

Fotogramas del exilio en un cinestasta desterrado:

Raúl Ruiz. Francia 1974-1983

Katherine Fernández¹

Resumen

La extensa producción cinematográfica desplegada en el exilio contra la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990) obedece a un compromiso político con la memoria histórica, la cultura popular y la identidad chilena. A partir de este triple reconocimiento, el presente artículo contrasta las diversas problemáticas que derivaron del exilio en las películas *Diálogos de exiliados* (1974) y *Las tres coronas del marinero* (1983) del destacado cineasta Raúl Ruiz. Ambos filmes de gran valor simbólico, pues además de acercarnos a la realidad socio-histórica de la época, implícitamente reflejan la propia vivencia del director en el prelude y declive de su destierro en Francia.

Palabras claves: *Raúl Ruiz, cine, exilio, memoria.*

Abstract:

The extensive cinematographic production exhibited in exile against the military dictatorship of Augusto Pinochet (1973-1990) is due to a political commitment with the historical memory, the popular culture and the Chilean identity. From this triple recognition, this article contrasts the various problems that came from exile in the films *Dialogues of Exiles* (1974) and *The Three Crowns of the Sailor* (1983), by the outstanding filmmaker Raúl Ruiz. Both films of great symbolic value, besides addressing the socio-historical reality of the time, implicitly reflect the director's own experience in the prelude and decline of his exile in France.

Keywords: *Raúl Ruiz, cinema, exile, memory.*

¹ Profesora de Historia y Ciencias Sociales en enseñanza media, Licenciada en Educación y Licenciada en Historia, Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile. Magister© en Historia en la Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile.

Fotogramas del exilio en un cinestasta desterrado:

Raúl Ruiz. Francia 1974-1983

1. EL CINE CHILENO “EN EL EXILIO” Y “DEL EXILIO”

“No cabe duda que el desarrollo de un cine se enriquece a partir de la variedad de planteamientos individuales. Si el cine chileno en el exilio se ha consolidado como fenómeno único es porque surge de una experiencia colectiva” (Pick, 1983:30).

La dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile (1973- 1990), desarrolló una política basada en la destrucción y desarticulación de las fuerzas de izquierda a través de la violación sistemática contra los Derechos Humanos. El exilio, se configuró en uno de los mecanismos más representativos del régimen. En efecto, miles de chilenos fueron obligados a abandonar el país, a la vez que un sector importante decidió exiliarse voluntariamente fruto de la persecución y/o represión de la que eran objeto. Lejos de lo que se podía esperar, la estadía de los exiliados en los países de acogida no fue del todo pasiva, pues, un número importante de ellos –en su mayoría profesionales- expresó su vivencia a través de diversas manifestaciones culturales (Norambuena, 2008: 170).

En este contexto situamos el surgimiento y consolidación del movimiento conocido como “cine chileno en el exilio” (Mouesca; Orellana, 1983:162). La producción cinematográfica chilena en el exilio durante las décadas de los setenta y ochenta, fue una de las más prolíferas a nivel mundial. Según los datos entregados por el Centro de Documentación de la Cinemateca Chilena, en los primeros diez años de la dictadura militar se rodaron alrededor de 178 películas en países como: La República Democrática Alemana, Canadá, Francia, España, y Suecia (Pick, 1983:23). Este hecho fue retratado por la crítica internacional como algo “nuevo en la historia del cine latinoamericano y cuyas proporciones y características van más allá de todo lo que se ha conocido en el pasado en circunstancias similares” (Paranagua; Angelovici, 1981: 196).

El cine chileno en el exilio fue esencialmente de denuncia. El grueso de los cineastas intentó plasmar en sus películas la situación política de Chile, haciendo énfasis en la violencia desatada por la dictadura como un mecanismo para preservar la memoria e identidad nacional. Esta perspectiva, fue sostenida por algunos de ellos en el marco del Festival Internacional de Cine realizado en 1979 en Moscú. En dicha instancia, Miguel Littin afirmó que “el cine se planteó recuperar la memoria, como una forma de recuperar la verdadera identidad y difundirla” (Bocaz, 1980: 30). Como resultado de la fuerte censura que aplicó la junta contra los artistas audiovisuales la realización de films en los países de acogida, fue asumida por los cineastas como un deber político con la historia del pueblo chileno. Al respecto Jorge Lübbert señaló: “tarea política es nuestra evitar que mañana digan: bueno, aquí no pasó nada señores” (Alarcón et al., 1980:129).

