

DIÁLOGO DE EXILIADOS, CINE Y POLÍTICAS ESTÉTICAS EN LATINOAMÉRICA: RAÚL RUIZ, TERRITORIOS, ONTOLOGÍA DE LO FANTÁSTICO Y POLISEMIA VISUAL ¹

Adolfo Vásquez Rocca²

Universidad Andrés Bello UNAB – Universidad Complutense de Madrid

http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2012.41774

¹ Publicado originalmente en Revista AISTHESIS, Nº 48, 2010, Dossier: Cine y Política en Latinoamérica. VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "RAÚL RUIZ: ONTOLOGÍA DE LO FANTÁSTICO. TERRITORIOS, POLÍTICAS ESTÉTICAS Y POLISEMIA VISUAL", En AISTHESIS, Nº 48, 2010, pp. 31 – 47, (SciELO) Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0718-71812010000200003&lng=es&nrm=iso&tlng=es>

² Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; Postgrado UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, Departamento de Filosofía IV. Profesor de Postgrado del Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; Profesor de Antropología y Estética en el Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad Andrés Bello UNAB. Profesor de la [Escuela de Periodismo](#), Profesor Adjunto [Escuela de Psicología](#) y de la Facultad de Arquitectura UNAB Santiago. – En octubre de 2006 y 2007 es invitado por la 'Fundación Hombre y Mundo' y la UNAM a dictar un Ciclo de Conferencias en México. – Miembro del Consejo Editorial Internacional de la '[Fundación Ética Mundial](#)' de México. Director del Consejo Consultivo Internacional de '[Konvergencias](#)', Revista de Filosofía y Culturas en Diálogo, Argentina. Miembro del Consejo Editorial Internacional de [Revista Praxis](#) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional UNA, Costa Rica. Miembro del Conselho Editorial da [Humanidades em Revista](#), Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Brasil y del Cuerpo Editorial de [Sophia](#) – Revista de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador–. Asesor Consultivo de [Enfocarte](#) –Revista de Arte y Literatura– Asturias, España. Miembro del Consejo Editorial Internacional de '[Reflexiones Marginales](#)' –Revista de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM– Director de [Revista Observaciones Filosóficas](#). Profesor visitante en la Maestría en Filosofía de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. – Profesor visitante [Florida Christian University USA](#) y Profesor Asociado al [Grupo Theoria –Proyecto europeo de Investigaciones de Postgrado– UCM](#). Académico Investigador de la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado, Universidad Andrés Bello. [Artista conceptual](#). Ha publicado el Libro: [Peter Sloterdijk; Esferas, helada cósmica y políticas de climatización](#), Colección Novatores, Nº 28, Editorial de la Institución Alfons el Magnànim (IAM), Valencia, España, 2008. Invitado especial a la International Conference de la [Trienal de Arquitectura de Lisboa | Lisbon Architecture Triennale 2011](#)



Resumen: El cine de Raúl Ruiz nace de una continua reflexión acerca los modos narrativos del cine. Ruiz configura en Francia un cine exploratorio, experimental y barroco, que indaga en la falta de identidad y la pérdida del territorio. Es en su poética donde logra infiltrar su disidencia, su condición de exiliado metafísico, que encuentra su militancia en la lucha contra el núcleo ideológico de la *teoría del conflicto central*, que no es sino la operacionalización narrativa de los mecanismos de la competencia, característica del modelo neoliberal. La forma de polisemia visual que Ruiz pone en operación consiste en mirar una película cuya lógica narrativa aparente sigue siempre una misma historia, y cuyos vagabundeos, fallas, recorridos en zig-zag, se explican por su plan secreto, esto es por una película impostora, no explícita, cuyos puntos fuertes se ubican en los momentos débiles de la película aparente, para desde allí narrar otra historia, crear una obra que juegue con la película aparente, que la contradiga y especule sobre ella.

Palabras clave: *cine, poética, semiótica, política, narrativa*

Dialogue of Exiles, Political film and Aesthetic in Latin America: Raoul Ruiz, Territories, Ontology of the Fantastic and Visual Polysemy

Abstract: The cinema of Raul Ruiz comes from an ongoing reflection on cinema narrative modes. Ruiz set in France a cinema exploratory, experimental and Baroque, which explores the lack of identity and loss of territory. It is in his poetry which manages to infiltrate his dissent, his exile metaphysical, that is his militancy in the struggle against ideological core of the central conflict theory, which is nothing but the storytelling operationalization of the mechanisms of competition, characteristic of neoliberal model. The form of visual polysemy Ruiz put into operation consists of watching a film whose narrative logic is apparently always the same story, and whose wanderings, failures, zig-zag paths are explained by their secret plan, this is a film impostor not explicit, whose strengths lie in the weak moments of the film seeming to tell another story from there, create a work that plays with the film bulk, which contradicts and speculate about it.

Keywords: *film, poetry, semiotics, politics, narrative*

“Es en esos mundos privados que harán su aparición unos films que el deber de misterio y la práctica de la clandestinidad volverán inclasificables, proteiformes, inagotables, en suma, porque estarán dotados de una polisemia infinita; duros de derribar, además, porque, como aquellas lombrices de tierra que, a falta de alimentos, se rejuvenecen, vuelven al huevo y renacen, esos films sabrán hacerse pequeños sin desaparecer. Con un poco de suerte, todos podremos ser testigos del renacimiento de ese cine, igual a sí mismo, y, por esa razón, más intratable que nunca”.

Raúl Ruiz, *Poética del Cine*

1. EL CINE COMO ONTOLOGÍA DE LO FANTÁSTICO ³.

Raúl Ruiz⁴ ha configurado con su filmografía un universo poético de sensibilidad barroca. Raúl Ruiz, en su *Poética del Cine*⁵ va más allá de la escritura literaria y la realización cinematográfica para reflexionar acerca de la naturaleza de la narrativa y la estructura de todo relato posible. Ruiz esboza modelos analíticos en torno a nociones claves como la “decisión” (lo que inflexiona una acción en un sentido o en otro) y el “conflicto” (lo que organiza de manera elemental dos acciones entre sí)⁶. Ruiz ofrece una poética del cine que insiste en la capacidad polisémica de narrar que tienen las imágenes. Su cine nace de una continua reflexión acerca del lenguaje y los modos narrativos del cine, así como de su gusto por la experimentación⁷. Hay en el cine un poder de subversión lógica que Raúl Ruiz

³ Este texto corresponde a conversaciones sostenidas por el autor con Raúl Ruiz –inicialmente en la ciudad de Valparaíso en el 2000– con ocasión de la presentación de su libro *Poética del Cine*, en el marco de una retrospectiva que las Universidades de la zona organizaron como homenaje al realizador chileno. Algunas de estas conversaciones, junto a Artículos y Estudios especializados han aparecido en diversas Revistas de cine y semiótica –principalmente del medio europeo– las que son reseñadas en el presente Artículo. Sin embargo algunas de estas conversaciones y análisis permanecen inéditos esperando su próxima publicación bajo la forma de libro. Debe recordarse que Ruiz entre los años 1969 y 1972 tuvo a su cargo la Cátedra de Cine del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso.

⁴ Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisual 1997.

⁵ RUIZ, Raoul, *Poétique du cinéma*, Paris, Editions Dis-Voir, 1995. Traducción: Raúl Ruiz, *Poética del Cine*, Ed. Sudamericana, Santiago de Chile, 2000.

⁶ AUMONT, Jacques, *Las teorías de los cineastas (Les théories des cinéastes)*, Editorial Paidós, Barcelona, p. 152.

⁷ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Raúl Ruiz; L'enfant terrible de la Vanguardia parisina”, En Almiar, MARGEN CERO ©, MADRID, 2005, Fundadora de la Asociación de Revistas Culturales de España, ISSN 1695-4807,

pone en acción implacablemente en cada una de sus películas, sin saber si quiera –o al menos sin parecer importarle– si habrá un público para ellas.

Las obras de arte “son –para Ruiz– organizaciones imaginarias del mundo, que, para activarse, necesitan entrar en contacto con uno o varios seres humanos”,⁸ las hay de distintas clases –los “delitos imaginarios”, los “mundos perfectos”, la invención de nuevas maneras de hacer arte, las “exploraciones de nuevos territorios”–, para las que Ruiz propone tipologías o esbozos de catálogos. De este modo Ruiz –como teórico y experimentador– resucita las preocupaciones de Robbe-Grillet⁹ en torno a la lógica de lo narrativo, la semántica de los mundos posibles y el arte de las acciones narradas.

