es decir, el espacio de los estilos de vida" (Echeto & Sartori, 2008: 4).

En suma, el objetivo de este gesto antropológico en Ruiz será poder identificar estos signos y prácticas que definen cierto orden social, para de esa manera subsanar aquel desconocimiento trasversal que cruzaba al conjunto de la sociedad. Un ejercicio de autoafirmación conductual de la identidad chilena que sea capaz de inventar, utilizando el registro cinematográfico, patrones cognitivos que permitan un apropiado tránsito político hacia las transformaciones estructurales que en demandaba el proceso político. Junto con esto, se puede señalar que, aquellas ambigüedades que manifestaba la idiosincrasia nacional, eran vistas por Ruiz como un peligroso obstáculo para alcanzar las alteraciones político-económicas de las cual él también era partidario. Como señala en una entrevista de 1972:

Yo sostenía, y todavía sostengo, que mientras no supiéramos cómo opera esta cultura, mientras desconociéramos sus reglas, su forma de operar, mientras desconociéramos todo esto, iba a ser imposible, dicho en forma muy gruesa, inventar Chile. Desde el cine yo veía como fundamental inventar el país (Ruiz, 1972, en Cuneo, 2013: 36).

Siguiendo la noción cinematográfica de Ruiz, en relación a la particularidad que tiene su cine de indagación como eje diferenciador dentro del Nuevo Cine Chileno y latinoamericano, es necesario destacar que se puede leer como parte de un realismo cinematográfico cercano a lo que Siegfried Kracauer definió como "un rescate de la realidad física" (Kracauer, 1989: 368). El crítico alemán señala en su tratado sobre cine, la capacidad que tiene el medio cinematográfico de visibilizar elementos de nuestro contexto que antes eran inexistentes, permitiéndonos también ser testigos de un universo físico que se encuentra en estado letárgico y disperso.

El cine vuelve visible lo que no vimos, o quizás no pudimos ver, antes de su advenimiento. Nos ayuda de manera efectiva a descubrir el mundo material con sus correspondencias psicofísicas (...) El cine puede definirse como un medio de expresión particularmente dotado para promover el rescate de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, aprehender de los objetos y acontecimientos que comprenden el flujo de la vida material (Ibídem).

Debido a esto, que la visión de Ruiz se conjuga con la de Kracauer cuando el director de Realismo socialista señala la capacidad que tiene el cine de "evidenciar ciertos mecanismos de comportamientos que,

generalmente por la actividad que uno desarrolla, se anulan o se olvidan” (Ruiz, 1972, en Cuneo, 2013: 37). Tal como señala el director Cristian Sánchez, esta capacidad indagatoria que Ruiz destaca del cine, y que él mismo ejecutó, se resume en “su capacidad de penetración en los verdaderos conflictos de la sociedad chilena y, por sobre todo, por la agudeza humorística de su especulación metafísica” (Sánchez, 2007:198).

La complejidad de su modelo indagatorio, Ruiz lo expone haciendo hincapié en la diferencia con las otras vanguardias cinematográficas del continente. Diferenciándose inclusive de Solanas, el cual calificaba como un cine civil y panfletario no en el sentido despectivo de la palabra, él dilucidaba que en el acto mismo de filmar ya existía una actitud de ruptura con cierta noción preestablecida de la realidad. Partiendo de la idea de que el cine es un espejo que muestra una realidad invertida y distorsionada, fundamento que lo distancia de aquel didactismo neorrealista que practicaban algunos cineastas como Aldo Francia, el realizador entenderá que este elemento se conjuga con su visión personal del contexto social.