Junto con la denuncia, la cinematografía nacional también se ocupó *del exilio*. El análisis de una serie de documentos y testimonios referentes a esta experiencia, nos han llevado a reconocer la existencia de tres momentos en dicho proceso que fueron proyectados por los cineastas desterrados. El primero de ellos, guarda relación con el sentimiento de derrota, frustración, incertidumbre respecto al futuro y la esperanza del pronto retorno. El segundo, con la adaptación y construcción de una nueva identidad en el país de acogida. Por último, encontramos la añoranza e idealización de lo abandonado. En su artículo *Tradición y búsqueda (1973-1983)*, Zuzana M. Pick señala al respecto que, los realizadores chilenos, intentaron plasmar la experiencia del exilio a través del cine documental (Pick, 1980: 98). En este camino, se abordó como temática central la problemática del exiliado que, de forma paradójica, busca integrarse a la realidad cultural del país de acogida, a la vez que intenta preservar su propia identidad. Sobre el punto Mario Znaider y Luis Roniger en su libro *La Política del destierro y el exilio en América Latina*”, sostienen que el exilio como mecanismo de exclusión institucional, trajo aparejada una serie de consecuencias psicológicas que impregnaron los comportamientos de los afectados como: la incertidumbre respecto al futuro, el intento de tomar control de sus nuevas vidas y el deseo constante de volver al país de origen (Znaider; Roniger, 2013:44). En filiación con estas ideas, Carmen Norambuena sostiene en su artículo *Exilio y retorno: Chile 1973-1994*, que este proceso estuvo determinado por una ambivalencia entre el alivio de los individuos al huir de una situación compleja y de otro, por “la angustia de

partir, el miedo a lo desconocido, la ruptura de lazos y el abandono de un proyecto vital” (Norambuena, 2000: 174).

Así, el cine *del exilio*, muestra cómo atrapados entre el pasado y el presente, los exiliados intentaron reinterpretar sus vivencias a través de la codificación y decodificación de significados, asociadas desde ya, a una situación en extremo violenta. Tal fue el trabajo de cineastas como Miguel Littin, Jorge Lübbert, Raúl Ruiz, Helvio Soto, Valeria Sarmiento, Marilú Mallet y Patricio Guzmán (Pick, 1984: 22).

Entre ellos, Raúl Ruíz es sin lugar a dudas uno de los cineastas más destacados a nivel nacional e internacional. Tal fue su reconocimiento que, en 1983, una de las revistas de cine más importantes del mundo *Cahiers du Cinéma*, dedicó un número completo para homenajear su trabajo. En el prefacio de la revista que llevó por título “El caso Ruiz”, Serge Toubiana afirmaba: “[Raúl Ruiz] es el cineasta más prolífico de nuestro tiempo, aquel cuya filmografía es (casi) imposible establecer, por lo diversa y multiforme que resulta su producción hace veinte años” y más adelante agrega: “La retórica ruiziana es bella, cultivada, perversa, lo tenemos pero sobre todo muy alegre, jamás quejumbroso” (Galemiri, 1983:1).

2. EL CINE DE RESISTENCIA DE RAÚL RUIZ

“Aquí olvidarás las desgracias. Para eso hay que refugiarse en el arte, en las bellas cosas”
(Vasconcelos; Lefaux; Feuiette. (productores). Ruiz (director). (1983).

Raúl Ruiz, nació en Puerto Montt el 25 de julio de 1941. En la década de los sesenta, se trasladó a Santiago para iniciar estudios de teología y derecho. Sin embargo, a los pocos años, su amor por la pantalla grande lo llevó a estudiar cine en la Escuela de Santa Fe en Argentina. En este país, dirigió su primer cortometraje *La Maleta* en 1963. Luego de trabajar por un tiempo en la televisión chilena, filmó en 1967 su primer largometraje el: *Tango del viudo*. Pese a que la película fue exhibida en el Cine-Club de Viña del Mar, el trabajo de Ruiz recién comenzó a ser conocido con el estreno *Tres Tristes Tigres* en 1968. Por entonces, Ruiz ingresó al Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile lugar donde entra en contacto con destacados realizadores chilenos. Gracias a ello, logró desempeñarse como docente en el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso.

Según señala Jacqueline Mouesca, durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) el cineasta “desarrolla una actividad que empieza a tener carácter de carrera enfebrecida (...) Realiza una docena de títulos, entre los cuales hay todo tipo de películas: documentales de ficción, cortos y largometrajes, films de encargo o de concepción propia” (Mouesca, 1988:116).

Como muchos militantes del Partido Socialista, el realizador decidió autoexiliarse en Francia tras el golpe militar que derrocó al presidente Salvador Allende en 1973. Durante los catorce años que duró su exilio en este país, Raoul Ruiz –así lo llamaban en Francia- desarrolló una fructífera carrera cinematográfica. Zusana Pick describe el éxito del director en los siguientes términos: “el cine de Ruiz es un cine de ideas y el producto de una innovadora dinámica creativa, que le ha traído el reconocimiento crítico en Europa como una de las figuras más prominentes del cine de vanguardia” (Pick, 1983:100). Asimismo, el connotado crítico de cine francés, Pascal Bonitzer sostiene: “Hay en el cine de una virulencia, un poder de subversión de las proporciones y de las jerarquías, un poder de subversión lógica que Raúl Ruiz pone en acción implacablemente, sin remordimiento, sin nunca plantearse la pregunta de si será seguido, si el público comprenderá, si incluso habrá un público para eso, si incluso el film será exhibido” (Rojas, 1984:29).