Raúl Ruiz ha elaborado tantas películas como teorías. Son famosas sus disquisiciones como una extensión muchas veces más compleja que sus mismas imágenes. En el cine de Ruiz subyace una densidad teórica que da cuenta de su diálogo con intelectuales franceses relativamente “marginales”. Más que de “influencias”, se trata de una sensibilidad compartida que problematiza nociones como “estereotipo” y “alteridad” –el tema del doble– ya presente en el trabajo de Ruiz en Chile, pero potenciado por su diálogo con Klossowski y Baudrillard. En Ruiz la impostura ocupa un lugar central, su cine es un cine de dobles, un cine de la alteridad y la alteración, de la metamorfosis y la *alotopía* propios de los textos y las retóricas barrocas con su particular predilección por la alegoría.

La amistad y colaboración de Ruiz con el historiador y teórico del arte Jean-Louis Schefer ha conducido también a un estudio intensivo de las teorías de la percepción y de la historia general de la “representación”, como han sido concebidas por teólogos y filósofos¹⁰. Sin embargo, su compromiso con estos universos académicos y especulativos es altamente selectivo y, en cierta forma, pragmático. Por ejemplo, de Klossowski toma su interés por el *tableau vivant* (cuadro viviente), la representación que “tiene vida propia”, tema e iconografía de *La hipótesis del cuadro robado* (Francia, 1978), uno de sus filmes más emblemáticos, nombrado una de las diez mejores películas de la década. Mientras que Klossowski –un “disidente” católico, traductor de Nietzsche y de Wittgenstein y también novelista erótico– ve al estereotipo como un residuo del *simulacro* o un proceso esencialmente mágico de representación visual, Ruiz lo interpreta como un proceso a la vez epistemológico y político. En particular el surgimiento de estereotipos sociales y políticos de Chile antes y durante la UP. Ruiz, a partir de allí, desarrolla una investigación –así como una filmografía– tanto en un nivel histórico y conceptual, la que indudablemente influyó de vuelta a

⁸ RUIZ, Raúl, *Poétique du cinéma*, Paris, Editions Dis-Voir, 1995. p. 90.

⁹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, coloquio de Cerisy-la-salle, U.G.E., 10/18, tomo 2, 1972, p. 159. la teoría de los generadores, adoptada por los “Nouveaux romanciers” en los años 70, afirmaba que la novela podía ser escrita a partir de algunos términos que, por juegos paragramáticos, engendraban otros, hasta proveer todo el material necesario para la ficción.

¹⁰ SCHEFER, Jean Louis, *Du Monde Et Du Mouvement Des Images* Collection Essais, French Edition, ISBN : 2866421868 / 2-86642-186-8), Paris, 1997.

Schefer y Baudrillard, que en *Simulacros y simulación*¹¹, incluye la observación Ruiziana: “En todas partes vivimos en un universo extremadamente semejante al original –allí las cosas son dobladas por su propio guión”.

2. CEREMONIAS, POLÍTICAS ESTÉTICAS Y POLISEMIA VISUAL

“¿Qué es un símbolo? Decir una cosa y significar otra. ¿Por qué no decirlo directamente? Por la simple razón de que ciertos fenómenos tienden a disolverse si nos acercamos a ellos sin ceremonia”.

El cine de Ruiz es un cine de paradojas. De relatos laberínticos y recursivos. Ellos dan forma a una poética cuya retórica consiste precisamente en, a partir de juegos y contradicciones lógicas, deconstruir las convenciones canonizadas por el cine norteamericano, convenciones que giran en torno al eje ideológico de la *teoría del conflicto central*, la que, a su vez, no es sino la operacionalización narrativa de los mecanismos de la competencia, característica del modelo neoliberal. El cine de Ruiz es así un “cine del desacuerdo” –un cine de resistencia– con los cánones narrativos tradicionales. Todo arte es, como señala Ranciere¹², un préstamo ejecutado por un trabajo perceptivo y discursivo obtenido de diferentes tipos de entretenimientos, rituales o ceremonias. La especificidad del cine es haber podido desarrollarse bajo una forma no experimental, a gran escala, aprovechando su estatus de entretenimiento. Si el cine ha podido negociar ciertas transacciones poéticas entre regímenes de narración y descripción diferentes es debido a que ha podido negociar tranquilamente la relación entre entretenimiento y arte, porque nunca ha sufrido el peso de demandas artísticas, porque ha estado encerrado en un espacio de diversión de masas, ha escapado de la urgencia política que ha conducido a la literatura, a la pintura, al teatro o a la música hasta respuestas globales. Incluso el imperativo industrial que obliga a los directores a rodar guiones impuestos, bajo reglas determinadas, ha otorgado al cine una especie de abrigo para definir una “modernidad tranquila”. Sólo el cine de autor constituyó una ruptura con este estatus industrial. Durante los años 60, el éxito de la política de los autores coincidió con el gran momento de cuestionamiento del arte. El cine tomó sus préstamos del tumulto de las vanguardias o de las exigencias políticas para constituirse en un arte que preserva su identidad incluso a través de la revolución de sus modos de descripción y narración. Este es el clima en que surge la “disidencia de Ruiz” con los dispositivos narrativos del cine complacientes con las rutinas de la mirada, con la *planificación* clásica. Lo que existe es la puesta en escena, es decir, el estilo, redefinido por cada cineasta e incluso por cada película;

¹¹ BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1993

¹² “El destino del cine como arte” (Entrevista a Jacques Ranciere). Declaraciones a su amiga Emmanuel Burdeau y al editor de “Cahiers du Cinéma” Jea-Michel Frodon (1/12/2004) publicada en la edición 598 de la revista francesa.

el contenido hace a la forma, de lo que se trata en cada escena es de dominar el espacio y en el montaje dominar el tiempo. "Una historia es propiamente esa relación de interioridad que pone toda imagen en relación con cualquier otra, que permite estar ahí donde no se ha estado, producir todas las conexiones que no han sido producidas, volver a contar de otro modo todas las "historias"... La historia es la promesa de una omnipresencia y de una omnipotencia que son al mismo tiempo una impotencia de actuar sobre cualquier otro presente que el de su realización".¹³

De allí que en el cine de Ruiz la conciencia sea un objeto movedizo, inestable, en fuga; un objeto que depende de un aparato perceptual que puede ser engañado, manipulado, embriagado, y que construye la realidad con retazos de todo ello: recuerdos distorsionados, datos perdidos, sueños inconclusos, sistema de orientación y medición en continuo colapso. Si el cine de Ruiz supone una mirada sobre la alienación, no lo hace desde una teoría social, sino desde una perspectiva epistemológica y una sospecha óptica. Este procedimiento parte de la convicción de que el cine no debería ser utilizado para narrar linealmente historias sino para conmover, a través de los movimientos sensibles de la cámara y la capacidad polisémica de las imágenes, los estados del ánimo y la conciencia de los espectadores. Ruiz propone un nuevo modelo narrativo, que se sustenta en lo onírico de los fragmentos inconexos y discontinuos, de los pasajes inagotables de la mente, ilusiones y pensamientos errantes.

El cine de Ruiz en sus inicios se propuso explorar las formas de alienación, la violencia subrepticia, su gestualidad solipsista y su lenguaje tautológico: un programa "antropológico", según la expresión usada con más frecuencia en la historiografía del cine. Y aunque no se puede discutir que esta lectura funciona vigorosamente con *Tres tristes tigres* (Chile, 1968), a 30 años de distancia resulta evidente que no es la única, y desde luego no la última. Hay en esta película unos sujetos deambulantes, pero sobre todo hay unas conciencias desbaratadas, unas identidades al borde del naufragio que se buscan desesperadamente a través de gestos mecánicos y frases sin fondo. Como lo harán más tarde los frustrados personajes de *Diálogo de exiliados* (Francia, 1974).

Quizás esta percepción de la identidad chilena permitió a Ruiz descubrir que el quebrantamiento de lo que llamábamos conciencia era un fenómeno más universal que local. O quizás esa visión formó siempre parte de su poética. Poética que pudo configurar, tras su exilio, en París, donde demostró la integridad de sus convicciones artísticas al filmar en todos los formatos y sistemas de producción siempre según su visión personal, sin detenerse ni capitular un ápice.

Ruiz ha venido, en estas últimas décadas, filmando la descomposición del relato en tanto artificio productor de sentido y ordenador de la realidad. No se trata sólo de los "grandes relatos" de que hablaba Lyotard¹⁴, sino de todos los relatos

¹³ RANCIERE, Jacques; *La fábula cinematográfica*; Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005, p. 236

¹⁴ LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir 1979)

posibles, empezando por (o terminando con) en el propio cine. A diferencia de los autores empeñados en desnudar la mecánica del acto artístico (Peter Greenaway) o de revelar la intervención del aparato fílmico (Abbas Kiarostami), Ruiz denuncia la mentira de la óptica: sus películas hablan del cine no como medio artístico, sino como artificio del ojo. En ellas son mucho más importantes los encuadres que las situaciones o los personajes. La imagen que el argumento.

