

Silencios y vacíos en Raúl Ruiz: *Las tres coronas del marinero*

► Escribe Udo Jacobsen

Comunicador audiovisual, Instituto Profesional de Arte y Comunicación ARCOS. Magíster en Literatura. Docente en el área de historia y teoría del cine desde 1988 en distintas instituciones de educación superior en Chile. Director de la carrera de cine, Universidad de Valparaíso. Fue editor de la revista en línea *Fuera de Campo* y programador del Festival Internacional de Cine de Valdivia. Autor de *Leyendo Cómicos. Una guía introductoria al lenguaje de la historieta* (Ojo de buey, 2001) y, junto con Sebastián Lorenzo, de *Imágenes quebradas/ Palabras cruzadas* (Fuera de campo, 2009).

La incertidumbre, el no saber, procede de esta combinación de la demasia y de la nada
Irene Besière¹

A pesar del creciente interés por dilucidar el *misterio* de Raúl Ruiz, reflejado en varias publicaciones los últimos años, nos encontramos aún frente a la punta del iceberg.² Ruiz, quizás está de más decirlo, es un cineasta caleidoscópico y lo ingente de su obra, acompañada de una enorme dispersión que dificulta su visionado, va conformando una tarea de largo aliento.³ Más allá de las ideas generales que uno se va formando a partir de la revisión de sus películas, tan distintas y tan paradójicamente iguales, tan diversas en sus referentes y situaciones geográficas, y tan estrechamente vinculadas a un ser cultural específico, Ruiz abre constantemente umbrales que van construyendo un laberinto cuyo minotauro se abandona al placer del extravío. Uno de esos portales es *Las tres coronas del marinero* (1983), producción francesa filmada en Madeiros, Portugal, cuya historia transcurre en lugares tan distantes como Valparaíso, Buenaventura, Tánger, Dakar y Singapur.

Título epónimo, el film de Ruiz se presenta, a la luz de su obra, como uno de sus más notorios en-

¹ En Remo Ceserani, *Lo fantástico*, 1999, p. 109.

² Sólo en Chile, desde 2010 se han publicado: *El cine de Raúl Ruiz*, de Iván Pinto y Valeria de los Ríos [eds.] (Uqbar, 2010); *Aventura del cuerpo*, de Cristián Sánchez (Ocholibros, 2011); *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* (Cuarto Propio, 2011). Otros proyectos se encuentran en desarrollo, aunque se trata de investigaciones iniciadas antes de la muerte del director, acontecimiento que, con seguridad, impulsará nuevas iniciativas.

³ Quizás debamos reconocer, a pesar de lo polémico de la actividad, que la reciente costumbre de compartir archivos en la red ha permitido conocer una parte muy importante de su filmografía, algo que el mismo Ruiz consideraba con buenos ojos. Al menos 65 de sus filmes se encuentran dispersos en Internet, lo que sigue significando sólo algo más de la mitad de sus películas.

granajes. Desde este título es posible describir, por lo menos, muchas de las constantes que conformarán un corpus único e ilustrarán con una notable consistencia su poética cinematográfica: estructura laberíntica, en forma de cajas chinas; el film como un viaje; el personaje pasivo, expuesto al devenir de los acontecimientos; el tema del doble; el exilio, en sus formas interna y externa; la *misteriosidad* en la figura del niño; la ruptura de la continuidad, el desvío en forma de fuga hacia ningún lugar; la arbitrariedad de los signos, visuales, sonoros y lingüísticos; la castidad en la representación de la sexualidad, a contrapelo de las concepciones tradicionales de los realismos; el desenmascaramiento de los mecanismos de representación de la violencia; la reflexión sobre el cine como ilusión; las listas incoherentes; las ópticas aberrantes; los puntos de vista insólitos; los espacios movedizos; las paradojas del lenguaje; la alternancia entre los narradores extra e intradiegticos, etc. Valga esta lista desordenada y, con seguridad, incompleta, para dar cuenta de algunos de los rasgos más característicos de aquello que reconocemos como cine *ruiziano* y que podemos resumir, un poco burdamente, como el desmantelamiento de los códigos de la representación cinematográfica al uso. Sirve, en todo caso, para dar cuenta de la enorme riqueza códica que presenta una filmografía tan dilatada como sorprendente.