El reconocimiento de Raúl Ruiz en los círculos especializados, no sólo se explica por su extensa filmografía en Chile y Europa, sino además, por su peculiar visión sobre el cine. En su libro “Poética del cine”, Ruiz hace visible su crítica contra el cine norteamericano: la *teoría del conflicto central*. A su juicio, esta forma de hacer cine descansa sobre la premisa de la confrontación: “Los teóricos del conflicto central sostienen, pues, que no hay pieza de teatro, que no hay film o historia sin conflicto central” (Ruiz, 2000:23). La existencia de un conflicto entre “el bien y el mal”, entre “los buenos y malos”, excluye de la narración, todas las temáticas que no obedezcan a este ordenamiento. Junto con ello, el cine hollywoodense categoriza a las personas y a los objetos según el rol que jueguen en la película. Ruiz desafía este paradigma al exponer en sus películas la contradicción, la ironía, el juego de improbables, la improvisación, la construcción y deconstrucción de códigos y escenas que en apariencia no tienen sentido alguno. Según observan Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana: “Nuestro autor ama la paradoja y la ironía, practica un humor irreverente y corrosivo (...) entusiasta de la travesura experimental, está constantemente improvisando, inventando imágenes visuales y verbales,

tratando de descubrir cien maneras diferentes de contar una misma historia” (Mouesca; Orellana 1983:107).

3. LA PERSPECTIVA DEL EXILIO DE RAÚL RUIZ EN: DIÁLOGOS DE EXILIADOS Y LAS TRES CORONAS DEL MARINERO

Durante su permanencia en Francia, Raúl Ruiz realizó una serie de producciones cinematográficas² que de manera explícita e implícita, retratan su experiencia y la de muchos chilenos en el exilio. En el primer caso, destacamos la película *Diálogos de exiliados* (1974) y en el segundo, *Las tres coronas del marinero* (1983). A continuación nos proponemos contrastar ambas películas a partir de los tres momentos del exilio señalados en el primer apartado de este artículo: la frustración, adaptación y añoranza del pasado perdido.

3.1 Diálogos de exiliados

“Ciertamente, es un filme muy amargo -podría ser visto como negativo- pero la amargura tiene que ver con la moral de los exiliados” (Cuneo, 2013:24).

Diálogos de exiliados, fue la primera película que rodó Raúl Ruiz durante su destierro en el continente europeo. Tal como indica su nombre, la trama de la película se desarrolla en torno a las diversas perspectivas y experiencias que tiene un grupo de chilenos exiliados en Francia. Las problemáticas que se plantean en estos *diálogos*, son el reflejo de las primeras sensaciones que experimentaron los exiliados a su llegada al país de acogida: frustración, necesidad de adaptarse a la nueva cultura y la añoranza del pasado perdido. Estos elementos se observan a lo largo de todo el filme y son transversales a los tres sectores sociales que se representan en ella: el mundo popular (a través de los obreros), la clase media (representada por los intelectuales) y la clase alta (proyectada en los comerciantes).

La frustración de los exiliados se expresa en la incertidumbre respecto a la situación chilena y su esperanza de retornar pronto a Chile. En numerosas escenas los exiliados se

² Según Jaqueline Mouesca y Carlos Orellana, hacía 1983, Ruiz había realizado 29 films. Mouesca; Orellana (1983) “El caso Raúl Ruiz”, en *Revista Araucaria de Chile*, n.º 23, Madrid: Ediciones Michay. p. 107.

ven atentos a la información que entrega la televisión y los periódicos³ sobre la situación político-social de Chile. Dos escenas evidencian la esperanza que abrigaban los exiliados sobre el retorno a la democracia. En la primera, un obrero huelguista lee la noticia de una rebelión de jóvenes militares contra el Régimen autoritario de Portugal. Ante este acontecimiento, y en una actitud que podríamos decir, estaba al borde del delirio, emitió un grito esperanzador llamando a la lucha de los jóvenes militares para derribar el régimen: “ojalá que esto suceda en Chile, que los oficiales jóvenes tomen el poder. A Pinochet le queda poco tiempo ¡Arriba Chile viejo! ¡Arriba!”(Ruiz; Matas (productores) y Ruiz (director). (1974). En el segundo momento, se expone la dura crítica que dirigió el Cardenal Silva Henríquez contra los abusos cometidos por los militares en materia de Derechos Humanos. Tal situación va a ser interpretada como un indicio del quiebre de la dictadura: “¡Se acabó!” alerta uno de los exiliados.

La incertidumbre además se expresa en la insistencia de los chilenos para conseguir apoyo con algunas organizaciones y personas influyentes de la política francesa. Ruiz enfatiza la falta de organización de estas entidades al entregar ayuda económica. En más de una ocasión se hace referencia a las familias chilenas que desaparecieron sin dejar ninguna pista luego de recibir dinero. Esta fue la excusa que emplearon los organismos para justificar su inoperancia. Pese a estas circunstancias, los chilenos se mantuvieron firmes en su postura interpelando a las autoridades en los términos que siguen: “perdón, ellos han entregado dinero a personas en particular, pero, no necesariamente representativas. Lo que nosotros queremos es justamente que todo lo que en Europa se esté haciendo sea de alguna manera encausado en término de lo que queremos como resistencia (...) para el conjunto, para la unidad de la resistencia” (Ruiz; Matas (productores) y Ruiz (director).(1974). Insistiendo en este problema, una autoridad francesa argumentó que los chilenos exiliados eran “privilegiados” por lograr escapar de la dictadura y por ser profesionales altamente calificados. En tal sentido argumenta que su ayuda y la de algunos contactos belgas y alemanes, iría más bien dirigida a quienes no lograron huir del país.