En realidad, los personajes ruizianos son discursos, identidades vaciadas en fragmentos de discursos. El ciego "que siempre mentía" (*Las tres coronas del marinero*), la adivina "que ve el pasado" (*Imágenes de muerte*), la tía psicoanalista (*Genealogía de un crimen*), el diablo que habla como argentino (*Nadie dijo nada*), etc. no pueden ser entendidos con arreglo a la dramaturgia o la psicología tradicional, sino sólo en relación con la construcción precaria de identidad del discurso.

En la que probablemente sea su película más cercana a la comedia pura, *El techo de la ballena*, Ruiz lleva esa visión hasta sus límites, con un grupo de científicos que investiga a una tribu cuyo idioma consiste en una sola palabra. Esta clase de humor, esta burla de los supuestos culturales y civilizatorios, esta mofa de las formalidades del "conocimiento" está en la base del programa estético de Ruiz. Y si ello desconcierta a muchos espectadores, sólo se debe al supuesto de que el humor no forma parte de los atributos del gran arte. Como todos los creadores mayores, Ruiz se anticipó en muchos años a la filosofía y a la ciencia social. Su mundo intelectual estaba enteramente formado mucho antes de que Lyotard describiera en 1979 *La condición postmoderna*¹⁵. Y aún así, ese mundo está en el centro del posmodernismo del mismo modo que Picasso pudo estar en el centro del cubismo: anunciando, junto con su expansión máxima, la proximidad de su superación.

Lyotard al utilizar los términos "relato", "grandes relatos" y "metarrelato" se dirigía a un mismo referente: los discursos legitimadores a nivel ideológico, social, político y científico. "Un metarrelato es, nos decía Lyotard, una gran narración con pretensiones justificatorias y explicativas de ciertas instituciones o creencias compartidas."¹⁶ Un *Léxico último* –si se quiere emplear la terminología de Rorty–. El discurso legitimador se caracteriza no por ser prosa narrativa sino principalmente prosa argumentativa. Todo intento que realizar políticamente un sistema ideológico tienen en su interior el germen del totalitarismo, la determinación de la pluralidad a partir de un solo punto de vista que se impone por todos los medios posibles.

Estamos en presencia de la muerte de los metarrelatos, en la que la razón y su sujeto –como detentador de la unidad y la totalidad– vuelan en pedazos. Si se mira con más detenimiento, se trata de un movimiento de deconstrucción del

¹⁵ LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir 1979)

¹⁶ DIÉGUEZ, Antonio (2006). "La ciencia desde una perspectiva postmoderna: Entre la legitimidad política y la validez epistemológica". II Jornadas de Filosofía: Filosofía y política (Coín, Málaga 2004), Coín, Málaga: Procure, 2006, pp. 177-205.

cogito y de las utopías de unidad. Aquí debe subrayarse el irreductible carácter local de todo discurso, acuerdo y legitimación. Esto nos instala al margen del discurso de la tradición literaria (estética) occidental. Tal vez de ahí provenga la vitalidad de los engendros del discurso periférico, en *Los Margenes de la Filosofía*¹⁷ como dirá Derrida.

La destotalización del mundo moderno exige eliminar la nostalgia del todo y la unidad. Como características de lo que Foucault ha denominado la *episteme*¹⁸ *posmoderna* podrían mencionarse las siguientes: deconstrucción, descentración, diseminación, discontinuidad, dispersión. Estos términos expresan el rechazo del *cogito* que se había convertido en algo propio y característico de la filosofía occidental, con lo cual surge una “obsesión epistemológica” por los fragmentos.

La ruptura con la razón totalizadora supone el abandono de los *grands récits*, es decir, de las grandes narraciones, del discurso con pretensiones de universalidad y el retorno de las *petites histoires*. Tras el fin de los grandes proyectos aparece una diversidad de pequeños proyectos que alientan modestas pretensiones. Aquí se insiste en el irreductible pluralismo de los juegos de lenguaje, acentuando el carácter local de todo discurso, y la imposibilidad de un comienzo absoluto en la historia de la razón. Ya no existe un lenguaje general, sino multiplicidad de discursos. Y ha perdido credibilidad la idea de un discurso, consenso, historia o progreso en singular: en su lugar aparece una pluralidad de ámbitos de discurso y narraciones¹⁹.

3. PLAN SECRETO, SINFONÍA DRAMÁTICA Y LÓGICA NARRATIVA

“Todos los males del hombre provienen de una sola causa, la cual consiste en su incapacidad de permanecer en reposo en su cuarto”

Pascal (*Pensamientos*)

¹⁷ DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1988

¹⁸ “La épistémè no es una teoría general de toda ciencia posible o de todo enunciado científico posible, sino la normatividad interna de las diferentes actividades científicas tal como han sido practicadas y de lo que las ha hecho históricamente posibles”. Cf. FOUCAULT, Michel, “La vie: L’expérience et la science”, en *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1 enero-marzo de 1985, R. 10. “En una cultura en un momento dado, nunca hay más que una sola épistémè, que define las condiciones de posibilidad de todo saber. Sea el que se manifiesta en una teoría o aquel que está silenciosamente envuelto en una práctica”. FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Ed. Gallimard, París, 1966, p. 179.

¹⁹ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “La Posmodernidad; nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos”, En *NÓMADAS, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas - Universidad Complutense de Madrid, NÓMADAS. 28 | Julio-Diciembre.2010 (II)*, (En Prensa).

“Si propongo esta modesta defensa del aburrimiento, es justamente porque las películas que me interesan provocan a veces algo parecido. Digamos que poseen una elevada calidad del aburrimiento. Aquellos de ustedes que han visto películas de Snow, Ozu o Tarkovsky, saben de qué estoy hablando. Otro tanto puede decirse de Warhol o de Straub.”

Raúl Ruiz, *Poética del Cine*

El universo narrativo ruiziano está hecho de historias que se entrelazan y se cruzan reingresando sobre sí mismas, al modo de las paradojas auto referenciales tan propias de la lógica contemporánea —donde se pone en entredicho el principio de no contradicción, que tiranizó durante siglos la lógica de Occidente—, dando, de este modo, lugar a una especie de polisemia visual²⁰ donde se explora —por ejemplo— la idea, tan cara para la física cuántica, de que no existe simplemente una historia para el universo, sino una colección de historias posibles para el universo, todas igualmente reales. A esta posibilidad, la de internarse en los zigzagueos de estas historias, que se van armando a la manera de una urdiembre ontológica que entrelaza las diversas dimensiones de una realidad que en último término, y en una apelación chamánica, Ruiz dirá que obedece a un plan secreto, plan que al modo de un enigma siguen todas sus películas.

La forma de polisemia visual que Ruiz pone en operación consiste en mirar una película cuya lógica narrativa aparente sigue siempre más o menos una historia, y cuyos vagabundeos, fallas, recorridos en zig-zag, se explican por su plan secreto. Este plan sólo puede ser otra película no explícita cuyos puntos fuertes se ubican en los momentos débiles de la película aparente. Imaginemos que todos estos momentos de relajo o distracción narren otra historia, formen una obra que juegue con la película aparente, que la contradiga y especule sobre ella²¹.

Ruiz deconstruye también las claves con que el análisis simbólico, metafórico o psicoanalítico han contaminado la hermenéutica fílmica.

Ruiz descoloca al espectador, lo reinstala en la situación de un *lector de texto*. Se está, pues, aquí ante la idea del cine como *escritura*, del film como *texto*. De un *texto* como *tejido* en perpetuo urdimiento, como tejido que se hace, se trabaja a sí mismo y deshace al sujeto en su textura: una araña que se disolvería ella misma en las secreciones constructivas de su tela.

Ahora bien, en el tejido mismo de las situaciones fílmicas, la exuberancia de las ramificaciones determina espacios vacíos, callejones por los que circulará el

²⁰ RUIZ, Raúl, *Poética del cine*, Capítulo VII “El Cine como viaje clandestino”, Editorial Sudamericana, 2000.

²¹ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Raúl Ruiz; L'enfant terrible de la Vanguardia parisina”, En Almiar, MARGEN CERO ©, MADRID, 2005, Fundadora de la Asociación de Revistas Culturales de España, ISSN 1695-4807, <http://www.margencero.com/articulos/articulos2/raul_ruiz.htm>

relato, bajo el modo de una ausencia²². Paralelamente, un relato impostor, simulador y parásito finge ser el principio organizador de nudos y desenlaces. Entre las conexiones voluntarias de imágenes y de palabras circula un flujo de analogías inconmensurables.

Del mismo modo como con la autorreflexividad, en las estructuras recursivas y los dispositivos circulares, propios de las películas de Ruiz, se produce un juego de espejos en que una obra se da al interior de otra obra, sin un centro (eje) primario de organización. Asimismo, en la novela postmoderna se da el fenómeno de la *novela dentro de la novela*, donde ésta se convierte en ensayo sobre la novela o, más exactamente, en un ensayo sobre cómo dejar de escribir novelas. Novelas sin relatos, ni progresión lineal, llena –o más bien vacía– de tiempos muertos y de personajes que deambulan sin que algo particularmente interesante pareciera necesitar acontecerles, situación que conduce al lector no avisado a una cierta perplejidad y desazón.