El acto ruiziano de la indagación no pierde de vista la alteración de la realidad que realiza el cine. De ahí la analogía que el director realiza con el espejo como elemento que invierte cierto orden tal cual es, función que se evidencia cuando lo real es inmerso en una estructura dramática distorsionante. Ambos campos, lo real visto y lo real deformado, se relacionan alcanzado, como subraya Cortínez y Engelbert (2011), el descubrimiento de lo escondido; el llamado cine indagatorio, y que en la “Poética del cine” de Ruiz pasará a llamarse cine chamán. Un cine que tiende a “modificar la manera misma como se hacen coexistir los espacios visuales y los espacios ficcionales” (Ruiz, 2000: 103)

El desarrollo de este arquetipo permite que en sus películas se conjuguen situaciones anómalas y desconocidas con la política contingente en que éstas nacen. La conversación en un bar sobre Eduardo Frei Montalva en una escena de *Tres tristes tigres* o los murales alusivos a la candidatura de Alessandri que se pintan en la población donde vive la protagonista de *Palomita blanca*, son algunos ejemplos de esto. Como bien señala Lema:

En todas estas películas, y específicamente en las realizadas durante la Unidad Popular, lo real copa la escena, y de hecho, la copa mediante diversos elementos fácilmente reconocibles por el sentido común en relación a la política contingente. (...) Todos estos son elementos testimoniales de una realidad, puestos al servicio de un realismo complejo, que no apunta a ser mimético, sino a un realismo de espejo invertido (Lema, 2010: 125).

Aquella categoría de espejo invertido, que destaca Lema, y que el mismo Ruiz formula en el año 1972, se puede leer como una construcción teórica que justifica una praxis cinematográfica que permite articular ciertas transformaciones en el discurso fílmico y artístico institucionalizado, al lograr ser un acto que apela por alterar las estructuras materiales de aquel entonces. Cuando hablamos de alteración en las estructuras materiales,

nos referimos al papel que tenía el cine de Ruiz dentro del desarrollo histórico chileno bajo la UP. Esta función se logra esclarecer, cuando obras como *Palomita Blanca* y *Tres tristes tigres* se entienden como filmes que se encuentran inmersos dentro de la lógica de transformación histórica y política que cristalizaba el Nuevo Cine Chileno, tanto como proyecto colectivo y heterogéneo, aunque estética y narrativamente se distancien de filmes como los de Naum Kramarenco y Patricio Kaulen\*. Este lugar que ocupa Ruiz dentro de la corriente mencionada, se puede analizar bajo dos lecturas. La primera es entender que lo anormal de las situaciones que representan sus filmes, tropieza con la atmósfera histórica en que estas son contextualizadas. Entendiendo esto, es que se puede inferir que aquella cultura de resistencia que movilizaba al cine de Ruiz es un fenómeno que, por más endémico que parezca, busca ser redimido, o resuelto, en un presente político que busca alterar esa misma cultura. Son imágenes de un pasado fracturado que se materializa en las anomalías cotidianas y ocultas del actuar de los sujetos, y que busca ser resuelto y reconfigurado. Este planteamiento puede ser visto desde la óptica de Benjamin cuando señala en su Tesis II de "Sobre el concepto de historia" que "El pasado trae consigo un índice secreto que lo remite a la redención." (Löwy, 2002: 54) De esta forma, se dilucida que lo indagatorio de su obra se puede comprender también como un gesto político que busca subvertir cierto orden establecido, pero que tiene como requisito previo lograr aquella función de reconocimiento tan necesaria para Ruiz y para los firmantes del texto "Por la creación de una cultura nacional y popular".

La segunda interpretación es entender que la ubicación de la obra de Ruiz dentro del Nuevo Cine Chileno se da en el marco de la nueva relación que su cine establece con lo real y que parte de una visión crítica de la situación chilena bajo Allende. Ya en el año 1971 declaraba en una entrevista para la revista *Hablemos de cine* que "nuestro proceso no es heroico, es decir, lo es en un sentido profundo, pero no en el plano exterior y no hay batallas ganadas a balazos, etc..." (1971, ¶ 5). La lógica transformadora es entendida acá como un gesto autocrítico que anula