Ante esta negativa, dos obreros mantienen una prolongada huelga de hambre. Es interesante como Ruiz junto con exponer las grandes problemáticas de los exiliados logra

³ *Le Monde Diplomatique* era el periódico más leído por los chilenos en el exilio.

perfiles el status social de cada uno de ellos y las diferencias de opinión que por este motivo se generaban. Este es el caso de la escena en que Luis –perteneciente al grupo de intelectuales- trata de persuadir a uno de los obreros para que deponga la huelga y haga uso del diálogo para pedir soluciones, a lo que el obrero responde: “mire compañerito yo le voy a decirle dos cosas, una, yo no estoy pidiendo pega pa mí, estoy pidiendo trabajo para todos los weones que llegaron con nosotros, todos los weones que llegaron muertos de hambre y punto dos, a mí no me mueve nadie de aquí, porque voy a aguantar hasta las últimas consecuencias” (Ruiz; Matas (productores) y Ruiz (director).(1974). Cabe destacar que la mayoría de las personas que actuaron en la película eran amigos y conocidos exiliados de Raúl Ruiz.⁴ Este hecho, es fundamental para comprender su cine de resistencia pues, al trabajar con chilenos que están interpretando sus propios dramas en el exilio, dota a la película de un realismo sin parangón.

Al ver que la situación política de Chile no mostraba indicios de un cambio, la resignación comenzó a apoderarse de los exiliados, decidiendo incorporarse a través de diversos mecanismos a la sociedad francesa. Uno de los mecanismos más importantes de la adaptación al país de acogida fue el aprendizaje del idioma. El idioma fue un verdadero problema para ellos, y Ruiz supo representarlo muy bien con los cambios repentinos entre el francés y el español a lo largo de todo el filme. Los exiliados practicaban durante gran parte del día el idioma entre ellos y con la ayuda de profesores. Al inicio de *Diálogos de exiliados*, tres chilenos mantienen un diálogo sobre la importancia del aprendizaje de este idioma: “en francés por favor, hay que practicar” “Sí. – Responde su interlocutor- Aquí hay que hablar francés” (Ruiz; Matas (productores) y Ruiz (director).(1974). También es representativa la escena en que la arrendataria de los exiliados les llama la atención en francés. Ante el desconcierto de la mayoría -que no manejaba el idioma- uno de los chilenos comienza inútilmente a traducir a la propietaria. Acto seguido, una de las mujeres se levanta de la mesa llorando y luego arguye: “ya no aguanto más” (Ruiz; Matas (productores) y Ruiz (director).(1974). Como parte del cine de resistencia del director, este

⁴ Al respecto, Jacqueline Mouesca señala: “El grueso del equipo del film era chileno y, naturalmente, por grande que fuera la necesidad de todos ellos-refugiados políticos sin trabajo- de ganar dinero, nadie cobro nada. Ni los actores profesionales como Carla Cristi o Sergio Hernández, ni las decenas de amigos de Ruiz, simples conocidos, o del todo desconocidos que interpretaron en la película sus propios dramas de ese instante”. Plano secuencia 122.

diálogo no cuenta con subtítulos. Este recurso, logra de manera eficaz que el público empatice con la situación de los exiliados en Francia.

Junto con ello Ruiz plantea la necesidad de los exiliados de incorporarse al mundo laboral. Con tales propósitos, se crea una comisión -liderada por los intelectuales- para gestionar la obtención de permisos y contactos de trabajo. En esta búsqueda recurren a un argentino que estaba radicado hace muchos años en Francia. Al notar su ansiedad, intenta persuadirlos de que su establecimiento en Francia no se realizaría de la noche a la mañana, pues, existían una serie de procedimientos para obtener el permiso de trabajo, el pasaporte y la residencia definitiva.

En este proceso de adaptación, se hace aún más visible la idiosincrasia chilena. Ejemplar es la escena en que un árabe llama la atención a uno de los chilenos llegar con retraso a su cita: “No son serios. Te esperé dos horas. Me trajo problemas”. Al no tener una verdadera excusa, el chileno opta por rehuir a su responsabilidad desviando el foco de la conversación: “Espera, yo pensé sobre eso y no fui... es personalismo y es por el personalismo que todo se jodió para la UP” (Ruiz; Matas (productores) y Ruiz (director).(1974). Algo similar ocurrió con los diez mil dólares que recibieron de una organización francesa. A medida que el dinero pasaba de mano en mano hasta llegar al responsable de las finanzas del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), cada uno de ellos se dejaba una suma empleando todo tipo de excusas. El primero en hacerlo manifestó: “yo he estado recibiendo aquí a algunos compañeros y el otro día vino este gallo López y tuve que pagarle el hotel. Tú sabí que además le pasé a este gallo tu sabí quién (...) yo voy a sacar doscientos dólares de acá que es lo que he gastado yo de mis fondos personales, que no son muchos por lo demás” (Ruiz; Matas (productores) y Ruiz (director).(1974).