Tal *huelga de acontecimientos*²³ –o desdramatización de la realidad– proviene tanto del desmantelamiento de la teoría del conflicto central, como del tratamiento recursivo de la cuestión de la decisión en la posmodernidad, en lo cual cabe reconocer una deuda fundamental con las ideas de Schopenhauer, quien, al igual que Nietzsche, constituye un antecedente temprano y fundamental de la posmodernidad.

4. CINE, POLÍTICA Y TERRITORIO

La retórica ruiziana es bella, cultivada, irónica. Chile, o mejor, su ausencia está presente en todos sus filmes desde “Diálogo de Exiliados” (1974), hasta “Las Tres Coronas del Marinero” (1983).

La identidad a la deriva parece ser el sino de los tripulantes del *Funchaleuse*, el barco de los muertos, en *Las tres coronas del marinero*: el Imitador, el Otro, el oficial que arrienda a su madre, el capitán que borda letras, el niño-sabio, el negro que sabe la Biblia de memoria; el mismo barco que un día se hunde, y al siguiente resucita, para una mañana cualquiera regresar a Valparaíso, dónde el Marinero halla su casa clausurada. Todas estas son sin duda imágenes del exilio, pero no en un mero sentido territorial sino en uno *metafísico* y existencial, en “una historia que se despliega hasta el infinito, en una opacidad propia de las *ficciones del exilio*²⁴”. Nada extraño en Ruiz –hijo de un capitán de marina y cineasta involucrado, durante su carrera en Chile, en la indagación de los modos de la identidad nacional²⁵– quien “encara la pérdida del territorio desde el no-territorio, la

²² ROJAS, Waldo, “Raúl Ruiz: imágenes de paso; código interruptus”, en Raúl Ruiz, Ed. Filmoteca Nacional Alcalá de Henares, 1983, p.143.

²³ BAUDRILLAR, Jean, *La Ilusión Vital*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2005

²⁴ RUIZ, Raoul, Revista *Cahiers du Cinéma*, Número especial 345, París, marzo de 1983.

²⁵ MOUESCA, Jacqueline *Plano secuencia de la memoria de Chile*, Ediciones del Litoral, Madrid, 1988.

superficie líquida de un barco errante y el cuento de un marinero que busca cumplir un sueño imposible”²⁶. Y por si se cree que esta mirada elude los alcances políticos que marcan el exilio, reténganse la carta de la madre de alquiler:

“Honrarán a su madre según estos preceptos. Desarrollar la memoria, no la egoísta, sino la colectiva. Si alguno recuerda algo algo, hará como si nada hubiera ocurrido. Todos deben comprender la misma, que se acuse de ignorancia. Honrarán siempre con la imaginación, inventando nuevos modos de unirse...”²⁷.

El cine de Ruiz es político en su sentido identitario, esto es, en que sus películas son chilenas o latinoamericanas precisamente por el sentido de la pérdida del territorio. El cine de Ruiz no es un cine militante sino exploratorio, indaga en la falta de identidad, que es esencialmente la condición del exiliado, la que Ruiz compartió desde 1974. De allí que el tema de la primera película que filmó al dejar Chile como refugiado político fuera *Diálogos de exiliados*, hecha en París, y “políticamente incorrecta”.

La película comienza con una cita de Brecht, que afirma que los inmigrantes son los mejores dialécticos, *Diálogos de exiliados* procede de manera suficientemente dialéctica como para ganarse la antipatía de los espectadores chilenos y no chilenos por igual. Como Ruiz hace notar en una entrevista de 1975, este acercamiento condujo tanto a malentendidos políticos como también a una narrativa difusa que presenta otras dificultades. Pero también creó ciertas posibilidades analíticas.:

Esta es una película con una historia: un grupo de exiliados toma un rehén para impedirle que cante. Alrededor de esto, desarrollé una narrativa que juega en contra de la pirámide de dirección usual en el cine comercial corriente, con su protagonista principal y personajes secundarios. Aquí, distintos personajes están en primer plano en distintos momentos y la puesta en escena se esfuerza por eliminar la pirámide, en tanto juego con el contraste entre una dirección rigurosa y la informalidad natural del dialogo y la actuación. La unión de estos elementos contradictorios crea un cierto potencial, una capacidad de análisis²⁸.

Con una atmósfera que sugiere *Paris nous appartient* (1960), gente sentada alrededor de mesas en pequeños departamentos, y un ritmo dramático estructurado en torno a llegadas y partidas (con puertas y ventanas como ejes centrales de la puesta en escena), este largometraje logra disipar mucha de la tensión generada con su premisa central (un cantante chileno emigrante y fascista que irrita constantemente a los chilenos que lo ayudan) a través de su foco narrativo cambiante²⁹.

²⁶ CAVALLO, ASCANIO Y MARTÍNEZ, ANTONIO; *Cien años claves del cine*, Santiago: Planeta, 1995, p. 213.

²⁷ RUIZ, Raoul, “Las Tres Coronas del Marinero” (Les trois couronnes du matelot), 1983, Films A2 / INA, Francia.

²⁸ El Cine de Raúl Ruiz, p. 213

²⁹ ROSENBAUM, Jonathan, “Mapping the territory of Raúl Ruiz”, apareció en Modern Times, en enero de 1990.

5. “CAHIERS DU CINEMA” Y EL RECONOCIMIENTO DE LA CRITICA EUROPEA

Por todo lo anterior, para nadie en el ambiente cinematográfico fue sorpresa cuando Raúl Ruiz, radicado en París, a fines de la década del ochenta acababa de ser galardonado con un “premio” especial, recibido por pocos cineastas en la historia del cine mundial: *Cahiers du Cinéma*, la mítica revista de cine francesa, representativa del nivel más avanzado entre la crítica europea, venía a dedicar un número entero a Ruiz. Homenaje sin duda, al cineasta “francés” más importante del momento, el único que está planteando líneas renovadoras en un arte reducido a un grupo de grandes clásicos (Rohmer, Bresson, Godard), pero que ha sido escaso en nuevos autores.

A manera de homenaje a Raúl Ruiz se incluye aquí la traducción del prefacio del número especial de la revista *Cahiers*, escrito por el redactor en jefe, Serge Toubiana, y titulado “El caso Ruiz”; el texto es el siguiente:

“Un número entero consagrado a un cineasta, eso no se veía desde hacía tiempo en los 'Cahiers'. Recordamos sí el especial Eisenstein en 1971, el número 300 de Godard y los 'fuera de serie': Welles, Pasolini, o Hitchcock. Ahora es el turno de Raúl Ruiz, el cineasta más prolífico de nuestro tiempo, aquel cuya filmografía es casi imposible establecer, por lo diversa y multiforme que resulta ser su producción desde hace más de veinte años. Raúl Ruiz, un cineasta que navega entre Lisboa, Róterdam y París, lejos de su lugar de partida, Santiago de Chile, donde no se siente a gusto para vivir.

Es un cineasta cuya manera de producir es de una elasticidad sin igual desde un pedido para televisión a pequeñas producciones regionales o locales (en el extranjero o en Francia), siempre manteniendo una actividad casi regular en el INA (Instituto Nacional Audiovisual), donde él hace funcionar un mini-laboratorio de 'nuevas imágenes', como lo hacía Méliès, por ejemplo; a esto debe agregarse su actividad académica, como Profesor visitante de Cine en la Universidad de Harvard y como conferencista en las más importantes universidades de Europa y los Estados Unidos.

Todo el cine de Ruiz es un cine ‘torcido’, porque es visto a través de curiosos prismas, siempre desnaturalizando la perspectiva clásica: un cine de ‘tuerto’ (que es el título de una de sus películas). Así como cada plano ruiziano lleva una marca, una cifra, o un secreto (un poco como Welles, y los más grandes), una torsión, él propone ejes de toma de vista imposibles, utiliza todos los trucos; la banda sonora a su vez es polifónica, multilingüe, resuena con tantos acentos diferentes como co-producciones o personajes hay en la ficción”³⁰.

³⁰ TOUBIANA, Serge, “El caso Ruiz”, en *Cahiers du Cinéma*, Número especial 345, París, marzo de 1983, citado en Revista de Cine *Enfoque*, Ediciones del Instituto Chileno. Canadiense de Cultura., Nº 1, Santiago, 1983, p. 5.

6. RUIZ Y LA DECONSTRUCCIÓN DE LA TEORÍA DEL CONFLICTO CENTRAL.

La teoría del conflicto central³¹ tiende a hacernos creer que el mundo tiene una cierta armonía y que esta armonía es alterada por la violencia de la voluntad de atacar a otro para conseguir algo.