Nos asomaremos, tal es nuestra humilde pretensión, a unos pocos elementos que en *Las tres coronas del marinero* podemos notar con cierta fuerza y que ligarían a Ruiz con un concepto tan ambiguo como el de *cine fantástico*, adjetivo que, ya en la literatura, ha hecho correr tanta tinta y del que en Latinoamérica bastante conocemos.⁴ Sin pensar *lo fantástico* como

un género,⁵ trataremos un poco –aunque no totalmente, en la línea de uno de sus más eximios teóricos, Tzvetan Todorov–⁶ de configurar algunas de sus características para comprender, al menos de un modo general, el alcance y el aporte de su obra desde la perspectiva de un concepto más o menos reconocible pero en permanente elaboración.

Lo fantástico requiere de un contexto de realidad. El escritor presenta normalmente la historia de un personaje que habita un mundo como el nuestro, reconocible como mimético de una realidad existente o que ha existido. La técnica de algunos de estos escritores no es muy distinta de la de los autores realistas, que utilizan, por ejemplo, el detalle para cargar de verosimilitud se relato. Esta máxima, relativamente aceptada por los teóricos de *lo fantástico*, es un primer indicador de la necesidad de comprender su alcance en el cine, puesto que éste trabaja, como es bien sabido, con los materiales que proporciona la propia realidad.⁷ El hecho común es aceptar la perspectiva baziniana de que el cine es ontológicamente realista, que en el ADN de la cámara se encuentra la reproducción mecánica de la realidad y que lo que el cineasta debe hacer es modelarla de tal forma que su presencia sea aceptable como tal para el espectador. Desde nuestra perspectiva, esto supone, potencialmente, el mejor terreno para una segunda condición determinante en la aparición de *lo fantástico*: la emergencia de algo que transgrede las normas de la realidad o de aquello que podemos considerar posible y razonable en el marco de nuestra propia experiencia de esa realidad.

Poco podía prever, entonces, André Bazin la aparición de un rebelde como Ruiz, quien se reconociera,

⁴ Baste recordar sólo algunos nombres, como los de Jaime Alazraki, Ana María Barrenechea, Harry Belevan u Óscar Hahn, entre los que se han dedicado a indagaciones sobre lo fantástico en América Latina, sin dejar de mencionar las reflexiones que escritores tan notables como Borges o Cortázar dedicaron al asunto.

⁵ Entendemos el género como un sistema más o menos cerrado y altamente codificado, indicador de señales de ruta predeterminadas, tanto para el lector/espectador como para el creador.

⁶ Su *Introducción à la littérature fantastique* (1976) es un texto canónico en este ámbito de estudios.

⁷ No abarcaremos aquí una discusión más amplia respecto, por ejemplo, del estatus cinematográfico del cine de animación o de la creciente incorporación en la industria de los efectos de simulación digital.

además, como contrario a sus elaboraciones críticas. "En Francia soy el único cineasta antibaziniano, con excepción de Alain Robbe-Grillet", declaró en 2003.⁸ En efecto, aun cuando consideramos que la cámara reproduce un profilmico, en Ruiz hay una conciencia permanente de la mediatización de la cámara (y todos los artilugios ligados a ésta) y sus efectos; de tal modo que reconoce que no existe *una manera* de mostrar la realidad o, por lo menos, que no existe una manera más adecuada que otras de hacerlo. Desde otra perspectiva, y en sintonía con los planteamientos de un David Lynch, la realidad puede resultar completamente extraña. Muy especialmente, agregaríamos, si se trata de la realidad impresa en la pantalla. "El mundo es bidimensional", afirma uno de los personajes de *Las tres coronas del marinero*. Es decir, la realidad, tal cual la muestra el cine, no es otra cosa que un constructo. Entonces, ¿de qué realidad hablamos en el cine de Ruiz?