Con todo, la militancia política es uno de los elementos que definió a este grupo de chilenos. Cualquier problema que surgiera al interior del grupo, se convertía en una instancia de discusión política. Al respecto una *voz en off* relata: “En el exilio los refugiados se siguen comportando como si estuvieran en Chile. Ante el menor problema cotidiano recurren a mecanismos de participación, de democracia directa, de asamblea que sólo tienen sentido dentro del proceso chileno” (Ruiz; Matas (productores) y Ruiz

(director).(1974). Dos situaciones representan esta afirmación. En la primera, un exiliado acusa de racista a una chilena por rechazar a un árabe que estaba interesado en ella. Ante la polémica que se generó, ambos decidieron convocar una asamblea para exponer el problema y entre todos buscar una solución. La segunda corresponde a un comunicado de los ex alumnos del Instituto Nacional que establece la decisión unánime de expulsar al cantante Fabián Luna⁵ de la clase. Lejos de lo que se podía esperar, Luna decide firmar el documento para hacer valer su derecho de sufragio aun cuando el resultado no fuese de su conveniencia.

3.2 *Las tres coronas del marinero*

“Innumerables relatos, capítulos de una historia mayor, que es la historia del país perdido en el exilio y rescatado en el recuerdo y la nostalgia”
(Mouesca, Orellana; 1983:109).

Las tres coronas del marinero ha sido considerada por algunos críticos, como la película más importante de Raúl Ruiz (Mouesca, 1988:130). Pese a ser una producción francesa, fue filmada en Madeiros, Portugal⁶ en 1983. El argumento gira en torno al relato de las aventuras de un marinero a un joven estudiante, que debe escucharlo para subir a su barco y así huir del asesinato que acababa de cometer. Implícitamente, el filme constituye por completo una alegoría del exilio, pues, el marinero –que representa a los exiliados- se mantiene durante diez años en altamar –el no-lugar-, enfrentándose a mundos desconocidos e intentando una y otra vez retornar a Valparaíso hasta que es asesinado por el estudiante para tomar su lugar en el barco.

Ahora bien, la frustración del marinero se aprecia inicialmente en el abandono de su familia. Este sentimiento se hace evidente en una carta que le escribe a su madre cuando inicia su viaje en el barco *Funchalense*: “al salir de Valparaíso, sólo pensaba en escribir una carta a mi madre. En esa carta le decía lo que por pudor, no me había atrevido a decirle antes (...) le decía que me olvidaba de las bofetadas y de la paliza de mi décimo

⁵ Fabián Luna era un cantante de derecha que durante su gira por Europa, fue secuestrado por los exiliados para intentar convencerlo de cambiar su postura política.

⁶ Esta ciudad fue escogida porque dentro del continente europeo es una de las que más se asimila a Valparaíso, la ciudad de origen del marinero.

cumpleaños. Que le perdonaba no tener apellido. Que le perdonaba Valparaíso (...) le decía también que la quería” (Vasconcelos; Lefaux; Feuiette. (productores). Ruiz (director). (1983).

Esta escena plantea la ruptura de lazos, una tónica que formará parte de toda la película, pues, en cada puerto abandona a una persona querida; en Valparaíso abandona a su madre, hermana, sobrinos y a Matilde (la bailarina), en Buenaventura a su esposa (la costurera), en Singapur a su hijo adoptivo, en Tampico al niño que le salvó la vida, en Dakar a un viejo sabio y en Tánger a sus amigos Alí y Ahmed. Al término del filme, el marinero imaginó que en Amberes se reencontraría con cada uno de ellos. Al respecto nos dice: “compré el bar hice venir a mi familia. Los encontré muy viejos, como si veinte años hubieran pasado. Mi hijo era como lo había dejado. Mi esposa mal había soportado mi ausencia. Mis hermanos de Tánger habían hecho fortuna. El joven de Tampico murió en un naufragio...” (Vasconcelos; Lefaux; Feuiette. (productores). Ruiz (director). (1983).

Junto con ello, se plantea el trauma de la dictadura en la figura autoritaria del capitán del *Funchalense*. Los tripulantes vivían en precarias condiciones y debían aguantar los golpes e insultos del capitán – que representa al dictador Augusto Pinochet-. Según cuenta el marinero “[los marineros] a veces lloraban en su sopa, dando sal a su comida. La sal era prohibida (...) de noche el capitán y sus oficiales venían. Hurgaban en todo” (Vasconcelos; Lefaux; Feuiette. (productores). Ruiz (director). (1983). Representativa es una escena, en la que un marinero decide saltar del barco luego de que el capitán le arrancara un diente por denunciar sus malos tratos. Antes de lanzarse, dirige las siguientes palabras: “¡Se llevan la vida, arrancan los dientes! ¡Estoy harto de este barco de mierda! ¡Me suprimo! (Vasconcelos; Lefaux; Feuiette. (productores). Ruiz (director). (1983). Este acto es una parábola del colapso de los chilenos ante la violación de los Derechos Humanos durante la dictadura. Más adelante, el *Funchalense* se hunde, representando a los hombres que fueron superados por el desgarramiento del exilio: “El barco comenzó a inclinarse. Vi el desastre llegar y quise ayudar. Pero los viejos marineros no sentían miedo ni angustia. Se dejaban morir. Simplemente morir. Pensé en mi madre, en mi amor en Buenaventura, en mi hijo de Singapur y quise salvarme. Pude echar al mar una canoa. Vi el barco hundirse” (Vasconcelos; Lefaux; Feuiette. (productores). Ruiz (director). (1983).