Reseñemos el primer enunciado de esta teoría: Yo quiero algo, si quiero algo trato de hacerlo, siempre alguien se opondrá, yo me llamo protagonista, el que se opone se llama antagonista; luchamos, esta lucha se agudiza, mientras más se agudiza todo lo que pasa en torno a la película se va concentrando. Uno se va interesando en esto, uno quiere saber si ganará uno u otro (como en un partido) y finalmente gana uno; para esto, claro está, hay un complejo sistema de normas acerca de curvas de crisis, de clímax, etc. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor del conflicto central.

Para decirlo sumariamente y de paso develar uno de los supuestos ideológicos en los que se funda la teoría del conflicto central. Digamos desde ya que el cine de Ruiz refuta o si se quiere deconstruye (en una maniobra de desmantelamiento) algunas tesis epistemológicas, como la creencia en un mundo armónico y en una sola historia posible para el universo —al modo determinista—. El cine de Ruiz, sin ser un cine de tesis es un cine postmoderno. En sincronía con este “momento postmoderno”, que implica articular relatos que podrían ser excelentes ilustraciones de las más contemporáneas teorías semánticas, como la de Kripke acerca de los mundos posibles, el cine de Ruiz se emancipa de las pretensiones de los “grandes relatos”, de las ideologías totalizadoras derivadas de la voluntad de sistema. En su cine, subyace más bien una fascinación por las aparentes “pequeñas historias”; un rechazo del racionalismo de la modernidad en favor de un juego de signos y fragmentos, de una síntesis de lo dispar, de dobles codificaciones. En el cine de Ruiz se deja entrever la transformación estética de la sensibilidad de la Ilustración por la del Cinismo contemporáneo. Donde la ironía — pensemos en Rorty³²— es una de las claves hermenéuticas para aproximarse al cine de Ruiz y entender los constantes “guiños” que está haciendo al espectador. Donde había una moral de la linealidad y univocidad —esto, en el marco de la lógica narrativa— Ruiz introduce pluralidad, multiplicidad y contradicción, duplicidad de sentidos y tensión en lugar de inerciales códigos narrativos, tiranizados por el principio de identidad y de no contradicción (preconizados por la Lógica de Aristóteles), el cine de Ruiz se abre al “así y también asa” en lugar del unívoco “o lo uno o lo otro”, elementos con doble funcionalidad, cruces de lugar en vez de unicidad clara. Para decirlo con un artefacto de Parra “Ni sí ni no, sino todo lo contrario. El último reducto posible para la filosofía”³³, en este caso para el cine,

³¹ Reseñemos el primer enunciado de esta teoría: Una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor del conflicto central.

³² RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996.

³³ PARRA, Nicanor, DISCURSO DE GUADALAJARA, en “Nicanor Parra tiene la palabra”, Compilación de Jaime Quezada, Editorial Alfaguara, Santiago, 1999.

después de la decretada *muerte del cine* (Peter Greenaway).

Ahora bien ¿dónde está el origen de todo esto? El origen ideológico-estético de la teoría del conflicto central puede encontrarse a fines del siglo XIX en la crítica al teatro antiguo y la defensa del teatro moderno hecho por Bernard Shaw y por Ibsen, aunque en rigor es posible rastrearla hasta el mismo Aristóteles. Los alcances de la misma nos aproximan a ciertas concepciones filosóficas, a las que Ruiz llama ficciones, una de ellas es que el mundo se construye a fuerza de choques y colisiones. Como se ve esta teoría apunta a lo que se podría llamar una “presunción de hostilidad”³⁴ Del principio de hostilidad constante en las historias cinematográficas resulta una dificultad suplementaria: la de obligarnos a tomar partido.

La teoría del conflicto central produce una ficción deportiva y se propone embarcarnos en un viaje en el que, prisioneros de la voluntad del protagonista, estamos sometidos a las diferentes etapas del conflicto en el cual el héroe es a la vez guardián y cautivo.

Esta teoría se convierte no sólo en el esquema de toda narración teatral, sino también en el esquema que impera todas las formas de ser del hombre moderno, y aquí ocurre algo curioso, se ha llegado al punto en que los sistemas narrativos están influyendo en la manera de ser y de actuar de la gente, la gente se inspira en las películas para hacer cosas.

Hemos llegado a un punto en el que el arte, y en particular el cine, ha vuelto a cumplir la función que alguna vez tuvo, la de engendrar formas de vida, no sólo individuales sino colectivas e institucionales en tanto configura no sólo un discurso, sino también una fuerza productora de “realidades” o al menos de relatos. Lo que en el marco constructivista es más o menos lo mismo: La realidad es una narrativa exitosa. Es así pues que, como lo ha hecho notar Oscar Wilde, “la vida imita al arte”³⁵.

Ortega, por su parte, en *El Origen Deportivo del Estado*³⁶ señala que los hombres jóvenes, que son activos y enérgicos luchan, compiten; de esto surge un cierto interés por el deporte; luego, una vez cuando los hombres fijan ciertas reglas de esos deportes y esos deportes son todos el mismo y a la misma hora eso se llama obra de teatro, cuadro, se llama música; y de ahí cuando se retira el placer —lo lúdico— el sentido de la fiesta, ahí aparecen las Instituciones jurídicas y aparece el Estado. Hoy frente a cierta decadencia de los estamentos del Estado podríamos decir, que si bien, al parecer nuestras instituciones han nacido de ciertas películas, de seguro que estas no han sido las mejores.

Por ahí se comienzan a entender las razones por las cuales Ruiz ha militado queriendo cambiar la estructura narrativa del cine —su lucha contra la teoría del

³⁴ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Raúl Ruiz y la Deconstrucción de la Teoría del Conflicto Central”, En Revista Observaciones Filosóficas, Sección Estética y Teoría del Arte, 2º Semestre 2007.

³⁵ WILDE, Oscar, *La decadencia de la mentira*.

³⁶ ORTEGA Y GASSET. J. “El origen deportivo del Estado”. En. Obras Completas. Volumen II. Madrid: Revista de occidente. 1996. P. 607 – 624.

conflicto central—. La primera razón es que éste no es un problema trivial y tiene directa relación con el ethos del hombre que vive en una cultura y que se nutre de cierto cine —de paso digamos, si es que no se ha advertido, que la teoría del conflicto central se corresponde con la ideología norteamericana— y con el modo como surge o se producen las instituciones que dan forma a nuestra sociedad occidental.

El cine de Ruiz, cuyo conflicto central es su lucha con la teoría del conflicto central, supone una mirada sobre la alienación, mirada que no sólo asume la forma de profunda crítica social, sino que también revisa, en vistas a dismantelar, las bases epistemológicas en que se funda el proyecto racionalista de la modernidad.

La estrategia deconstructiva de Ruiz consiste en proponernos como señuelo narrativo de toda narración posible, el que una historia “fantasma” –impostora– permanezca “legible”. ¿Qué pasaría si se hace un filme de manera tal que al llegar al final se puedan remontar sus planos en el orden inverso, que la inversión sea una especie de respuesta al filme proyectado al derecho? El filme pasado en orden inverso privilegia aquella función en la que todo nos lleva a adentrarnos en el plano y a quedarnos en él (o a completarlo nosotros mismos de manera que cuando pasemos al próximo tengamos la impresión de empezar un filme diferente)³⁷.

Ahora bien, la posibilidad de componer un cine poético a partir de estas maniobras deconstructivas depende de la capacidad combinatoria para generar historias. Todos nosotros somos poseedores de verdaderos tesoros; de obsesiones: una manía, un juego numérico, una amante invisible, un acto heroico por realizar, un crimen deleitable o por cometer³⁸, una tradición ancestral, un dicho de infancia. Es en este terreno donde hay que buscar el tema *encantatorio* [mágico]. Una segunda combinatoria lo hará producir escenas con la fuerza poética que nace del sentimiento de estar en varios lugares a la vez, de la sensación de inestabilidad y de incertidumbre. Es de este modo que las imágenes podrán volverse al mismo tiempo abstractas y concretas, arquetípicas y cotidianas, plurales e intensamente concretas. Imágenes invocatorias y evocatorias a la vez³⁹.

Por más que en el momento de comenzar una película se tengan ideas claras, será conveniente –sugiere Ruiz⁴⁰– partir siempre de encadenamientos, de asociaciones de imágenes simples, de concatenaciones y de imantaciones, de manera que veamos crecer el film por “arborescencias”, por agenciamientos en forma de red o de entramados.

Cada una de esas figuras ofrece posibilidades propias que se pueden combinar a gusto, según el diseño de las figuras mismas o el del filme. Con el fin de desarrollar este *corpus* de imágenes, es que Ruiz nos propone atenernos al así

³⁷ DE LOS RÍOS Y PINTO Iván (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, simulacros y artificios*, Uqbar Editores, Santiago, 2010, p. 308. Valeria de los Ríos e Iván Pinto, *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, Uqbar editores – ISBN: 978 - 956- 8601- 78- 2 –

³⁸ BUÑUEL, Luis, “*Ensayo para un crimen*”, Film, México, 1955.