Las Tres Coronas del Marinero, Raúl Ruiz

El propio concepto de *realidad* es cambiante. Nada de lo que creíamos acerca de ella hace un siglo resulta lo mismo que ahora. Por lo menos, ya no es aceptable la identificación entre realidad y razón propugnada por Hegel. El desarrollo de las teorías científicas

ha sido tan grande que éstas han expandido su visión y nomenclatura, así como los fenómenos que analizan, hacia concepciones antes impensadas. Lo que han demostrado estas teorías, muy brevemente, es lo altamente ideológica que es nuestra concepción de la realidad. Nuestra visión del espacio y del tiempo ha cambiado a tal punto que ciertos temas que hace poco nos parecían terreno de las imaginaciones más febriles, forman parte de nuestros saberes comunes (aunque vulgarizados). Por ejemplo, el desarrollo de la genética nos ha colocado ante la posible existencia de seres sintéticos, lo que ha generado una gran conmoción ética. Además, la tecnología da pronta respuesta a las exigencias de las nuevas preguntas y, en un mundo capitalista como el nuestro, su desarrollo no se queda en los laboratorios sino que se convierte rápidamente en cosas que podemos consumir. Esto podría tener como consecuencia que el espacio para lo imposible se viese estrechado.

Por lo tanto, en principio, si nuestra concepción de la realidad, cada vez más acabada, va dando respuesta o genera hipótesis viables para comprenderla, poco quedaría por transgredir y *lo fantástico* sería una modalidad en retroceso. De hecho, observaríamos las grandes obras de *lo fantástico* como antiguos juegos inocentes que, a lo más, preveían lo que podía llegar a suceder en el futuro. ¿Por qué no pasa esto? Una respuesta apresurada es que todavía tenemos temas pendientes, y el mayor de ellos es el de la muerte. No es nuestra intención reducir el problema a esta cuestión, pero nos da un pie interesante para abordar el cine de Ruiz, tampoco reductible a esta cuestión.

Uno de los motivos más habituales de lo fantástico es el de la trascendencia a la muerte, visualizable en diversas figuras que van del vampiro al monstruo artificial, pero la más constante de todas es, sin duda, la del fantasma. Los fantasmas eran, en la infancia de Ruiz, una parte constitutiva de su experiencia cultu-

⁸ Citado por Adrian Martín en *Raúl Ruiz: sublimes obsesiones* (2004). Una de las tareas pendientes de la crítica es analizar en profundidad las relaciones entre Ruiz y Robbe-Grillet, a quien podríamos aplicar no pocas de las consideraciones que hacemos sobre el cineasta chileno.

ral. Proveniente de una zona de Chile rica en leyendas y prodigios –Chiloé y sus alrededores– desde pequeño su imaginación se alimentó de la *presencia* de criaturas maravillosas, por medio de los relatos de su entorno familiar. Entre éstos, como sucede también fuertemente en la zona central del país,⁹ los fantasmas ocupan un lugar privilegiado. Es más, la leyenda del barco fantasma, el Caleuche, es de las más populares en Chile.¹⁰ Por ello mismo, no es difícil identificar el Funchalense de *Las tres coronas del marinero* con este referente.

Hasta aquí, bien podríamos indicar que, sólo por el tema, el cine de Ruiz se inscribe en la corriente fantástica. Pero nada puede ser más falso.¹¹ Es precisamente en este punto donde empiezan los problemas. En primer lugar, el fantasma es una figura ligada al misterio de la muerte. Ha estado presente en la literatura desde los primeros tiempos de la sociedad occidental (por no mencionar su presencia en Oriente). Sin embargo, los primeros fantasmas no parecen formar parte de una ruptura de la realidad propia de las primeras culturas que lo engendraron. Al contrario, su existencia difícilmente se ponía en duda. De esto deriva que la realidad de la que hablamos en el fantástico sea la realidad construida por el pensamiento racional, particularmente desarrollada desde el siglo XVIII. Esto significa que el fantasma es una figura problemática desde el momento en que ha sido expulsada de dicha realidad. En segundo lugar, la presencia de una determinada figura tampoco asegura que nos encontremos de inmediato frente a *lo fantástico*. Requiere de un tratamiento particular, de unas condiciones para su aparición pero, sobre todo, de su instalación como inexplicable. Es esto *inexplicable* lo que genera un vacío en el conocimiento. De

lo contrario, nos encontraríamos en el terreno de *lo maravilloso*, un concepto ampliamente reconocido que implica la instauración de una realidad distinta de la nuestra donde los seres que en ella aparecen tienen una existencia tan verosímil como cualquiera.