La condición errante del marinero lo llevará al borde de la locura, pues, en el relato se observa una naturalización de sus aventuras aun cuando estas fueran absurdas y/o fantásticas. Tal es el caso de los gusanos que brotaban por la piel de los marineros, las peleas a muerte en las calles, la colección de muñecas de su esposa con ojos incandescentes, el sabio que rejuvenecía cuando se alimentaba y por sobre todo el *Funchalense* que era un barco fantasma al igual que sus tripulantes. En un determinado momento, estas experiencias lo llevarán a cuestionarse respecto a su propia identidad. Ejemplar es un sueño del marinero en el que se ve triplicado: “al subir a la cubierta finalmente me vi. Hacía esfuerzos para verme, para llevarme al punto donde estaba. Mi cuerpo recibía órdenes de otro. Trataba de guiar mi cuerpo, el suyo robado por mi (...) comprendí que estaba en dos lugares al mismo tiempo y que eso me perdería. ¿Dónde estaba? Creí verme en dos o tres lugares distintos” (Vasconcelos; Lefaux; Feuiette. (productores). Ruiz (director). (1983).

La añoranza del pasado perdido, será a nuestro juicio, uno de los elementos más potentes de la película. Cada comienzo en Valparaíso, es un nuevo recorrido por sus calles, sus bares, sus burdeles, las fiestas, el puerto y los seres queridos que en el tiempo transcurrido han cambiado y/o han desaparecido. Esta problemática del exilio se plantea en su segundo viaje a Valparaíso. Cuando llega a su casa, se escuchan los gritos y el llanto desesperado de su madre. Su hermana se había suicidado y él era en parte culpable por su destierro: “¡Volviste! ¡Qué desgracia! Tú hermana no aguantó la vergüenza. Se suicidó (...) piensa en la vergüenza de tú hermana. Y después tu llegada y la pelea. Haberte visto en la cárcel con cadena perpetua. No tuvo fuerzas para esperar” (Vasconcelos; Lefaux; Feuiette. (productores). Ruiz (director). (1983). La metáfora que mejor representa este momento del exilio – ya habían trascurrido diez años- corresponde al personaje que denominaron como la “*Madre*”. La *Madre* era una mujer de edad, que vivía de forma clandestina en el barco, y que era alquilada por su hijo oficial para hacerles compañía al resto de los tripulantes. Cuando abandona el *Funchalense* dejó la siguiente carta: “Honrarán a su madre obrando según estos preceptos: desarrollando la memoria, no la memoria egoísta de cada uno sino la colectiva. Si alguien se acuerda de algo que olvidaron, hará como si no hubiera pasado. Honrarán a su madre con el entendimiento. Todos deben comprender lo mismo (...) Pero no olviden que la memoria, los sentimientos, la imaginación, el entendimiento deben ser

subordinados a un trabajo honrado y productivo” (Vasconcelos; Lefaux; Feuiette. (productores). Ruiz (director). (1983). Así, *La Madre* representa la patria que es negada. En el fondo, la carta es un llamado de Ruiz a mantener viva la memoria del exilio.

3.3 Distintas miradas de un mismo proceso

Diálogos de exiliados y *Las tres coronas del marinero*, sin lugar a dudas son dos películas que tienen como eje narrativo el exilio conforme al contexto en el que fueron producidas. El análisis comparado que sigue a continuación nos permitirá establecer sus similitudes y diferencias en función de los tres momentos del exilio que hemos identificado.

Tanto en *Diálogos de exiliados* como en *Las tres coronas del marinero*, el factor emocional jugará un papel fundamental en las representaciones del exilio. En ambas películas, al trauma inicial del destierro se van sumando diversas experiencias negativas en el país de acogida, que dejan la sensación de que los afectados no tienen control alguno sobre sus vidas. *Diálogos de exiliados*, describe el sentir de los primeros chilenos que partieron al exilio; la angustia que genera el abandono de los seres queridos, el sentimiento de derrota, la inseguridad e inestabilidad al enfrentarse a un mundo por completo desconocido. El grupo de exiliados, se siente desplazado por la transgresión de sus derechos en Chile, de modo que la prolongación del régimen dictatorial -pese a los meses que habían transcurrido- acotaba aún más las posibilidades de un pronto retorno. En oposición a esta preocupación sobre el futuro, en las *Las tres coronas del marinero* la frustración se expresa en un sentido más bien metafísico: es el hombre que oscila entre un pasado y un presente confuso, entre la realidad y la fantasía, en la incesante búsqueda del territorio a partir del no-territorio. El abandono de sus seres queridos, la culpa de la muerte de su hermana, su apresamiento en el barco, la impotencia de no poder retornar a Valparaíso y la personalidad trastocada se va a traducir en un enorme vacío emocional.