³⁹ RUIZ, Raúl, *La Poética del Cine*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2000, p. 129

⁴⁰ RUIZ, Raúl, *La Poética del Cine*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2000, p. 153

llamado “paradigma recursivo”. Apelar a un paradigma recursivo quiere decir aquí, en primer lugar, progresar en el film, real o mentalmente, dando sentido al encadenamiento de parejas de objetos, uno de los cuales asumirá respecto del otro la función de fondo. Implica, enseguida hacer que contra un fondo se destaquen pares de aquellas parejas de objetos (situación latente) y así sucesivamente, hasta obtener combinaciones cada vez más complejas, junto con prever siempre la posibilidad de volver atrás con frecuencia. De lo que se trata, por supuesto, es de “no perder el hilo”, pero también de descubrir cada vez nuevos hilos conductores.

Al respecto, Raúl Ruiz ha señalado en alguna conversación⁴¹ –acerca de *objetos y ficciones*– que cuando no está filmando películas, durante sus paseos compra objetos al azar. Y cuando ya ha juntado una cierta cantidad de objetos nuevos que excitan su curiosidad, comienza a jugar con ellos. Hace listas⁴², las ordena, las mezcla, luego aísla dos o tres objetos y trata de imaginar una escena con estos tres. Son ejercicios que hace regularmente. Todo eso, según sostiene, no sirve para nada –en el sentido productivo inmediato– por ello lo pone de lado cuando escribe un guión, pero constituye un repertorio de historias hechas únicamente con objetos. Sin embargo, indica, “en el momento de la filmación, cuando ordeno todo lo que hay en el plano, recuerdo ciertos automatismos, pongo los objetos de una manera ya dramatizada porque está atravesada por el recuerdo de éstas micro-ficciones que he elaborado. Todos estos ejercicios me dan la sensación en un momento de estar listo. No es improvisación, es incluso lo contrario, pero al mismo tiempo excede el simple ámbito de lo que se cree querer decir”⁴³.

Se requiere de un enorme trabajo de acumulación para conseguir la primera imagen de una película, aquella que actúa como imagen germinal. A partir de esta imagen germinal se articula la narración. Esto es fundamental, para entender esta concepción postmoderna del cine, de la cual Ruiz ha hecho una verdadera profesión de fe: “es la imagen la que determina la narración y no al contrario”.⁴⁴

En el mundo no hay figura desprovista de consistencia aunque esa figura no sea coherente con la imagen co-existente. Una vez compuesta esta imagen doble, podríamos olvidar un instante el plan secreto y utilizarla como el punto de partida de la película futura porque es efectivamente la imagen la que determina la narración y no a la inversa. Es a partir de esa imagen que se hará la película y no a partir del dispositivo narrativo que le es pre-existente.

Al respecto, otro director, como Wim Wenders⁴⁵ –amigo y con quien Ruiz colabora en *El estado de las cosas*– canonizado por la crítica como autor paradigmático de

⁴¹ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. “Coleccionismo y genealogía de la intimidad”. En Almiar, Margen Cero, 2004.

⁴² En la obra de Georges Perec: –a quien Ruiz refiere– en una reiteración obsesiva de [sus] descripciones, enumeraciones y clasificaciones de objetos se puede advertir un fijar la atención minuciosa y escrutadora sin menoscabo del carácter provisorio que bajo su mirada adquiere cualquiera realidad.

⁴³ RUIZ, Raúl, *La Poética del Cine*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2000, p.152

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ WENDERS, Wim, *El acto de ver*, Ediciones Paidós, 978-84-493-1718-7, 2005.

la postmodernidad, señala, refiriéndose a que sus historias comienzan siempre por imágenes: “En las películas, las imágenes no conducen necesariamente a otra cosa; están allí por ellas mismas. Creo que una imagen pertenece en primer lugar a ella misma (...) La manipulación, que es necesaria para moldear todas las imágenes de una película en una historia, no me agrada; es muy peligrosa para las imágenes, pues absorbe tendencialmente lo que éstas tienen de ‘vida’. En la relación entre la historia y la imagen, estas últimas [las imágenes] no quiere trabajar como vehículo, no quieren llevar ni transportar nada: ni mensaje ni significación ni propósito ni moral. Pero es precisamente eso lo que quieren las historias.

El cine de Ruiz es barroco en su forma, pero claramente posmoderno en su articulación *narrativa* y en sus ejercicios desmanteladores, en los que proliferan los juegos de espejos, los pasadizos secretos –en los que se entra y sale de una película a otra– en fin, las operaciones combinatorias.

El plano secuencia en sí es una unidad, comienza y termina, suele ser largo, pero a veces puede ser muy corto. El plano-secuencia es una escena completa, se contradice con el plano que viene después que choca, que colisiona, que no quiere desaparecer para hacer aparecer el otro. Hay una película de Jean Louis Straw, en que el fundamento mismo de la película es el plano-secuencia. Hay una película de Straw que se llama “Las nubes y la resistencia”, en esa película la toma es alguien leyendo un libro. Empezamos a verlo leer el libro, a escuchar lo que dice, y al cabo de tres minutos la cámara se empieza a mover hacia la izquierda; ve el paisaje. En ese paisaje las cosas de las que habla el libro han sucedido. Está el dicho, y el lugar donde las cosas sucedieron. La cámara da la vuelta completa y lo retoma por el otro lado. Hemos visto esta operación que dura dos minutos y medio aproximadamente. Nos quedamos escuchando este personaje que sigue hablando y repentinamente, ya nos comenzamos a aburrir con lo que dice. Escuchamos a ratos, la cámara sigue moviéndose, en un momento dado uno empieza a ver el lugar en que está, más que a escuchar lo que dice. Cuando eso pasa cuatro veces, bueno está la gente que se va y está la gente que se queda... –señala Ruiz – que descubre que ha pasado como quien dice a un nivel superior, esa toma es una película en sí. A esta sensación se refiere la así llamada función centrípeta en el cine.

Hay extremos, películas hechas de una sola toma, de una hora veintisiete, que y es tal vez lo más innovador que se ha hecho en años, esta es “El arca rusa”. Hay también una película de Michael Snow, realizador canadiense que se llama “La región central” y que dura siete horas con una cámara que da vueltas sin parar en un sólo lugar. Pasa el día, llega la noche, sale el sol, la gente va allí y se pone a dormir, despierta, se toma una cerveza, mira... Es una experiencia que algunos aceptan y otros no, pero lo que quiero decir es que esa experiencia, esa sensación de quedarse en un mundo cerrado y no querer pasar a otra toma, y esta es mi idea, esta experiencia se puede hacer con tomas mucho más cortas, con tomas que no vayan más allá de veinte a treinta segundos.

Pero existe otra función bastante más curiosa que podríamos llamar, siguiendo la

clasificación propuesta por Ruiz, holística. Una función que presupone una estructura más compleja. Hablamos de una función holística en un plano cuando tenemos la impresión de que en un sólo plano está la totalidad de la película. Tenemos esa impresión. Los lectores de Proust recordarán que basta leer tres o cuatro páginas para tener la impresión de haber leído veinte volúmenes, no sólo porque se hayan aburrido mucho, sino también porque a Proust se lo puede leer cincuenta veces, cien veces y cada vez uno lee un libro distinto, porque cada vez uno se salta páginas distintas.

Esa sensación que Ruiz llama holística, es que en una sola imagen de pronto se sienta toda la película, su pretensión es que esto se pueda hacer con todas y cada una de las tomas de una película.

Pero hay otra función más, que se revela como tan importante como esa, la función combinatoria, que es cuando uno, después de haber visto unas cuantas tomas de la película, empieza a inventarse otras maneras de montarla, de organizarla. Una costumbre que se adquiere viendo reiterada en vídeo una escena que gusta mucho. La tienen también los que hacen zapping, es decir, pasan de un canal a otro haciendo –desapercibidamente– una combinación de tomas.

Una película filmada, jugando con ciertas inadecuaciones de la continuidad puede permitir que uno constantemente, mientras la ve, esté combinando películas nuevas. Nótese que no estoy hablando de la idea de que el espectador debe ser autor de la película, estoy hablando de una combinatoria que esté ya en esa película, que pueda ser integrada a las otras funciones anteriores: a la que cuenta una sola historia, a la que trata de quedarse dentro de la toma, y a la que una sola toma alude a la totalidad de la película.

Hay pues en el cine de Ruiz un arte combinatorio, frecuencias temáticas que se estructuran de manera tal que basta con combinarlas con otras, para que de este modo se revelen aspectos inesperados de la narración.

El cine de Ruiz es un particular modo de *escritura*, una de las retóricas de la posmodernidad, un territorio de ficción circunscrito por un lenguaje, su historia y sus resonancias. Como *texto* su estructura aparece como un juego de intermitencias, como un sistema de entreaberturas – pasadizos– y de guiños, de apariciones-desapariciones, de voluntad dismanteladora en beneficio del fragmento y de las historias dentro de las historias.