Las Tres Coronas del Marinero, Raúl Ruiz

Las tres coronas del marinero es un caso ejemplar de cine fantástico que sigue, en buena medida, los rasgos característicos del *fantástico clásico*, aunque introduce una serie de elementos autorreflexivos que indudablemente lo tensionan. En el modelo del siglo XVIII y XIX *lo fantástico se presenta* con frecuencia como efecto de un testimonio, directo o indirecto, de una transgresión, y es también lo más usual que este testimonio requiera de alguien, en la diégesis, que lo escuche con cierto escepticismo. Quedan así representadas ambas posturas: la de un individuo que se ha enfrentado a un fenómeno que no acaba de comprender, o que por lo menos duda de su posible condición sobrenatural, y la de otro individuo, ejemplar del pensamiento racionalista, que normalmente esgrime argumentos plausibles para darle una

⁹ Su miniserie *La recta provincia* (2007) da pormenorizada cuenta de varias de estas leyendas, aunque, parcialmente, podemos identificarlas en muchas de sus otras producciones, como la presencia de las *animitas* en *El dominio perdido* (2005) o en *Cofralandes* (2002).

¹⁰ Otro de los barcos fantasma conocido en la zona es el Lucerna, que constituyó el espacio central para el desarrollo de su miniserie *Litoral* (2008).

¹¹ Las figuras del fantasma y del monstruo son comunes en el cine de terror, sin que por ello sean realmente fantásticas, puesto que lo que algunas de estas películas persiguen es una determinada reacción del espectador que tiende, en un momento dado, a naturalizar su presencia para dar paso a una suerte de historia de aventuras terrorífica donde lo que importa es la modalidad de los múltiples asesinatos. En ese sentido, pensamos lo fantástico más bien ligado a un efecto erótico que pornográfico, si así podemos exponerlo.

explicación racional. La diferencia es, quizás, que en este caso el escéptico no intenta esas explicaciones tranquilizadoras. Lo motiva más bien la oferta de huida y acepta escuchar el testimonio del marinero como parte inevitable del pago para subir al barco que lo alejará del lugar donde ha cometido un crimen. Incluso se aburre, como lo expresa en *over* al inicio de los relatos: "El estudiante, que hablaba de sí mismo en primera persona si se aburría, se resignó a escuchar".

Desde una perspectiva amplia, el relato del marinero se inscribe en los relatos de viaje. Un poco al estilo de las narraciones de Joseph Conrad o Robert Stevenson (que aparece representado en la biblioteca de uno de los personajes), donde el viajero debe enfrentarse a mundos aún desconocidos que le resultan, frecuentemente, agresivos. Los relatos de viaje de estas características comparten un eje fundamental con *lo fantástico*: el temor que provoca el otro. La otredad es, pues, una característica compartida que Ruiz expone sin establecer diferencias respecto de lo que es simplemente exótico con relación a lo que se muestra como sobrenatural. Esto sucede porque instala ahí, en el descubrimiento del otro, un vacío cognoscitivo fundamental, la aceptación de la imposibilidad de su conocimiento, sin intento de racionalización. El relato o debiésemos decir *los relatos* del marinero se van desplegando sin conflicto aparente. Así, el marinero narra cada una de sus aventuras, por absurdas o increíbles que sean, con el mismo tono parco ante la igualmente parca actitud de su oyente. Quien naturalmente no puede asumir esa parquedad es el espectador, como sucede con el lector de literatura fantástica. "El no saber (o por lo menos la dificultad de acceso a un saber de todos modos inverificable) constituye en lo fantástico el peculiar horizonte de expectativas en el que se inscribe la actividad del lector", plantea Rosalía Campra.¹² En esto mismo estribaría, desde el punto

de vista del trabajo del espectador, la modernidad irreductible de Ruiz, según lo planteado por Serge Daney:

Un alto en el espectador, un alto en la imagen: el cine ha entrado en su edad adulta. La esfera de lo visible dejó de estar totalmente visible: hay ausencias y huecos, cavidades necesarias y llenos superfluos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes. Espectáculo y espectador asumen sus responsabilidades.¹³