Una vez que los personajes de *Diálogos de exiliados* y *Las tres coronas del marinero* comprendieron que su destierro no tenía un plazo definido, se dispusieron a definir un nuevo proyecto de vida en el país de acogida. Dicho proceso fue muy complejo puesto que, el exilio, además de provocar la pérdida de la identidad, niega la posibilidad de elegir, debiendo conformarse con las pocas oportunidades que se les ofrecían. En *Diálogos*

de exiliados, la adaptación a los nuevos códigos sociales y culturales de Francia, va a girar en torno al aprendizaje del idioma, la necesidad de encontrar trabajo y permiso de residencia. Así, la película hace hincapié en las tensiones que se generan entre el grupo de exiliados y el Estado que, a través de agrupaciones sociales afines, no es capaz de ofrecer las garantías necesarias para la protección de lo que ellos ponderan son sus derechos. Junto con ello, se pone de relieve las distancias culturales que los separan de los franceses. De este modo, la idiosincrasia chilena se presenta como un obstáculo para un verdadero reconocimiento y acoplamiento en la sociedad europea. Por el contrario, en *Las tres coronas del marinero*, la problemática de la adaptación se expresa en un conflicto interno en el marinero pues, en los diez años que transcurre su destierro, se observa un proceso continuo de cambio, adaptación y preservación de su identidad. Pese a cuestionar su verdadera identidad, el marinero paradójicamente aprende a vivir con el “yo desconocido” naturalizando cada una de las situaciones que enfrenta en el destierro por muy exóticas que estas fueran.

La connotación negativa del exilio será compensada en ambas películas, por la proyección de la cultura popular chilena, la idealización de la patria abandonada y por la añoranza del pasado perdido. En *Diálogos de exiliados* estos aspectos se observan en una primera instancia, en la adopción de ciertas conductas que se ajustaban a la realidad chilena, pero no a la francesa. Ejemplar era el fuerte activismo político del grupo, pues, además de mantener una serie de reuniones con los diversos partidos de izquierda, todas las situaciones eran analizadas y enfrentadas desde un punto de vista político. Asimismo, se hacen visibles hábitos y costumbres de la cultura popular y la idiosincrasia chilena. De tal modo, la cueca, el vino, las empanadas, la música y el lenguaje popular, estarán presentes a lo largo de toda la película. En oposición a *Diálogos de exiliados*, en *Las tres coronas del marinero* el factor emocional va a primar por sobre el político y cultural al momento de conmemorar la patria perdida. Como se ha visto, este filme constituye de inicio a fin, un viaje por la memoria. La narración de las aventuras del marinero, operan como un instrumento que recrea, simboliza y recupera un pasado confuso, pues, como mencionamos más arriba, el cine de Raúl Ruiz se caracterizó por el juego de lo improbable logrando que los

personajes pongan en entredicho su propia existencia. Así se establecen nexos entre la vida y la muerte, entre lo posible y lo imposible. En el fondo, el barco y sus tripulantes muertos, son los fantasmas de un pasado que lo persigue y lo llevarán al borde del delirio. Junto con ello la patria ausente es imaginada e idealizada, operando como un mecanismo defensivo de su identidad. Pese a todos los lugares que conoce en sus viajes, ninguno de ellos se compara a la seguridad y tranquilidad que le ofrece Valparaíso.

CONCLUSIÓN

Señalamos al inicio de este artículo que *Diálogos de exiliados* (1974) y *Las tres coronas del marinero* (1983) son dos películas que representan la propia vivencia de Raúl Ruiz en el exilio. En efecto, cuando Ruiz produce *Diálogos de exiliados* (su primer filme en Francia), al igual que sus personajes, no contaba con recursos económicos, no manejaba el idioma y no lograba adaptarse a los códigos sociales del país de acogida. Así, la inestabilidad, la inseguridad y la incertidumbre respecto al futuro, serán abordadas por el realizador desde la denuncia política. Por el contrario, en *Las tres coronas del marinero*, Ruiz ya era un director reconocido en el continente europeo, estaba inserto en la sociedad francesa y contaba con el apoyo de importantes productoras cinematográficas. La trama entonces expone el sentir de un cineasta que cumple diez años en el exilio y que busca recordar la sustancia de lo que ha perdido. En definitiva, es la memoria de un “otro” que, en este ir y venir del territorio al no-territorio construye y de-construye su identidad.

Pese a las diferencias, ambas películas oscilan constantemente entre el rechazo, la aceptación y la asimilación de su condición de exiliados reflejando además, la sensación de abandono, la esperanza del retorno, la añoranza de la patria perdida y la tensión entre un presente desconocido y un pasado silenciado. En tal sentido, consideramos que estas representaciones, operan como soporte del recuerdo para quienes vivieron la experiencia límite del exilio, y como un vehículo de la memoria orientada a reivindicar las luchas del pasado para evitar que queden en el olvido.