La estrategia deconstructiva de Ruiz consiste en proponernos como cebo narrativo de toda narración posible, el que una historia “fantasma” – impostora – permanezca “legible”.

Por más que en el momento de comenzar una película se tengan ideas claras, será conveniente –sugiere Ruiz⁴⁶– partir siempre de encadenamientos, de asociaciones de imágenes simples, de concatenaciones y de imantaciones, de manera que veamos crecer el film por “arborescencias”, por agenciamientos en

⁴⁶ RUIZ, Raúl, *La Poética del Cine*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2000, p. 153.

forma de red o de entramados. Cada una de esas figuras ofrece posibilidades propias que se pueden combinar a gusto, según el diseño de las figuras mismas o el del filme. Con el fin de desarrollar este corpus de imágenes, es que Ruiz nos propone atenernos al así llamado “paradigma recursivo”. Apelar a un paradigma recursivo quiere decir aquí, en primer lugar, progresar en el film, real o mentalmente, dando sentido al encadenamiento de parejas de objetos, uno de los cuales asumirá respecto del otro la función de fondo. Implica, enseguida hacer que contra un fondo se destaquen pares de aquellas parejas de objetos (situación latente) y así sucesivamente, hasta obtener combinaciones cada vez más complejas, junto con prever siempre la posibilidad de volver atrás con frecuencia. De lo que se trata, por supuesto, es de “no perder el hilo”, pero también de descubrir nuevos pasadizos.

7. CINE, NARRATIVA Y METAFÍSICA DE LA VOLUNTAD.

La teoría del conflicto central y lo que de ella se deriva, está, según Ruiz, relacionado con ciertas discusiones sobre el determinismo y la libertad, la posibilidad de un individuo de escoger su propio destino. El mundo no es un puro conjunto de hechos de voluntad. Siempre hay un juego entre lo que uno quiere y los accidentes. El que tiene en cuenta el azar y es capaz de equilibrarlo con la voluntad, puede dar un cine muy distinto del norteamericano, en el que sólo juega la voluntad. Hay un cine, también, que hace exactamente lo contrario del cine norteamericano: viene del folletín del siglo diecinueve que conocemos viciado en las telenovelas que constituyen una lógica narrativa alternativa. Allí en el folletín dada una situación se hacen las inferencias, se sacan las consecuencias. La gente debe interesarse en cómo van a pasar las cosas pero ya conoce el final.

Kafka, que es la versión abstracta de este sistema, es lo mismo, se sabe ya que el agrimensor nunca llegará al castillo.

Si volvemos al cine, en particular al género del melodrama, donde Fassbinder, aún siguiendo a los maestros como Douglas Sirk, supo imponer su sistema narrativo, sus obsesiones y sus demonios, podemos decir que encontramos un esquema similar, por cierto propio del melodrama, el sentimiento de fatalidad, que convierte en vana agitación la lucha de sus personajes para evitar desenlaces que ya están decididos. Desenlaces de un drama previamente inmovilizado: donde el conflicto es mera ilusión.

Ahora bien, el feroz apetito de este concepto depredador va mucho más allá y constituye un sistema normativo. Una lógica como moral de la realidad o en último término de la narratividad. Sus conceptos han invadido la mayor parte de los centros audiovisuales; posee sus propios teólogos e inquisidores, así como su policía del pensamiento y la creación. Desde hace algún tiempo toda ficción que contravenga aquellas reglas será juzgada como condenable. Sin embargo no hay equivalencia entre la teoría del conflicto y la vida cotidiana.

Es cierto que las gentes se baten en pugnas y entran en competencia; pero la competencia no tiene la capacidad de concentrar en torno a ella la totalidad de los sucesos que le conciernen, no posee tal peso gravitatorio.

Examinemos la cuestión, veamos el tema de la elección; se trata de escoger —la paradoja de la libertad en Sartre—. No nos queda más que escoger; actuar; el personaje no puede cancelarse y volver a su casa, en cuyo caso no habría historia.

Pero el problema es más complejo, no es sólo como se constituye la historia a partir de la elección, sino si hay más de una historia posible para el universo, en este caso. Cuestión que también —si seguimos a Schopenhauer— es una ficción, dado que la pregunta decisiva que aquí se impone es si podemos *querer*, en el sentido de elegir lo que queremos.

Pero antes de terminar, una última consideración en torno al tema de la decisión, y una confesión. Parafraseando a Ruiz cabe decir que cada decisión esconde otras más pequeñas —puede ser cínico o irresponsable— pero no puedo dejar de pensar que al tomar una decisión —por ejemplo, la de encontrarme aquí escribiendo este artículo— esta misma esconde una serie de otras decisiones que nada tienen que ver con ella. Mi decisión es un disfraz y tras ella reina la indeterminación, lo aleatorio y azaroso.

8. EPÍLOGO: RAÚL RUIZ “LA RECTA PROVINCIA” O LA INVENCION DE CHILE

NOTAS Y APUNTES PARA INCLUIR:

“Este era un hombre. Vivía con su madre. Cuidaba una casa patronal, en el campo de Chile. Un día el hombre encontró un hueso en el jardín. El hueso estaba agujereado. Era una flauta ese hueso. El hombre tocó música con esa flauta. Y la música se volvió canción. La voz de la canción suplicaba que buscaran los otros huesos de su cuerpo disperso. El hombre y su madre se fueron por esos caminos de Dios y de los mil demonios, buscando los huesos con que componer el esqueleto de aquel cristiano. Y darle santa sepultura. Y vieron lo que vieron, vivieron lo que vivieron. Muchas historias vivieron. Y aunque no se la contaron a nadie, otros la contaron por ellos”.

Así comienzan las historias de la serie “La recta provincia” [de Raúl Ruiz] que ponen ante nuestros ojos personajes muy familiares, giros y modismos del Chile profundo, pero todo desde una extrañeza radical, que nos hace volver a los “días

de campo” como extranjeros, como extraterrestres que por primera vez vieran y oyeran caer una gotera, hablar al diablo y se solazaran con viejas historias contadas por el viento arremolinado, desenterradas de cuentos y mitos campesinos, relatos de viejas castas de demonios que se arrimaron por estas tierras en tiempos de pillaje y muertes cruentas de conquistadores e indios belicosos que dieron lugar a ríos de sangre mística entre el Biobío y el Toltén.

La historia arranca cuando una madre y su hijo descubren un hueso que se puede tocar como flauta y que al hacerlo, pide que reconstruyan su cuerpo.

Este es Chile. Es la recta provincia, donde todos cojeamos, asegura un diablo. La realidad, en consecuencia, es obtusa y ladeada. Un lugar donde muertos y vivos comparten, donde lo único perfecto son largos planos de montaña, bosque y cielo.

Se dicen dos cosas en “La Recta provincia”: por estos lados se llega a viejo y todos somos un invento. Son dos razones para que Raúl Ruiz, poco a poco, vuelva al lugar del que nunca se ha ido, al país de nunca jamás, donde todos somos parte de un cuento, un cuento chueco, oblicuo. Este es Chile. Es la recta provincia, donde todos cojeamos, asegura un diablo. La realidad, en consecuencia, es obtusa y ladeada. Un lugar donde muertos y vivos comparten, donde los poetas de los lares conocen el secreto para hablar con los muertos, un territorio donde lo único perfecto son largos planos de montaña, bosque y cielo azulado, esto es lo que Ruiz a querido descifrar en sus rapsodias de Chile, una identidad nacional en permanente fuga, imprecisa como su filmografía, dispersa en más de 95 películas. Las que si se ven con paciencia, se encuentra la verdad de Chile y el nombre de Chile, que es el nombre del invento.

Los cuentos chilenos tienen -según Ruiz- ecos de todos lugares, versiones equivalentes en Europa, los países árabes y nórdicos; son las ruinas que quedan de ciudades y culturas antiguas y que de esta forma se pueden reconstruir, mediante este género que Ruiz define como “ecos”.

Ecos de Shangai a Santiago, todos mezclados en un zapato chino, como el saber de Ruiz que es un conocimiento fracturado, universal y alucinante: habla de matemáticos, lingüistas o filósofos de todos los siglos, conoce la minucia y las anécdotas. Y si lo cuenta es porque sólo confía en la historia oral, que es la única que cambia, muda y se modifica en el tiempo: como sus películas, como él, como Chile.