El territorio al que ingresa el marinero es el del barco fantasma, es decir, un territorio liminar: el confín de la realidad. La racionalidad ya no alcanza para explicar lo que allí sucede, pero es, curiosamente, describible, es decir, reductible a términos de comprensibilidad. Esta cualidad, reforzada en el caso del cine por el uso de la imagen, afirma el sentimiento de extrañeza que provocan los relatos. La imagen nos muestra (y el sonido nos hace oír) un mundo como el nuestro pero, al mismo tiempo, pone en duda su existencia. Y si hay un cineasta que fue capaz de poner en duda cada una de las imágenes que vemos en una película es Raúl Ruiz. El uso de las lentes anamórficas y las lentes bifocales, la variedad de cromaticidades y los desplazamientos de cámara inusuales, instalan una duda respecto de la realidad de sus referentes, toda vez que delatan abiertamente el dispositivo que las construye. Por ejemplo, el uso de lentes bifocales permite la nitidez de planos muy alejados en la puesta en escena (algo ya, de por sí, muy poco natural), pero produce, justo en la mitad de la imagen, una zona de indefinición abismal. Este efecto se refuerza en aquellos planos donde se produce movimiento, donde objetos y personajes pasan bruscamente de la definición absoluta al borramiento y luego al fuera de foco. La realidad de los personajes de Ruiz es una realidad

¹² Rosalía Campra, *Territorios de la ficción: lo fantástico*, 2008, p. 111.

¹³ Serge Daney: *Perseverancia*, 1998, p. 31.

proteica, que se metamorfosea de manera constante delatando intersticios en el espacio de la representación y reforzando la impresión de extrañeza en el espectador.

Si asumimos una perspectiva distinta, podemos leer la película desde la clave biográfica. Si bien Ruiz consideró que todo su cine habla del exilio, en un sentido tanto interno como externo, este sentido se ve más esclarecido en *Las tres coronas del marinero*. El exilio es un estadio en que el individuo se ve expelido hacia lo otro (otro territorio), lo desconocido, y debe ajustarse a una nueva realidad. Allí, se convertirá en el otro. Ésa es justamente una de las denominaciones de uno de los marinos del Funchalense: el *otro*. Al día siguiente de verlo tirarse por la borda, el protagonista lo encuentra tocando la armónica sobre un bote salvavidas. Al preguntarle si lo habían rescatado, el marinero le responde que no fue él sino el otro el que se tiró al agua. En otro momento, el marinero describe un sueño donde se ve triplicado. Algo similar sucede con Ajmed y Alí, los hermanos de Tánger, que creen cada uno ser el otro. De estos juegos de dobles está repleta la cinematografía de Ruiz, pero en *Las tres coronas del marinero* aparecen como uno de sus elementos estructurales.¹⁴ Así, la búsqueda del marinero es desvanecerse en lo otro, integrarse. Las tres coronas que debe devolver le permitirán encontrar su lugar en el barco junto con los fantasmas y el estudiante Kraszinski podrá ocupar su lugar como vivo entre los muertos. En este sentido, plantea una variación importante respecto del relato fantástico tradicional: el protagonista no aspira a liberarse de los fantasmas sino que espera poder permanecer en su territorio.

Sin duda, el cine de Ruiz plantea una serie de problemas de diversa índole. Como hablamos de una poética particular, es posible, si nos quedamos en los análisis de autor, describir la retórica ruiziana pero, más allá de los procedimientos de articulación, hay en

Ruiz un discurso que alcanza tanto el cine (y la creación y el pensamiento por extensión) como su vida. En la película, la mención a Stevenson es ejemplar de esto. Dice el pequeño que vive en la biblioteca, indicando una repisa donde se encuentran los volúmenes de este autor: "Todo lo que Ud. me ha contado está aquí. Los escritores ya escribieron su historia varias veces. Gastaron su vida escribiendo la suya. Quiero vivirla. Lléveme". Un doble reconocimiento a quienes alimentaron su imaginación (y constituyen sus referentes) y a la íntima necesidad de vivir el arte. ✨

Bibliografía

- CAMPRA, Rosalía: *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
CESERANI, Remo: *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999.
DANEY, Serge: *Perseverancia*, Buenos Aires, El Amante, 1998.
MARTIN, Adrián: *Raúl Ruiz: sublimes obsesiones*, Buenos Aires, Altamira, 2004.

¹⁴ La película emblemática del tema es *Tres vidas y una sola muerte* (1996), aunque no podemos dejar de mencionar *Imágenes de muerte* (1998), *La comedia de la inocencia* (2000) o *Un lugar entre los vivos* (2003).