Para finalizar diremos que *Diálogos de exiliados* y *Las tres coronas del marinero* son de gran valor simbólico, pues además de acercarnos a realidad de Chile durante la

dictadura militar, ambas películas fueron grabadas en el exilio, tratan sobre el exilio, y operan bajo la perspectiva de un exiliado cuyo cine es sin lugar a dudas militante y combativo. Desde esta perspectiva, los aportes del cine *en el exilio* y *del exilio*, nos resultan en términos históricos, políticos, sociales y culturales incuestionables.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes:

- Ruiz Raúl; Matas Percy (productores) y Ruiz, Raúl (director). (1974): *Diálogos de exiliados*. [Cinta cinematográfica]. Francia.
- Vasconcelos J.L, Lefaux J Feuiette. (productores). Ruiz Raúl (director). (1983). *Les trois couronnes du matelot* [Cinta cinematográfica]. Francia.

Bibliografía:

- Alarcón et al., 1980 “Orientación y perspectivas del cine chileno” en *Revista Araucaria de Chile* (Madrid) N° 11.
- Bocaz Luis 1980 “Raúl Ruiz. No hacer más una película como su fuera la última” en *Revista Araucaria de Chile* (Madrid) N° 11.
- Cuneo, Bruno 2013 *Algunos encuentros con Raúl Ruiz, los últimos*. En: Ruiz, Raúl “Entrevistas escogidas - filmografía comentada”. Chile: Editorial UDP.
- De los Ríos, Valeria 2010 “Raúl Ruiz a través del Espejo: de la representación a la alegoría” en *Revista AISTHESIS* (Santiago de Chile) N° 47.
- Donoso, Catalina; Palacios José Miguel 2017 “Infancia y exilio en el cine chileno” en *Revista Iberoamericana* (Santiago) N° XVII.
- Galemiri, Benjamín 1983 “Cahiers du cinema: Raoul Ruiz” en *Revista de Cine Enfoque* (Santiago) N°1.
- Horvitz, María Eugenia 2012 “Discursos de la memoria en el cine chileno de la post Dictadura”. *Memorias, Historia y Derechos Humanos*. Programa Domeyko Sociedad y Equidad Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo. Universidad de Chile. pp. 141 142.
- Jacobsen, Udo 2012 “Silencios y vacíos en Raúl Ruiz: Las tres coronas del marinero”, en *ARKADIN*, Estudio sobre cine y artes visuales.
- Larrea, Felipe 2017 “El narrador Raúl Ruiz y la invención de Chile” en *Revista de Filosofía* (Santiago) Vol. 8 N°2.
- López, Agustín 1993 “Jacqueline Mouesca no se pasa películas. Un cine que encontró su identidad”. Madrid: Ediciones del Litoral, en *Revista Punto final* (Santiago) N° 284.

- Mouesca, Jacqueline (1988) *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno 1960-1985* (Madrid: Ediciones del Litoral).
- Mouesca; Orellana 1983 “El caso Raúl Ruiz” en *Revista Araucaria de Chile* (Madrid) N° 23.
- Norambuena, Carmen 2008 “El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana”. [En línea]. Sociohistórica: Cuadernos del CISH, 23-24. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4382.pdf.
- Norambuena, Carmen. “Exilio y retorno. Chile 1973- 1994” en: “Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX”, Garcés, Milos, Olguín, Pinto, Rojas, Urrutia (compiladores). Ediciones LOM. Santiago, 2000.
- Olabárrri Gortazar, Ignacio (1993) *Qué historia comparada* (Navarra: Studis Histórica-Historia Contemporánea) Vol. X-XI.
- Orellana, Carlos (2002) *Penúltimo informe. Memoria de un exilio* (Chile: Abacq.net).
- Paranagua, Paulo; Angelovici, Gastón 1981 “Cine chileno del exilio” en *Revista Araucaria de Chile* (Madrid) N° 14.
- Pick, Zuzana 1983 “Tradición y Búsqueda (1973-1983)” en *Revista Araucaria de Chile* (Madrid) N.° 23.
- Pick, Zuzana (1984) “Una trayectoria de la resistencia cultural” en *Revista Literatura chilena* (Los Ángeles, California) N° XXVII.
- Quiñones, Guillermo 1986 “Exilio y fraternidades” en *Revista Araucaria de Chile* (Madrid) N° 34.
- S/D 1984 “Cronología del cine chileno en el exilio” en *Revista Literatura chilena* (Los Ángeles, California) N° XXVII.
- Rojas, Waldo 1984 “Raúl Ruiz: imágenes de paso” en *Revista de Cine Enfoque* (Santiago) N°2.
- Ruiz, Raúl (2000): *Poética del Cine* (Santiago de Chile: Editorial Sudamericana).
- Sznaider, Mario; Roniger Luis (2013): *La política del destierro y el exilio en América Latina* (DF México: Fondo de Cultura Económica).
- Varas, Lídice 2006 “El cine chileno del exilio y la resistencia. Ojos que no ven” en CEME, Archivo Chile.

- Vásquez, Adolfo 2008 “Raúl Ruiz; La Poética del Cine y la Deconstrucción de la Teoría del conflicto central” en *Revista Electrónica DU&P* (Santiago) Volumen V N°14.
- Vásquez, Adolfo 2010 “Raúl Ruiz: ontología de lo fantástico. territorios, políticas estéticas y polisemia visual” en *Revista AISTHESIS* (Santiago de Chile) N° 48.