---

\* En gran parte de la escasa bibliografía existente sobre el Nuevo Cine Chileno, Naum Kramarenco y Patricio Kaulen no son considerados dentro de ésta corriente debido a que la carrera filmica de ambos directores se desarrolló antes de la consolidación de realizadores como Miguel Littin, Aldo Francia y Helvio Soto. Creemos que esta imprecisión es subsanada con el análisis realizado por Ascanio Cavallo y Carolina Díaz en el texto "Explotados y Benditos: Mito y desmitificación del cine chileno de los 60", quienes discuten contra aquellos trabajos que ven que el eje transversal de los realizadores del Nuevo Cine Chileno es la similitud espacio temporal de sus realizaciones y la militancia política de los directores. Ambos autores señalan, con precisión, que el elemento común de los directores de esta corriente es que se caracterizaban por realizar filmes que buscaban una aproximación verosímil a la vida cotidiana de la sociedad chilena de aquellos años, buscando romper con la ideología que cristalizaba el pasado cinematográfico del país. Acerca de esta problemática, Díaz y Cavallo señalan sobre las cintas del Nuevo Cine Chileno que "el público que pudo verlas tuvo probablemente, como escribió Ossa Coo, 'un choque con la realidad', una cierta sorpresa al encontrarse en la pantalla con lo que veía en la calle, ya no en forma ocasional como en el pasado, sino de modo frecuente y creciente. (...) La aproximación a la vida cotidiana, despojada de intenciones embellecedoras, y con clara intención de observación social, es, pues, una tendencia que movilizaba al conjunto del cine chileno, no sólo a los cineastas más jóvenes, ni a los debutantes, ni a los que fueron identificados como estándares del 'Nuevo Cine'." (Cavallo & Díaz, 2007: 272).

cualquier intención de retratar heroicamente el proceso político de la UP. El compromiso de Ruiz, más allá de su militancia en el Partido Socialista (PS), uno de los organismos que más contradicciones y tendencias políticas expresaba en los años 70, es un distanciamiento estético que no lo ubica en la figura del "artista militante" que caracterizaba a los socialismos reales, pero que tampoco lo excluía de su adhesión ideológica al proceso mismo. Esa lejanía que se daba entre el director y el conjunto de las representaciones del Nuevo Cine Chileno, excluyendo las distancias narrativas y estéticas que ya se han detallado en el presente trabajo, parte de su apreciación acerca del gobierno de Allende, que lo catalogaba como:

Un típico caso de los atípicos movimientos del Tercer Mundo, como los que se dan actualmente en Filipinas y en Indonesia. La Unidad Popular no creía demasiado en los soviets, en los regímenes marxistas-leninistas puros y duros, ni en la socialdemocracia. Practicaba la exclusión, aunque con un gran entusiasmo. Era un laboratorio donde se probaban distintas formas de utopía. Tres años de experimentos bastante costosos (Ruiz, 1987, en Cuneo, 2013: 146).

## 6. Conclusiones

Lejos de ser un mero recurso estético, la incorporación de elementos narrativos al relato periodístico no solo contribuye a proporcionar textos de gran valor literario, sino que constituye también un compromiso ético a la hora de narrar la realidad. La crónica representa, tanto desde la selección temática como desde el acercamiento a las cuestiones que aborda, un género dotado para canalizar historias que pasan inadvertidas al periodismo convencional, cegado por una voluntad objetivista que impide romper un círculo vicioso de criterios de noticiabilidad y fuentes *autorizadas*.

Las crónicas analizadas muestran, por el contrario, el valor de la calidad de la experiencia, la fuerza reveladora de historias que se acercan a los protagonistas reales, a los que sufren las situaciones de desamparo o violencia, a los que no tienen voz en los medios: a las madres de desaparecidos, a las familias que huyen, a los inmigrantes irregulares que se disponen a atravesar la frontera. Ello implica una exigencia especial a los periodistas, una labor de reporterismo que va más allá de transcribir declaraciones, que requiere la presencia en el lugar de los hechos, la aproximación a escenarios que no son noticia (poblados inaccesibles, barrios violentos, estaciones de paso) y con ella la captación de detalles que contribuyen a dar verosimilitud, que reflejan el compromiso en lo que se narra. Así, la descripción de ambientes o la construcción de escenas –técnicas características del nuevo periodismo de los años 60 del pasado siglo– permiten aprehender y relatar en toda su dimensión esas realidades que en el tratamiento informativo habitual quedan ocultas.