Es que Raúl Ruiz es un narrador extraterrestre, que nos cuenta el mismo cuento de siempre, pero desde otro lugar, bañándolo con la luz auroral que sólo los grandes poetas pueden poner sobre las cosas. Todo en esta serie es muy chileno, pero a la vez muy extraño. Es que Chile es extraño. Ruiz es nuestro Homero, y la musa a la que invoca es la Mnemosyne “chilensis”, el recuerdo de las historias con que sus abuelos de Mulchén y Chiloé infestaron su memoria virgen de niño de un Chile que ya se fue. Chile de formas, de ademanes, de una precisión y elegancia en el lenguaje extremas. Tierra delicada, ladina, fantásica, de seres no contaminados por el apuro. En Chile había tiempo, por eso se cultivaba la religión de la amistad, el arte de la paya, las conversaciones en bares sagrados, en

interminables tardes polvorientas. Y eso sólo lo puede narrar alguien poseído por el éxtasis y la ebriedad de la antigua juglería.

Porque el cuento de Chile es el cuento de nunca acabar, y eso lo sabe Ruiz, y todo aquel que ha querido acabarlo en modelos narrativos "europeos" ha terminado por matar la vida que venía de nuestra oralidad y que -salvo los poetas- muy pocos narradores han podido trasvasijar a lo escrito. Para ello Ruiz ha escrito su propia Poética del Cine, inventando y reinventando teorías sobre el cine, teorías que puede refutar en su próxima película.

Raúl Ruiz no quiere saber demasiado. No quiere habitar en los reductos de las certezas muertas. Prefiere habérselas con las preguntas menores y para eso están los cuentos y sus películas. Pero no las preguntas mayores, porque siempre se corre un riesgo, quedar atrapado por la verdad y los ritos mortuorios del ingreso en el canon de la Cultura mayor. Para Ruiz es preferible disimular la búsqueda, estar lleno de preguntas y no de respuestas, con el eco de mil conversaciones en el Parrón, mientras hace películas, chistes e inventa cuentos. Ruiz juega a alas escondidas con su cine, cultiva la incertidumbre de la imagen y el juego entre la representación y lo que se esconde en la representación. Una persona dice una cosa queriendo decir otra, es el recurso muy chileno de decir una cosa por otra.

A Ruiz pese a todo se le puede encontrar en sus escondites, es cierto que nadie es profeta en su tierra, pero sí puede serlo en su en su bar, tal es el caso del director de cine, escritor y genio residente -de este, el país de nunca jamás, de ese Far West llamado Chile. Ruiz de una filmografía difícil de precisar por su diversidad de registros y lo prolífico de su producción -ya desde el tiempo de la Unidad Popular realizaba filmes polisémicos, de visualidad barroca y de una densidad poco frecuente, para los recursos autorales que uso desde el comienzo, recurso al habla empírica -la frase hecha- que Parra ha sabido detonar en sus artefactos, los actores no profesionales, la improvisación en el guión y la preeminencia del ojo y la imagen sobre el guión; todo ello han hecho destacar su filmografía, compuesta de documentales por encargo, telefilmes para la televisión francesa, producciones autorales de bajo presupuesto, producciones de gran aliento y generoso presupuesto -como El tiempo recobrado, la adaptación de Proust, el clásico francés por antonomasia, llevado a la pantalla grande por el más chileno de nuestros cineastas franceses.

Ruiz, el cineasta más prolífico de nuestro tiempo, aquel cuya filmografía es casi imposible establecer, por lo diversa y multiforme que resulta ser su producción desde hace más de veinte años. Raúl Ruiz, un cineasta que navega entre Lisboa, Róterdam y Valparaíso”.

Ruiz, el cineasta más prolífico de nuestro tiempo, aquel cuya filmografía es casi imposible establecer, por lo diversa y multiforme que resulta ser su producción desde hace más de veinte años. Raúl Ruiz, un cineasta que navega entre Lisboa, Róterdam y Valparaíso”.

Hoy Ruiz acaba de ser distinguido como Maestro de Cine, reconocimiento que recibirá este año en el Festival de Cine de Roma, reservado sólo para pocos

directores que hayan llegado a hacer un cine de excepción.

Raúl Ruiz no es una figura tan reconocida en nuestro país como lo ha sido en Europa. Sus títulos más conocidos -por no decir los únicos- son *Tres Tristes Tigres* y *Palomita Blanca*.

Parece ser que su cine es para una elite, un director de culto, sólo para intelectuales, prácticamente inalcanzable. Sin embargo, TVN transmite actualmente una serie escrita y dirigida por Ruiz llamada "Recta Provincia" (haciendo referencia a los brujos de Chiloé) que narra una historia localizada en el campo de la zona central de Chile, con referencias no sólo a nuestro folclore sino a tradiciones antropológicas ancestrales de todo el mundo y que en su cine reverberan con la majestad de la presencia muda de la cordillera de los Andes como horizonte mítico de nuestro aislamiento, de nuestra condición de isla al fin del mundo, donde proliferan los cuentos de buques fantasmas, de almas en pena, de huesos repartidos en esta extraña patria, en la fértil provincia y señalada, en la región Antártica famosa, de remotas naciones respetada por fuerte, principal y poderosa; donde la gente es tan tan soberbia, gallarda y belicosa, que no ha sido por rey jamás regida, ni a extranjero dominio sometida; sólo ha sido dominada por pequeños periodos bajo regímenes de excepción, el más largo de esos gobiernos es el dominio espiritual de la tierra de los brujos y demonios que en la mitología de Chiloé se ha dado en llamar la recta provincia. Así el relato de Ruiz se eleva de la anécdota local de los mitos fundacionales a los arquetipos universales de la creación del mundo, constituyendo no sólo una cosmovisión sino una cosmogonía y sobre todo un relato mayor sobre los orígenes del mal.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques, *Las teorías de los cineastas (Les théories des cinéastes)*, Editorial Paidós, Barcelona.

BAUDRILLAR, Jean, *La Ilusión Vital*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2005.

BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1993.

CAVALLO, ASCANIO Y MARTÍNEZ, Antonio; Cien años claves del cine, Santiago: Planeta, 1995.

DE LOS RÍOS Y PINTO Iván (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, simulacros y artificios*, Uqbar Editores, Santiago, 2010.

DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1988

DIÉGUEZ, Antonio (2006). "La ciencia desde una perspectiva postmoderna: Entre la legitimidad política y la validez epistemológica". II Jornadas de Filosofía: Filosofía y política (Coín, Málaga 2004), Coín, Málaga: Procure, 2006

LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1987. (La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir 1979)

MOUESCA, Jacqueline, *Plano secuencia de la memoria de Chile*, Ediciones del Litoral, Madrid, 1988.

ORTEGA Y GASSET. J. "El origen deportivo del Estado". En. Obras Completas. Volumen II. Madrid: Revista de occidente. 1996.

PARRA, Nicanor, DISCURSO DE GUADALAJARA, en "Nicanor Parra tiene la palabra", Compilación de Jaime Quezada, Editorial Alfaguara, Santiago, 1999.

RANCIERE, Jacques; *La fábula cinematográfica*; Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005

ROBBE-GRILLET, Alain, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, coloquio de Cerisy-la-salle, U.G.E., 10/18, tomo 2, 1972,

ROJAS, Waldo, "Raúl Ruiz: imágenes de paso; código interruptus", en Raúl Ruiz, Ed. Filmoteca Nacional Alcalá de Henares, 1983.

ROSENBAUM, Jonathan, "Mapping the territory of Raúl Ruiz", apareció en Modern Times, en enero de 1990.

RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996.

RUIZ, Raoul, *Revista Cahiers du Cinéma*, Número especial 345, París, marzo de 1983.

RUIZ, Raúl, *Poétique du cinéma*, Paris, Editions Dis-Voir, 1995.

RUIZ, Raúl, *La Poética del Cine*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2000.

TOUBIANA, Serge, "El caso Ruiz", en *Cahiers du Cinéma*, Número especial 345,

París, marzo de 1983, citado en Revista de Cine Enfoque, Ediciones del Instituto Chileno Canadiense de Cultura., Nº 1, Santiago, 1983,

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "La Posmodernidad; nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos", En NÓMADAS, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas - Universidad Complutense de Madrid, NÓMADAS. 28 | Julio-Diciembre.2010 (II).

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Raúl Ruiz; L'enfant terrible de la Vanguardia parisina", En Almiar, Margen Cero ©, Madrid, 2005, ISSN 1695-4807, <http://www.margencero.com/articulos/articulos2/raul_ruiz.htm>

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Coleccionismo y genealogía de la intimidad", En Almiar, Margen Cero ©, Madrid, 2004,

<<http://www.margencero.com/articulos/articulos2/coleccionismo.htm>>.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Raúl Ruiz: La Recta Provincia y la invención de Chile", en *Le Cinéma de Raoul Ruiz*, París, 2007. <<http://www.lecinemaderaoulruiz.com/raoul-ruiz-cineaste/la-recta-provincia>>.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Raúl Ruiz o el cine como antigua costumbre mafiosa", en *AdVersuS: Revista de Semiótica*, Instituto Ítalo-Argentino di Ricerca Sociale, Año VI, Nº 14-15, abril-agosto 2009.

<www.adversus.org/indice/nro14-15/notas/14VI1415.pdf>