A través del registro del diálogo, de la inclusión de testimonios reveladores, la crónica contribuye también a dar voz, a captar las preocupaciones, los miedos o las denuncias de una parte de la población que no tiene acceso a los medios. La incorporación de estos detalles ausentes en el relato informativo tradicional no solo no es incompatible con el análisis y la contextualización histórica, sino que se convierte en el medio para ofrecer y dar respuesta a los *cómo*, *por qué* y *para qué* a que aludía T. E. Martínez como esencia del compromiso ético del periodista. Con estilos narrativos y propuestas diferentes, pero desde la investigación y la denuncia de situaciones políticas y sociales intolerables, la crónica contribuye a la construcción y consolidación democrática, en particular, en los países centroamericanos, que comparten problemas como la violencia organizada, el narcotráfico, el tráfico de seres humanos, las desapariciones o los asesinatos.

A pesar de que la eclosión de la crónica debe mucho a las ediciones digitales, que permiten salvar los problemas de formato extenso y facilitan su distribución, aún queda mucho camino por recorrer hasta dar el salto para que la red, más que una simple plataforma de difusión, se convierta en un entorno para explotar las opciones hipertextuales y multimedia que ofrece.

### Referencias Bibliográficas

Albornoz, César (2005). La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente (Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular). Santiago: LOM.

Bourdieu, Pierre (1991). El sentido práctico. Madrid: Taurus.

Calderón, Alfonso et al. (1970). Por la creación de una cultura nacional y popular. Cormorán N°8, Santiago de Chile.

Cavallo, Ascanio & Díaz, Carolina (2007). Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60. Santiago: Uqbar.

Corro, Pablo (2010). Las soledades: De lo sobrenatural y el aburrimiento (El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios). Santiago: Uqbar.

\_\_\_\_\_ (2013). Ponencia simposio "Escrituras de la subjetividad. Hacia una poética barroca en el cine de Raúl Ruiz", Grupo de Estudio sobre Barroco y Neobarroco en Chile (Barroco Fronterizo). Recuperado de <http://www.barrocofronterizo.com/home/?p=379>

Cortínez, Verónica & Engelbert, Manfred (2011). La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Cuneo, Bruno (2013). Ruiz Entrevistas escogidas – filmografía comentada. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

\_\_\_\_\_ (2013). "Bruno Cuneo: 'Raúl Ruiz siempre quiso preservar la eficacia poética de lo que hacía'", Krisis Kritica.com Espacio de crítica de cine. Recuperado de <http://www.krisiskritica.com/2013/11/bruno-cuneo-raul-ruiz-siempre-quiso-preservar-la-eficacia-poetica-de-lo-que-hacia/>

Deleuze, Gilles (1984). Imagen-movimiento. Barcelona: Paidós.  
Echeto, Víctor & Sartori, Rodrigo (2008). "Comunicación, violencia y poder simbólico en la sociología de Pierre Bourdieu". Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas N°17. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA0808120135A/26421>

Kracauer, Siegfried (1989). Teoría del cine. La redención de la realidad física. Barcelona: Paidós.

Lema, Nicolás (2010). La historia en off de La colonia penal: Hacia una interpretación política de la abstracción en Raúl Ruiz (El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios). Santiago: Uqbar.

Löwy, Michael (2002). Walter Benjamin: aviso de incendio: Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia". Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Moulian, Tomás (1998). Conversación interrumpida con Allende. Santiago: LOM.

Rojas, Waldo (2010). Raúl Ruiz: Imágenes de paso (El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios). Santiago: Uqbar.

Ruiz, Raúl (1973/1992). Director Palomita blanca. Prochitel Uno Ltda.

\_\_\_\_\_ (2000). Poética del cine. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000.

\_\_\_\_\_ (1963). dir. La maleta. Centro de Cine Experimental. Universidad de Chile

\_\_\_\_\_ (1968). dir. Tres tristes tigres. Los capitanes.

Orell, Marcia (2006). Las fuentes del nuevo cine latinoamericano. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Salinas, Claudio & STANGE, Hans (2008). Historia del Cine Experimental de la Universidad de Chile 1957-1973. Santiago: Uqbar.

Sánchez, Cristián (2007). El cine de Raúl Ruiz: el progreso del tiempo (El cine nómada de Cristián Sánchez). Santiago: Uqbar.